

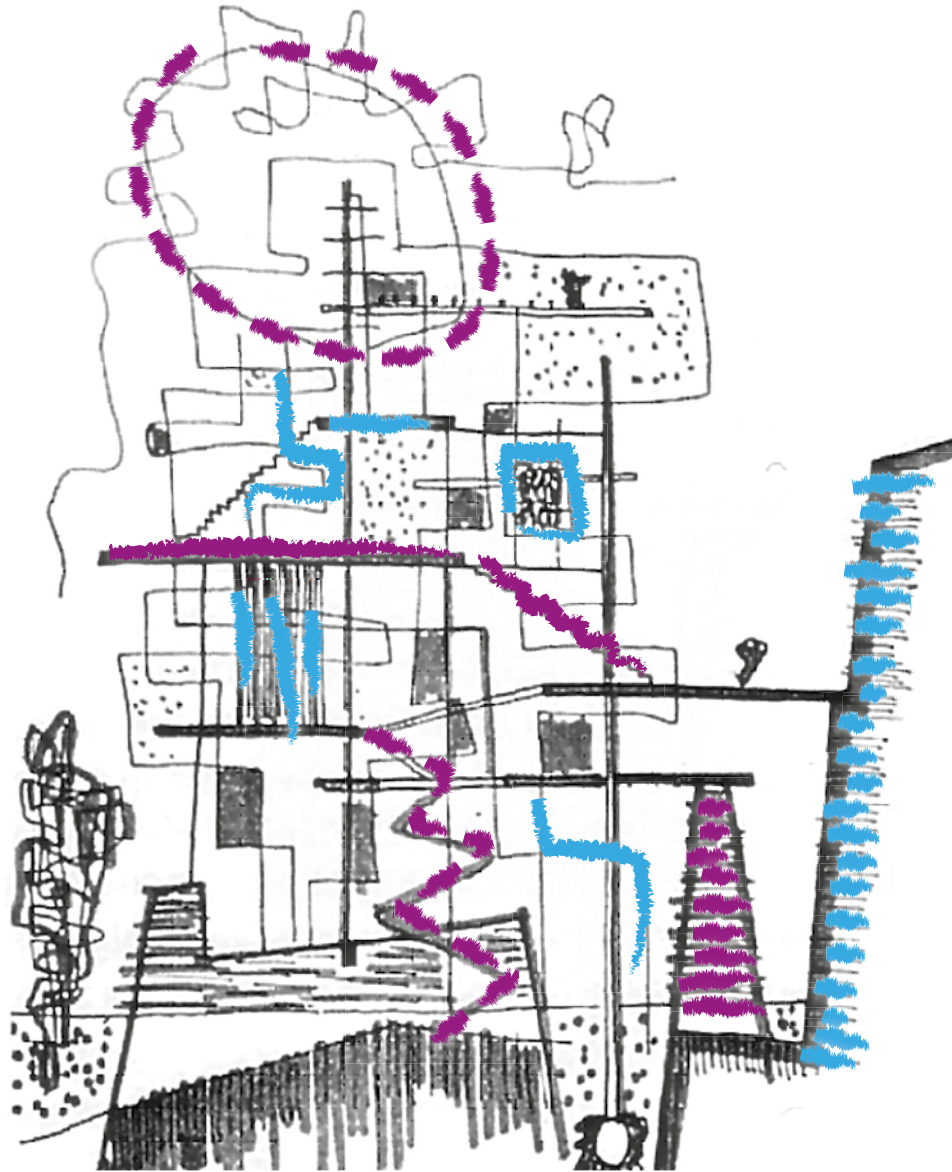


*La nostra città è tutta la terra.*  
Leonardo Ricci architetto  
(1918-1994)

Our City is the Whole Earth.  
*Leonardo Ricci Architect*  
(1918-1994)



Maria Clara Ghia



STEINHÄUSER  
VERLAG





Collana LapisLocus // LapisLocus Series

LapisLocus Series

Directed by Marco Cadinu

#### SCIENTIFIC COMMITTEE

Andrés Martínez Medina	Universidad de Alicante
Amadeo Serra Desfilis	Universitat de Valencia
Joan Domenge Mesquida	Universitat de Barcelona
Francisco Herrera García	Universidad de Sevilla
Davide Deriu	University of Westminster
Gabriel Guarino	Ulster University
Rafał Eysymontt	Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego
Adam Nadolny	Wydziału Architektury Politechniki Poznańskiej
Walter Rossa	Departamento de Arquitetura da Universidade de Coimbra
Luisa Trinidad	Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
Jean Cancellieri	Université de Corte
Carmel Cassar	University of Malta
Myron Kapral	National Academy of Sciences, Ukraine, Lviv
Alessandro Camiz	Özyeğin University, Istanbul, Turkey
Antonello Alici	Università Politecnica delle Marche
Marco Cadinu	Università degli Studi di Cagliari
Elisabetta De Minicis	Università degli Studi della Tuscia
Adriano Ghisetti Giavarina	Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti - Pescara
Antonella Greco	Università degli Studi di Roma "La Sapienza"
Fabio Mangone	Università degli Studi di Napoli "Federico II"
Francesca Martorano	Università Mediterranea di Reggio Calabria
Paolo Micalizzi	Università degli Studi Roma Tre
Marco Rosario Nobile	Università degli Studi di Palermo
Pasquale Rossi	Università Suor Orsola Benincasa, Napoli
Carlo Tosco	Politecnico di Torino
Mauro Volpiano	Politecnico di Torino



The series LapisLocus considers the edition of scientific monographs on topics of architectural history, history of the city and the landscape:

- Critical analysis of historical periods and cultural phases.
- Studies of architects and architecture theories.
- Methods and design techniques in history.
- Unpublished sources and archives.
- Conference proceedings.

This series will also welcome work dedicated to the heritage of regions and nations, with the goal of facilitating the dialogue between international scholars.

#### SCIENTIFIC COMMITTEE

The Scientific Committee is primarily composed of academic members coming from different countries and different disciplines of the history of architecture as well as urban and landscape history. Some members come from the areas of art, history and archaeology, in line with the current interdisciplinary tendency towards the integration of the different sciences that study the history of the cultural heritage.

**STEINHÄUSER VERLAG & KAMPS**

<http://lapislocus.com>

ISBN 978-3-924774-83-7

© 2021 Steinhäuser Verlag, Wuppertal

*All rights reserved*

*Graphic Design*  
Attilio Baghino  
*Layout*  
Stefano Mais

*Typesetting*  
Fira Sans  
by Erik Spiekermann, 2013  
SIL Open Font License Version 1.1

*Cover image*  
Rendition of a drawing about *Lo spazio nella verticale*, 1956-58, Giovanni Klaus KOENIG, *Leonardo Ricci e la "casa teorica" (alla ricerca di un nuovo spazio architettonico)*, in «Bollettino Tecnico», nn. 7-8, luglio agosto 1958, p. 7.

Il presente volume è scaricabile gratuitamente in regime di open access su [www.lapislocus.com](http://www.lapislocus.com)

***Enrico Guidoni Award 2019 Winner***

*Questo volume è vincitore del Premio Guidoni 2019, bandito dall'Associazione Storia della Città - Centro internazionale di studi per la storia della città, fonti d'archivio e patrimonio architettonico-ambientale*



Associazione  
*Storia della Città*

[www.storiadellacitta.it](http://www.storiadellacitta.it)  
facebook @storiadellacitta

Maria Clara Ghia

*La nostra città è tutta la terra.*  
Leonardo Ricci architetto (1918-1994)

*Our City is the Whole Earth.*  
*Leonardo Ricci Architect (1918-1994)*

STEINHAUSER  
VERLAG

  
LapisLocus





## INDICE

Credits .....	11
Presentazione di Antonella Greco .....	13
Presentazione di Orazio Carpenzano .....	15
Introduzione .....	17
<i>Introduction</i> .....	23

### PARTE PRIMA

<b>1. Firenze negli anni della Ricostruzione .....</b>	<b>31</b>
1.1. <i>Una condizione senza vacanze d'inseguimento assoluto</i> .....	32
1.2. La scuola fiorentina e Giovanni Michelucci .....	36
1.3. "I due Leonardini": Ricci e Savioli .....	42
1.4. I concorsi per la ricostruzione dei ponti a Firenze (1945-1948) .....	52
1.5. Il mercato dei fiori di Pescia (1949-51) .....	57
<b>2. A cavallo degli anni Cinquanta .....</b>	<b>61</b>
2.1. La prima esperienza comunitaria: Il villaggio di Agàpe a Prali (1946-51) .....	62
2.2. Gli anni parigini: Ricci pittore e l'incontro con l'esistenzialismo .....	69
2.3. La casa-studio Ricci e l'esperienza di Monterinaldi (1949-63) .....	77
<b>3. Le case .....</b>	<b>95</b>
3.1. Un confronto inevitabile: Frank Lloyd Wright .....	96
3.2. La "casa teorica" come modello .....	101
3.3. Nuovi modi per abitare: committenze eccellenti e sperimentazione .....	107

### INTERMEZZO

<b>4. Anonimo del XX secolo .....</b>	<b>143</b>
4.1. Il contesto filosofico, tra esistenzialismo e fenomenologia .....	144
4.2. <i>Il mito e l'assurdo</i> .....	150
4.3. <i>Basta esistere</i> .....	152
4.4. <i>L'ultimo umanista</i> .....	154
4.5. <i>C'è tutto un mondo nuovo che si apre</i> .....	157

## PARTE SECONDA

<b>5. L'esperienza siciliana.....</b>	<b>165</b>
5.1. La questione meridionale e l'esempio di Danilo Dolci.....	166
5.2. <i>Riesi ou la force de l'Agâpe</i> .....	172
5.3. Il villaggio Monte degli Ulivi (1962-68).....	176
<b>6. Frammenti: dall'allestimento alla macrostruttura .....</b>	<b>185</b>
6.1. Il <i>tournant</i> degli anni Sessanta.....	186
6.2. Allestimenti: fra scultura e architettura.....	189
6.3. Altri spazi per lavorare e vivere.....	200
6.4. Il complesso residenziale per il quartiere di Sorgane (1962-66).....	218
<b>7. Visioni: dalla città-Terra alla città reale.....</b>	<b>225</b>
7.1. Progetti per "uomini non alienati".....	226
7.2. Gli anni Settanta: la stagione dei concorsi e le ultime realizzazioni .....	245
7.3. Archeologie formali: le "città dei morti" e le "città della giustizia" .....	264
<b>ALLEGATI</b>	
Regesto delle opere (a cura di Ilaria Cattabriga, Beatrice Conforti).....	286
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	
Scritti di Leonardo Ricci .....	304
Bibliografia generale .....	307
Audiovisivi .....	333





## Credits

Il presente volume è il risultato dello studio che ho svolto sul lavoro di Leonardo Ricci a partire dal 2011. Dopo il conseguimento del Premio Internazionale Bruno Zevi con un saggio dal titolo *Basta esistere. Leonardo Ricci, il pensiero e i progetti per la comunità*, la ricerca è avanzata, prima di tutto con la pubblicazione del libro *Leonardo Ricci. Monterinaldi, Balmain, Mann Borgese* (Palombi, Roma 2012), curata insieme ad Antonella Greco. Poi con le indagini svolte in occasione delle celebrazioni del Centenario dalla nascita di Ricci, soprattutto grazie alla disponibilità di Clementina Ricci e Gerd Olsson Ricci che hanno messo a disposizione il materiale conservato nella casa-studio Ricci a Monterinaldi e rimasto in grande parte inedito fino al 2019. In particolare l'analisi si è approfondita nel corso dell'organizzazione della mostra "Leonardo Ricci 100. Scrittura, pittura, architettura: 100 note a margine dell'*Anonimo del XX secolo*" che ho curato insieme a Clementina Ricci e Ugo Dattilo e che si è svolta dal 12 maggio al 26 aprile 2019 presso il Refettorio di Santa Maria Novella a Firenze.

Ringrazio Clementina Ricci, che in questi anni mi è stata accanto nelle ricerche e con la quale ho avuto la fortuna di instaurare un bellissimo sodalizio. Con lei Milena Ricci, Gerd Olsson Ricci, Linnea Ricci, Elena Sofia Ricci, e rivolgo un affettuoso ricordo a Pocchetto Ricci.

Ringrazio Marco Cadinu per avermi indirizzato nella stesura di questo libro e Carla Benocci, Claudia Bonardi, Raimondo Pinna e Paola Raggi, che mi hanno dato l'occasione di pubblicare questo volume assegnandomi il Premio Enrico Guidoni 2019 dell'Associazione di Storia della Città.

Ringrazio i colleghi membri del Comitato Nazionale per le celebrazioni del Centenario dalla nascita di Ricci: Andrea Aleardi, Giovanni Bartolozzi, Marco

Brizzi, Giuseppe Capochin, Ugo Carunchi, Aldo Colonetti, Caludia Conforti, Francesco Dal Co, Antonella Greco, Margherita Guccione, Alessandro Jaff, Giovanni Leoni, Saverio Mecca, Ricardo Scofidio, Carlo Sisi, Adachiara Zevi, Stefania Prodon e ricordo Gillo Dorfles, Marco Dezzi Bardeschi e Adolfo Natalini, che ci hanno tristemente lasciato proprio nell'anno delle celebrazioni. In particolare, ringrazio Andrea Aleardi, Direttore della Fondazione Giovanni Michelucci, per la sua costante presenza e disponibilità, e Giovanni Bartolozzi, perché i suoi lavori sulla figura di Ricci affiancano i miei e perché ha voluto condividere con me materiale prezioso con generosità.

Ringrazio Maria Grazia Dallerba e ricordo Lara Vinca Masini, perché le sue considerazioni sui lavori per le macrostrutture, nel volume *Leonardo Ricci. Progetti di un'architettura per l'uomo del futuro*, di recente pubblicazione, sono state di grande ispirazione.

Ringrazio Beatrice Conforti e Ilaria Cattabriga, che stanno svolgendo per le loro Tesi di Dottorato importanti ricerche ad ulteriore integrazione del quadro di studi su Ricci. A loro devo la redazione del Regesto in questo volume e a Beatrice devo un fondamentale aiuto nel reperimento di alcune immagini qui pubblicate.

Ringrazio Ugo Dattilo, con il quale condivido da tempo le riflessioni sul lavoro di Ricci, e Pietro Carafa, altro studioso infaticabile, che mi ha concesso di utilizzare alcune sue magnifiche foto. Sempre per le bellissime fotografie, ringrazio Gianluca Buoncore, Alessandro Guidi di Quattroterzi, Michela Sardelli, Ivo Stani, Niccolò Vonci e nuovamente Andrea Aleardi e Beatrice Conforti.

Ringrazio Alberto Breschi, Luca Barontini, Fabio Fabbrizzi, Francesca Zannella e Simona Riva del Centro Studi e Archivio della Comunicazione CSAC di Parma, Francesca Fiori e Sabina Magrini dell'Archivio di Stato di Firenze, Domenica D'Agostino e Francesca Gaggini dell'Archivio Storico del Comune di Firenze, e Giorgio Neri, proprietario di casa Balmain all'Elba.

Ringrazio Orazio Carpenzano, che accoglie le mie 'meditazioni ricciane' tanto da includerle fra le ricerche della scuola di Dottorato del Dipartimento di Architettura della Sapienza del quale è Direttore, e Roberto Secchi, che mi ha parlato per primo del lavoro di Ricci, facendomi riflettere sull'attualità del suo metodo e delle sue considerazioni teoriche.

Infine, ma primariamente, ringrazio Antonella Greco per la sua grande generosità nella condivisione di metodi e conoscenze, e per l'intelligenza con la quale mi ispira da molti anni. So di corrispondere ai suoi pensieri dedicandole una considerazione di Friedrich Nietzsche: «*si ripaga male un maestro, se si rimane sempre scolari*».

Dedico questo libro a mio padre.

Il presente volume è stato redatto e pubblicato durante il periodo della pandemia Covid 19.

## Presentazione

Secondo concordi testimonianze, Leonardo Ricci era intenso, affascinante, carismatico. Amatissimo dai suoi studenti e maestro dialogante in senso socratico, attitudine molto diffusa negli anni di un dinamico e vivace dopoguerra e poi in quelli successivi di rivoluzioni e sperimentazioni. Non solo nella facoltà di Firenze, fucina di giovani architetti di valore allievi del grande Michelucci, ma anche nella casa di Monterinaldi, spazio fisicamente fluido e aperto e, idealmente, cenobio, cenacolo, comunità.

D'altra parte l'idea di costruire su una collina arida e pietrosa una casa per se stesso e tante case, di architetti, di amici, di artisti, riportava proprio alla comunanza di interessi, attitudini, mestieri. Se non all'idea della città degli artisti di Darmstadt, legata a un committente e all'economia di territorio, a quella di un ruvido e toscano Monte Verità, dove si agitavano pensieri e si ospitavano mostre di sculture di maestri internazionali.

Temperamento inquieto, architetto esistenzialista e portato all'asseverazione delle proprie convinzioni (ne fa fede il bellissimo *Anonymous* degli anni Sessanta che apparve nel 1962 - estrema civetteria - in inglese per una casa editrice di New York con un suo smagliante dipinto astratto in copertina), Ricci accoglieva in sé fin da giovanissimo il duplice aspetto del pensiero teorico e la tensione etica dell'architetto comunitario "a servizio dell'uomo, tanto da dare all'uomo possibilità di esistenza" aperto fin dagli anni della ricostruzione al lavoro collettivo, anche manuale. Così nasce nel dopoguerra Agàpe, il villaggio valdese nelle colline del Piemonte, progetto cui Ricci era stato fidelizzato da Tullio Vinay, una delle figure di riferimento della sua giovinezza, partecipe anche se in maniera diversa, di quell'ambiente fiorentino cristiano e disobbediente, attento al sociale ed eretico, che dal dopoguerra agli anni Settanta esprimerà le figure di Giorgio la Pira, Ernesto Balducci, Don Milani. Più avanti negli anni e nella carriera, Ricci risponderà

ancora all'appello di Vinay per il villaggio comunitario di Riesi nella Sicilia più arretrata e più povera di Danilo Dolci.

Una complessità psicologica, quella di Ricci, ribadita anche nell'urgenza di contemperare l'arte e l'architettura. Come si è visto nelle recenti mostre a lui dedicate nel centenario della nascita, la necessità della pittura correva in parallelo con l'eccezionalità della composizione architettonica. Dove Ricci esprimeva non tanto una ricerca della forma, quanto quella di un linguaggio eccentrico, alla lettera, e diverso, nell'ambito di entrambe le discipline.

Una ricerca inesausta in cui concorrevano a tutto tondo la sapienza della scrittura, l'attitudine all'arte e la sicurezza compositiva e anche una certa fiducia in se stesso (foccarono intanto i riconoscimenti internazionali dei grandi, in Francia e in America, da Lionello Venturi a Marc Bloc) che lo portarono persino a scontrarsi col suo maestro di cui a fase alterne si trasformava quasi da erede a rivale e viceversa.

Se seguissimo il *Contre Saint Beuve* di proustiana memoria, del carattere un grande architetto, e architetto artista, non bisognerebbe parlare, ma solo delle sue opere. È palese che la debordante personalità di Ricci, abbia quasi fatto velo alla eccezionalità della sua architettura, alla complessità del suo sapere, al successo nei più vari campi della cultura, alla visionarietà e anche alla preveggenza di alcune delle sue conclusioni.

Gli anni americani, il percorso dedicato ad una nuova idea di città, prefigurano, anticipano e mostrano spesso la strada che sarà battuta da più d'una delle avanguardie architettoniche. Non è un caso che sia proprio la nostra epoca a riscoprirne le potenzialità e persino l'attualità, anche nell'essere coerente ma continuamente diverso e sorprendente. Diceva di se stesso un grande scrittore siciliano che amasse "contraddire e contraddirsi" e anche in Leonardo Ricci appare il genio della contraddizione, l'eleganza del disegno spaziale per la villa del sarto Balmain e l'apparente ruvidezza della Casa teorica, il brutalismo della Nave di Sorgane e lo spazio architettonico che si complica, parcellizzandosi, nelle macrostrutture degli ultimi anni.

Dobbiamo all'impegno di Maria Clara Ghia, apprezzata ed oramai esperta storica dell'architettura contemporanea che frequenta con la stessa serietà, levità e intelligenza i campi del sapere architettonico e quelli della teoria filosofica, se il fascino del personaggio non rimanga come l'*unicum* di un architetto, scrittore e artista, ma che Leonardo Ricci venga analizzato, messo a confronto, reintegrato negli innumerevoli contesti con cui si misura, e soprattutto, nei crediti e nei debiti della cultura, delle idee, e delle discipline che circolavano nel mondo, nella seconda parte del secolo breve. Per renderci edotti, come fa, di tutti i suoi segreti, ma soprattutto per restituirci l'ampiezza dello spessore culturale che merita.

*Antonella Greco*



## Presentazione

Affidarsi alla forma e ai materiali per spiegare e rendere comprensibile l'architettura fatta di involucri elementari di pietra, vetro o cemento armato, non è sufficiente per Leonardo Ricci, poiché l'oggetto della sua tenace ricerca è lo spazio nel suo passaggio osmotico di materia qualificata nella Terra/Casa/Città. E questo ci riporta a Wright, al fondatore della lingua nuova da diffondere per il piacere e il gusto dell'uomo moderno, al suo ideale libertario per la vita, in cui si realizzano i legami tra gli oggetti e i luoghi in cui saranno radicati. I maestri fiorentini che precedettero Ricci, uno per tutti Michelucci, amato come un padre, di cui si sente erede, soprattutto della sua lezione etica, lo spingono alla conquista di un posto autonomo, significativo e necessario, partendo da quasi zero.

Maria Clara Ghia ci mostra, rileggendo tra le pagine dell'*Anonimo del XX secolo* il capitolo "Addio ai maestri, addio ai geni", compresi Wright, Mies e Le Corbusier, l'emergere di quell'umanesimo rigenerato che comprende benissimo il valore di chi ha tracciato una strada importante ma allo stesso tempo rifugge da un appiattimento a quelle istanze, per una ricerca assolutamente indipendente. Una ricerca che avverte il bisogno impellente di abbattere la membrana opaca che si frappone tra l'arte e la vita.

Ricci è tra i protagonisti della rivoluzione a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta che vede un quadro nazionale diviso in due grandi traiettorie: da una parte un orientamento neoilluminista con qualche sfumatura critica che lo pungola verso nuove aperture; dall'altra, un orientamento che guarda al futuro, con le ricerche di Archigram, Superstudio, Archizoom, ecc., lontano dalle estetiche compositive fatte di canoni e regole prefigurate. In questo breve intervento mi interessa soffermare l'attenzione su un nodo concettuale rilevante che può, spero, insinuarsi nel testo di Maria Clara Ghia: l'idea di forma in Leonardo Ricci plasmata da energie viventi, in grado

di incorporare l'attitudine di una dimensione relativa alle sue condizioni di esistenza e dei modi, diversissimi, della sua percezione. Nel ripensare l'architettura come sistema vivente, il progetto può e deve interpretare lo spazio come campo, allo stesso tempo, relazionale e co-evolutivo: qualcosa che si genera, si trasforma e si dissolve, e che porta a misurare nuovi impulsi. Nulla di unico e stabile, ma un'interazione continua tra l'uomo, la sua comunità di appartenenza e il suo ambiente, in cui le perturbazioni reciproche inducono modificazioni dell'equilibrio all'interno di quanto consentito e previsto dalla libera relazione delle parti in gioco.

Ogni individuo, a partire dalla propria unica esperienza, attiva un processo dell'esperire collaborativo e solidale che determina una variazione del suo equilibrio e che produce a sua volta la necessità di una riorganizzazione per il raggiungimento di un nuovo equilibrio, sempre nel rispetto delle regole previste. In sostanza, Ricci anela a uno spazio che possa essere azione configurativa della vita, che sappia dislocare ciò che alloca, che sappia scrutare e comunicare i segreti del mondo visibile e materiale e suggerire quelli del mondo spirituale. Uno spazio che sia in grado di vivere, trasformare e cambiare per transizioni sensibili tutti i suoi componenti e che sappia mutare per conseguenza la sua struttura formale per non essere mai da ostacolo, ma anzi per agevolare i flussi della vita. E qui dobbiamo innestare l'insegnamento del maestro Michelucci: l'architettura è la più sociale delle arti, al di là del linguaggio e della forma che essa può assumere; l'architettura è permeata da una spiritualità che non è mai in contrapposizione con il corporeo, bensì in consonanza con il potenziamento e il controllo di certe sue capacità fisiche e organiche. L'architettura dev'essere vissuta e attraversata dall'uomo, deve essergli amica, d'aiuto e mai da ostacolo nei molti sensi in cui quest'arte liberale può esserlo. L'architettura è per definizione spazio aperto in una città aperta. In questa oscillazione vitalistica, dai distretti di una geometria esplorata nell'attività pittorica, si libera un universo creativo in cui si possono quasi auto-formare organismi tridimensionali situati nella circolarità e nella complessità insite nella forma di ogni sistema il cui comportamento includa il mantenimento della forma stessa e che ne determinano l'attivazione nell'ambiente (*milieu*) che gli è proprio. Nascono così questioni nuove di rapporto tra forma/figura/spazio/percezione.

Nel rapporto tra sensorialità e sapere astratto, Ricci riconosce il ruolo fondamentale della presenza corporea, della percezione tattile, delle conoscenze formali utili all'architettura, dell'abilità di percepire. Ma le percezioni, sensibili alle relazioni tra corpi, dipendono da dimensioni ed eventi profondamente influenzabili dalla cultura. Le sue ultime opere non possono corrispondere alla sua straordinaria conoscenza dei processi di rappresentazione mentale del mondo perché saranno realizzate con forti e perentorie chiusure alla città, recinti inaccessibili impediranno che la forza plastica espressa da perturbanti strutture resti aperta al coinvolgimento dell'uomo, ai flussi delle sue traiettorie senza orientamenti. A mio avviso però, Ricci resta fuori da questa responsabilità. Se avesse potuto intervenire sono certo che avrebbe lottato affinché non fossero costruite in quel modo. Il suo uomo collabora con la comunità a conformare luoghi, a formare spazi per l'incontro, lo scambio e la socializzazione, impensabile per Ricci sarebbe stata l'idea di una sua esclusione da tutto questo.

Orazio Carpenzano

## Introduzione

*La nostra città è tutta la terra*, scriveva Leonardo Ricci nell'*Anonymous (20th Century)*, pubblicato a New York nel 1962 e poi tradotto in Italia nel 1965<sup>1</sup>.

*Architecture as world* scriveva Hashim Sarkis presentando i temi della Biennale 2020, intitolata *How we will live together*, che si accingeva a curare prima della pandemia.

Ogni edificio è una parte di mondo, con le sue bellezze e le sue regole, ma tende a dilatare i suoi confini per incontrare e affrontare il contesto, ridisegnando una nuova relazione spaziale e una nuova geografia capace persino di 'mutare la curvatura della terra', continua Sarkis. *New inhabitation*, quindi: la sequenza di spazi previsti in un'architettura non è detto debba essere mantenuta intatta, anzi la sua progettazione può essere spunto di riflessione per incoraggiare nuove abitudini. Ancora, *new eyes*: nuovi occhi per abitare in un modo diverso, aprirsi alla ricerca e alla soddisfazione di nuove esperienze per un'architettura che sia acquisita e mai imposta.

Non si vuole qui forzare un discorso sull'attualità dell'opera di Leonardo Ricci. Le sue realizzazioni sono legate a un contesto storico e sociale che non è più il nostro, e chi ha letto *l'Anonimo* sa bene che egli stesso si ribellerebbe se volessimo fare di lui un maestro in grado di progettare 'simboli' validi in eterno. Dei maestri, scrive Ricci, di Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, o Mies van der Rohe, bisogna innamorarsi per poi emanciparsi, trovare un proprio percorso rispondente al proprio tempo e alle specifiche esigenze ogni volta e in ogni momento diverse.

Tuttavia è innegabile che, in questo nostro complesso presente, stiamo ancora indagando su dei temi di fondo che trovano fortissime analogie con

---

1. Leonardo Ricci, *Anonymous (20th Century)*, Braziller, New York 1962, trad. it. *Anonimo del XX secolo*, Il Saggiatore, Milano 1965. D'ora in poi, nel testo, il libro verrà citato come *Anonimo*.

la ricerca teorica e la conseguente produzione architettonica ricciana, se questa produzione la si indaga non dal punto di vista formale ma, lui stesso direbbe, esistenziale.

Così Ricci scrive nell'*Anonimo*: «Nella città-Terra le case si erano come messe in moto. I blocchi isolati uno affiancato all'altro che erano, si erano come aperti, per poter possedere finalmente il vento e camminare sulla terra tutta»<sup>2</sup>.

Questo ragionamento sull'apertura delle forme al paesaggio, al movimento degli esseri umani, appare di grande utilità in un momento nel quale va riconsiderato il rapporto fra spazio interno ed esterno, tra casa, cortile, strada, piazza, e ancora tra città e campagna, perché la congestione urbana alla quale eravamo ormai abituati, se non assuefatti, ha dimostrato tutte le sue criticità e perché le nostre metropoli vanno ripensate come sistemi diffusi nel territorio, connessi da efficienti infrastrutture, tornando magari a guardare a utopie urbane le cui ragioni si pensavano relegate a un passato che non sarebbe tornato più.

La produzione di Ricci è vastissima, tesa alla ricerca di un *habitat* nel quale l'architettura sia come cosa naturale, sempre compiuta ma sempre con possibilità di mutazione, rispondente alle esigenze degli abitanti, organismo la cui pelle si estende dal corpo, alla casa, al quartiere, alla città, in un *continuum* che consente successioni di atti liberi, costituenti nuove possibilità di esistere.

Allievo di Giovanni Michelucci e figura di rilievo nel panorama del Secondo Dopoguerra, Ricci è stato definito da Bruno Zevi, con la consueta enfasi, «*il miglior architetto italiano*»<sup>3</sup>. Il suo fare progettuale resta un *unicum* per l'originale concezione dello spazio come fatto esistenziale e per la sapienza immaginativa di una produzione che copre tutte le scale.

La sua attività è estremamente prolifica, a partire dalla metà degli anni Quaranta fino agli ultimi progetti degli anni Ottanta. Questo studio, avvalendosi di materiali d'archivio alcuni dei quali inediti, non vuole assumere le dimensioni di un'*opera omnia*, ma ha tuttavia l'obiettivo di indagare l'intero arco cronologico della produzione ricciana attraverso alcuni dei suoi progetti più interessanti, contestualizzandoli nel panorama architettonico ad essi di volta in volta contemporaneo. Un *excursus* lungo quarant'anni, durante i quali il lavoro di Ricci si modifica in relazione alle tendenze dei differenti periodi, ma rimane legato a coerenti intenzioni di fondo: tradurre in opera architettonica il dinamismo dei fenomeni e l'incessante fluire della vita, che non può essere arginata in forme prestabilite, e ricercare quel 'minimo comune denominatore' che ci rende tutti simili in quanto uomini, affinché si avveri una comunicazione autentica fra l'architetto e il destinatario del suo lavoro.

Alla radice di questa aspirazione è l'influenza del pensiero esistenzialista, che Ricci assimila ancora giovane durante la frequentazione delle gallerie d'arte parigine, dove espone fra gli altri insieme a Alberto Giacometti, Henri Matisse e Pablo Picasso. A Parigi incontra Jean-Paul Sartre e Albert Camus, che più tardi inviterà nella sua casa a Monterinaldi a dimostrazione un importante sodalizio.

2. Ibidem, pp. 218-219.

3. Bruno Zevi, *Leonardo Ricci (1918-94), il migliore architetto italiano*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 470, 1994, p. 863.

Ricci è dunque anche pittore e pensatore di grande finezza, dipinge e scrive per tutta la vita. Architettura, pittura e scrittura sono forme espressive di uguale intensità, che tramite linguaggi diversi consentono una comprensione più profonda della sua opera.

La sua avventura professionale inizia nello studio di Michelucci, con i giovani più promettenti della scuola fiorentina, Leonardo Savioli, Edoardo Detti e Giuseppe Giorgio Gori. Nel 1946 partecipa ai concorsi per i ponti fiorentini, inserendosi nel dibattito contro la ricostruzione 'com'era dov'era' sostenuta da Bernard Berenson, e appoggiando le tesi michelucciane che intendevano le ferite della città come luoghi da cui far partire il rinnovamento.

Sempre nel 1946 il pastore valdese Tullio Vinay affida a Ricci la realizzazione del villaggio Agàpe a Prali, e questa esperienza comunitaria segnerà le scelte architettoniche del periodo successivo.

Seguono due realizzazioni fondamentali: il mercato dei fiori a Pescia con Enzo Gori, Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli ed Emilio Brizzi (1949-51) e il villaggio di Monterinaldi a Firenze, con Giovanni Klaus Koenig (1949-1963), manifesto del modo di intendere l'opera architettonica come tutt'uno con il paesaggio circostante.

Nella pittura i nuovi maestri sono i primitivisti, da Schiele a Picasso, ma anche amici come Corrado Cagli, Afro e Mirko Basaldella, il gruppo di artisti che ruota intorno alla galleria 'Numero' di Fiamma Vigo. La consacrazione della casa-studio a Monterinaldi avviene infatti nel 1955 con l'allestimento della mostra *La Cava*, curata con la Vigo.

Negli stessi anni Ricci avvia l'impegno didattico all'Università di Firenze, prima come Assistente, poi come Ordinario e infine come Preside. È un insegnante carismatico e aperto al confronto. Suo il merito di aver coinvolto Umberto Eco, chiamato a Firenze al suo primo incarico da docente. Da Preside vivrà con partecipazione la contestazione del Sessantotto per poi dimettersi, deluso dal decadimento della didattica, e ritirarsi a Venezia dal 1973.

Il campo di sperimentazione architettonica più interessante, nel primo periodo della sua carriera, è quello per la residenza: dalla fine degli anni Cinquanta Ricci progetta alcune ville di matrice organico-espressionista per committenti d'eccellenza, tra le più celebri la casa per Elisabeth Mann Borge a Forte dei Marmi (1957-58) e la casa per Pierre Balmain all'Isola d'Elba (1958-60). Avvia anche esperimenti su altre tipologie, realizzando ad esempio l'interessante edificio per la Manifattura Goti a Campi Bisenzio (1959-62).

Incarico cruciale è poi quello per la macrostruttura La Nave nel nuovo quartiere di Sorgane (1962-66): un organismo di matrice brutalista, complesso e flessibile, con cui Ricci cerca di superare gli aspetti di chiusura e separazione che scorge nell'*Unité d'habitation* di Le Corbusier.

Nei primi Sessanta è anche in Sicilia, ancora su invito di Vinay, per realizzare un villaggio comunitario a Riesi (1962-68), in un ambiente ostile controllato dalla mafia. Di grande fascino è il progetto per l'Ecclesia che resterà incompiuta: guscio spezzato, forma plastica interrotta, esempio di architettura informale in Italia.

Dal 1960 al 1983 è invitato a insegnare presso il MIT, la Pennsylvania State University e la Florida University e disegna con gli studenti modelli urbani

a scala territoriale, espressioni di una ricerca che si inserisce in maniera estremamente originale nella produzione contemporanea.

Nel frattempo, si adoperava in progetti alle scale più diverse. Nel 1964 allestisce la mostra dell'Espressionismo a Palazzo Strozzi e nel 1967 è invitato da Bruno Zevi, Giulio Carlo Argan e Umberto Eco a progettare una sezione del padiglione italiano all'Expo di Montréal.

Tra le ultime e più tormentate opere, i progetti di concorso per il Centro Direzionale di Firenze (1977) e per la risistemazione de Les Halles a Parigi (1978), e le realizzazioni del cimitero di Jesi (1984-85) e del palazzo di Giustizia di Savona (1981-87). Infine, il Palazzo di Giustizia in via di Novoli a Firenze (1981-1987, 1987-1988), mancata occasione di collaborazione con Michelucci, struttura discussa per l'esecuzione postuma e la mancata attuazione di fondamentali indicazioni presenti nel progetto originale.

Il valore del lavoro di Ricci è stato riconosciuto, seppure non del tutto compreso, durante la sua vita. Le commissioni sono state moltissime e di prestigio. Nel 1958 la sua attività è stata premiata con la medaglia d'oro all'XI Triennale di Milano.

Poi, fino a un periodo relativamente recente, la sua attività poliedrica ha subito una sorta di obliterazione storico-critica alla quale alcune pubblicazioni stanno cercando di porre rimedio, prevalentemente analizzando temi ben individuati, quali quelli delle residenze, dei villaggi comunitari, delle macrostrutture o dei modelli urbani.

Questo lavoro si inserisce fra queste ricerche, indagando il suo percorso progettuale e il suo approccio teorico in maniera il più possibile esaustiva, con l'intento di rimettere al centro l'eccezionalità della figura di Ricci nel panorama dell'architettura italiana dal secondo dopoguerra.

Il volume è diviso in tre parti: nella prima si prova a contestualizzare il lavoro di Ricci nel clima fervente della Ricostruzione, lo si mette in relazione con quello dell'amico-maestro Michelucci e dell'amico-collega Savioli, si analizzano le proposte per il centro distrutto di Firenze e si apre la riflessione, attraverso i lavori per il villaggio valdese di Agàpe e per Monterinaldi, su due attività predominanti nella carriera ricciana: i progetti comunitari e le sperimentazioni per le residenze unifamiliari.

Poi un intermezzo, dedicato all'*Anonimo del XX secolo*, il 'libro-diario' con il quale, nella prima metà degli anni Sessanta, Ricci analizza in maniera critica il suo lavoro trattando i temi della pittura, dell'architettura e dell'urbanistica. Il suo pensiero è trasmesso in chiave personale, più 'esistenziale' che 'esistenzialista', alla ricerca delle necessità primarie e autentiche della società e dell'uomo come presupposto inalienabile del compito dell'architetto.

Infine una seconda parte, che analizza l'esperienza comunitaria del villaggio Monte degli Ulivi in Sicilia, i progetti e le realizzazioni per destinazioni d'uso diverse dalla residenza, la partecipazione alla realizzazione del quartiere di Sorgane a Firenze, per concludere da un lato con un'analisi sui visionari progetti delle macrostrutture per la città-Terra, dall'altro con l'esame degli ultimi concorsi e realizzazioni, dopo le dimissioni da Preside dall'Università di Firenze e durante il soggiorno-esilio veneziano.

Nel confronto fra l'attività ricciana e i cambiamenti del contesto negli anni Sessanta e Settanta, Ricci può apparire come architetto senza tempo e fuori dalla storia, nel suo incessante lavorare alla ricerca di un'architettura che 'salvi l'uomo' e nel suo scontrarsi con situazioni reali per lui inaccettabili, o con approcci al progetto, da parte di molti suoi colleghi, differenti se non del tutto contrapposti al suo. Il suo gettarsi nel lavoro come fosse ogni volta un combattimento all'ultimo sangue fra artefice e opera relega il suo operato in una posizione individuale, isolata e spesso incompresa.

Nonostante la selezione compiuta in questo volume fra i numerosissimi progetti, si spera di restituire un quadro il più possibile completo del lavoro di una figura tormentata, dall'energia dirompente, lacerata da contrasti fra etica personale e realtà sociale inappagante. Una figura che ci ha lasciato alcuni fra gli edifici più interessanti del panorama dell'architettura italiana del secondo Novecento.





## Introduction

*Our city is the whole earth*, wrote Leonardo Ricci in his book *Anonymous (20th century)*, published in New York in 1962 and translated in Italian in 1965<sup>1</sup>.

Hashim Sarkis wrote *Architecture as world* while introducing the theme for the 2020 Venice Biennale exhibition, titled *How we will live together*, that he was about to curate before the pandemic.

Each building is a fragment of the world, with its beauties and its rules, but it tends to broaden its boundaries in order to face its context, redesigning a new spatial relationship and a new geography 'capable of shifting the curve of the earth', Sarkis continues. *New inhabitation*, thus: the sequence of spaces designed in a work of architecture does not necessarily have to be preserved as it is by custom. Its design, instead, can be food for thought to favor new habits. Still, *new eyes*: a boost to live in a different way, opening up to the search and satisfaction of new experiences, through architectural projects that are liberating and not oppressing.

It is not to force a consideration on the value of Leonardo Ricci's work in the here and now. His creations are related to a historical and social context that is no longer the same. Anyone who has read the *Anonymous* is aware that he himself would rebel if we attempted to make a master of him, he would dissent if we tried to describe his work as a 'symbol' validated for ever. Ricci wrote that one can 'fall in love' with the masters, one can look up to Frank Lloyd Wright, Le Corbusier or Mies van der Rohe, but then a process of emancipation is fundamental, to find one's own path while responding to specific needs, that are different every time and in every moment.

---

1. Leonardo Ricci, *Anonymous (20th Century)*, Braziller, New York 1962.

It is however undeniable that, in the complexity of our present, we are still investigating basic matters that find strong analogies with Ricci's theoretical research and consequent architectural production, if such production is considered not from an aesthetic point of view but, as he would say, from an 'existential' perspective.

Ricci wrote in the *Anonymus*: «*In the Earth-city, all houses were set in motion. The isolated volumes had opened, in order to possess the wind and to walk on all earth*»<sup>2</sup>.

This reflection on how forms open to the landscape, to the movement of human beings, appears to be of great use now-a-days, when we should reconsider the relationship between internal and external space, between house, courtyard, street, square, and again between city and countryside. The urban congestion to which we were accustomed, if not addicted, has shown all its criticalities. Our metropolises should be rethought as systems spreading throughout the territory, connected by efficient infrastructures. Perhaps we should reflect once again on some urban utopias, whose reasons seemed to be confined in a past that would never return, while today they can provide us with necessary ideas.

Ricci's production is vast, aimed at the search for a habitat where architecture is a natural aspect, always outlined with clarity but always liable to transform, responding to the needs of the inhabitants. A habitat as an organism whose skin extends from the body to the house, to the neighborhood, to the city, in a *continuum* that allows for sequences of free acts, constituting new possibilities of existence.

Giovanni Michelucci's pupil and a prominent figure in the Second World War architectural scene, Ricci was described by Bruno Zevi, with his usual emphasis, as «*the best Italian architect*»<sup>3</sup>. His work remains unique for the original conception of space from an existential point of view and for the imaginative power of a production that covers all scales.

His activity is extremely prolific, starting from the mid-forties up until his last projects, in the eighties. This study, based also on archival materials, some of which hitherto unpublished, does not want to assume the comprehensiveness of an *opera omnia*. Its intention is to investigate the entire chronological span of Ricci's production, indicating some of his most interesting projects contextualized in their contemporary architectural panorama.

A forty-year *excursus*, during which Ricci's approach changed in relation with the different trends, nevertheless remaining faithful to some significant intentions: his fundamental purpose was the transposition of the dynamism of phenomena and incessant flow of life into architectural design. This endless transformation cannot be confined in pre-established forms: a true communication between the architect and the recipient of his work is required, to discern the most authentic needs uncovering the 'lowest common denominator', as Ricci named it, that makes us all similar as men.

At the root of this aspiration was the influence of the existentialist thought, that Ricci absorbed while still young, during his frequentation of the

---

2. Ibidem, pp. 218-219.

3. Bruno Zevi, *Leonardo Ricci (1918-94), il migliore architetto italiano*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 470, 1994, p. 863.

Parisian art galleries, where he exhibited alongside Alberto Giacometti, Henri Matisse and Pablo Picasso among others. In Paris he then met Jean-Paul Sartre and Albert Camus, who he will later invite to his home in Monterinaldi, proving a sincere partnership.

Ricci was in fact also a painter and thinker of great finesse. Architecture, painting and writing were expressive forms of equal intensity, allowing a greater understanding of his work through different languages.

His professional adventure began in Michelucci's studio, with the most promising young architects of the 'Florentine school': Leonardo Savioli, Edoardo Detti and Giuseppe Giorgio Gori.

In 1946 he participated in the competitions for the reconstruction of Florentine bridges, entering the debate against the restoration *com'era dov'era* ('as it was where it was') advocated by Bernard Berenson, and supporting Michelucci's theses that intended the wounds of the city as spaces to start the renewal.

The same year, the Waldensian pastor Tullio Vinay involved Ricci in the construction of the Agàpe village in Prali, and this first community experience marked his architectural choices for the next period.

Two fundamental realizations followed: the flower market in Pescia, designed with Enzo Gori, Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli and Emilio Brizzi (1949-51) and the Monterinaldi village in Florence, with Giovanni Klaus Koenig (1949-1963). This last project was a sort of Manifesto, showing the deep connection between Ricci's architectural work and the surrounding landscape.

In his work as a painter, his masters were the primitivists, from Schiele to Picasso, but he also looked up to friends such as Corrado Cagli, Afro and Mirko Basaldella, the group of artists who gathered around Fiamma Vigo's 'Numero' art gallery. In fact, the consecration of the Monterinaldi village took place in 1955 with 'La Cava' exhibit, curated by Ricci and Vigo: works of art were displayed all around the hill houses in front of Fiesole.

In the same years Ricci started teaching at the University of Florence, at first as an Assistant, then as Professor and finally as Dean. He was a charismatic mentor, open to confrontation with his students. Thanks to his suggestion, Umberto Eco was called to Florence for his first teaching job. As Dean he lived with participation the 1968 protest, but then he resigned, disappointed by the decay of the educational level, and in 1973 he moved to Venice for good.

In the first period of his career, the most interesting field of experimentation was that of the residences: from the end of the 1950s, Ricci designed some organic-expressionist villas for eminent clients, including the house for Elisabeth Mann Borgese in Forte dei Marmi (1957-58) and the house for Pierre Balmain on the Island of Elba (1958-60). He also experimented on other typologies, for example with the remarkable project of the Goti Manufacture building in Campi Bisenzio (1959-62).

A crucial commission was that for 'La Nave' macrostructure in the new district of Sorgane in Florence (1962-66): a complex and flexible organism with a brutalist mark, in which Ricci tried to overcome the aspects of 'closure and separation' that he identified in Le Corbusier's Unité d'habitation.

In the early sixties he was also in Sicily, again at the invitation of Vinay, to design a community village in Riesi (1962-68), in a hostile, mafia-controlled environment. While unfortunately unrealized, the project for the Ecclesia remains of great interest: a broken shell, as a fragmented plastic form, a powerful example of informal architecture in Italy.

From 1960 to 1983 he was invited to teach at MIT, Pennsylvania State University and Florida University. With the students, he designed urban models on a territorial scale, as an expressions of his research which was included in the contemporary studies on the megastructures theme in a rather original way.

In the meantime, he continued working on projects of the most different kind. In 1964 he set up the Expressionism exhibit at Palazzo Strozzi and in 1967 he was invited by Bruno Zevi, Giulio Carlo Argan and Umberto Eco to design a section of the Italian pavilion at the Montreal Expo.

The competition project for the Centro Direzionale in Florence (1977), the rearrangement project for Les Halles in Paris (1978), the construction of the Jesi cemetery (1984-85) and of the Justice Palace in Savona (1981-87) can be indicated among the latest and most controversial works.

Finally, the proposal for the Justice Palace in via di Novoli in Florence (1981-1987, 1987-1988) was the last missed opportunity of collaboration with Michelucci: a contested structure, built posthumously, without executing fundamental indications included in the original project.

The value of Ricci's work was recognized throughout his life, yet not fully understood. The commissions were many and prestigious. In 1958 his activity was awarded the gold medal at the 11th Milan Triennale.

Then, until a relatively recent period, his multifaceted activity has undergone a sort of historical-critical obliteration. Some publications are trying to remedy this lack, mainly by analyzing circumscribed themes, such as those of residences, community villages, macrostructures or urban models. This work takes part in these researches, this time investigating his architectural production and his theoretical approach as exhaustively as possible. The aim would be to give Ricci's exceptionality the space it deserves within the Italian architecture background since the Second World War.

This volume is divided into three parts. In the first part, Ricci's work is contextualized in the fervent atmosphere of the Reconstruction and is considered in relation to the outcomes of his friend-teacher Michelucci and his friend-colleague Savioli. The realization of the villages of Agàpe and Monterrinaldi both reveal two predominant interests in Ricci's career: community projects and experiments for single-family residences.

Then an interlude, dedicated to the *Anonymous (20th century)*: the 'book-diary' through which, in the first half of the sixties, Ricci critically analyzed his work by dealing with the themes of painting, architecture and urban planning. His way of thinking is transmitted in a personal way, more 'existential' than 'existentialist', in search of the primary and authentic needs of society and man, as inalienable prerequisites for the architect's task.

Finally, a second part, in which the community experience of the Monte degli Ulivi village in Sicily, the different typology projects without residential end-use, and the construction of the Sorgane district in Florence are

made to stand out. The conclusion, on the one hand, is an enquiry on the visionary projects for the Earth-city macrostructures, and on the other, the study of the latest competitions and realization, carried out after his resignation as Dean from the University of Florence and during his seclusion in Venice.

In the context of the Sixties and Seventies, Ricci can appear as an architect 'out of history', because of his incessant search of an architecture that can 'save man' and on account of his clashing with the reality of circumstances, in a society that he did not accept. His approach and his formal fallouts were very different from the method and outcomes of many of his colleagues, sometime in open contrast with them. In every occasion, he threw himself into a Fight to death with his oeuvre, a sort of one-on-one combat. This attitude relegated his work in an individual position, isolated and often misunderstood.

Despite the selection put in place in this volume among Ricci's numerous projects, the intention is to outline a picture as complete as possible of his tormented figure with an explosive energy, torn by the strong contrasts between personal ethics and unsatisfying social reality. A figure who left us some of the most interesting buildings on the Italian architectural scene in the second half of the twentieth century.



# **Parte Prima**





## 1. Firenze negli anni della Ricostruzione

*«La mia architettura è sempre nata dall'infelicità.  
Dalla disperazione di vivere in un mondo che a me non piace  
ma al quale voglio dare per quel che posso,  
con le minime mie forze,  
un piccolo contributo alla vita»<sup>1</sup>.*

---

1. Lettera di Leonardo Ricci a Giovanni Michelucci, 23 dicembre 1987, cit. in Corinna VASIĆ VATOVEC, *Leonardo Ricci architetto "esistenzialista"*, Edifir, Firenze 2005, p. 94.

## 1.1. Una condizione senza vacanze d'inseguimento assoluto

La Firenze degli anni immediatamente successivi alla seconda guerra mondiale è una città fervente dal punto di vista sociale, politico e culturale.

Giorgio La Pira è sindaco dal 1951, il 'sindaco santo' si dice di lui, osservante di quel materialismo cristiano che porta a credere nel primato della società rispetto alla politica e allo stesso diritto. Dopo gli anni clandestini egli torna in città nel 1945, è eletto membro dell'Assemblea costituente nel 1946 e contribuisce in particolare alla formulazione dell'Art. 2 della Costituzione, per la garanzia dei diritti inviolabili dell'uomo e per l'adempimento dei doveri inderogabili di solidarietà politica, economica e sociale.

Poi, è attivo il gruppo di intellettuali che si erano riuniti già dal 1929 intorno alla rivista «Frontespizio», edita da Vallecchi fino al 1940: Piero Bargellini, Giovanni Papini, Ardengo Soffici, questi ultimi due già sodali e attivi nel dibattito culturale fiorentino dai tempi della rivista futurista «Lacerba», padre Ernesto Balducci<sup>2</sup>, don Lorenzo Milani, Carlo Bo, seppure dalla fine della guerra residente a Milano, Mario Luzi, che scrive di Firenze come della città della «vita fedele alla vita»<sup>3</sup>, gli altri poeti ermetici Oreste Macrì e Leone Traverso, l'«*anacoreta dal garbo mondano*»<sup>4</sup> Cristina Campo.

Nel 1938 Carlo Bo pubblica il saggio *Letteratura come vita*<sup>5</sup>, nel quale si riassume quella dimensione di impegno esistenziale che anima la generazione di intellettuali e artisti dopo la guerra:

«A questo punto è chiaro come non possa esistere [...] un'opposizione fra letteratura e vita. Per noi sono tutt'e due, e in ugual misura, strumenti di ricerca e quindi di verità: mezzi per raggiungere l'assoluta necessità di sapere qualcosa di noi [...]. Se c'è un lavoro degno dell'uomo, se c'è un riscatto è questa condizione di attenzione, di contemplazione, di riguardo amoroso e cosciente a se stesso. [...] E da ultimo sarà meglio aggiungere ancora che [la letteratura] esige un rigore e una presenza straordinari, una fedeltà che per noi ha la misura della morte. L'autorità è in relazione diretta con questa purezza d'esperienza. Divide il mestiere dalla missione: e il mestiere ha tutte le regole che conosciamo. Ma qui è un vero amore della vita che non ci lascia mai dimentichi di noi stessi e non permette una vacanza e il divertimento. [...] Allo spettacolo che abbandoniamo (e nel "no" c'è tutto il carico di responsabilità, di dolori, di tristezze che rappresentano l'attesa dei nostri giorni) viene opposta una disciplina di vita: una condizione senza vacanze d'inseguimento assoluto»<sup>6</sup>.

Il sincretismo tra pensiero critico e azione pratica, la 'cultura attiva', è l'aspetto che caratterizza l'operato di quegli anni. Un messaggio che arriva

---

2. Ernesto Balducci e Giorgio La Pira fondano a Firenze un movimento sul tema della pace, nominato *Cenacolo*. Balducci, La Pira e il loro *entourage* sono considerati figure eccentriche rispetto al cattolicesimo romano. Vedi Antonella GRECO, *Tre ville di Leonardo Ricci, tra il dopoguerra e il boom*, in Antonella GRECO, Maria Clara GHIA, *Leonardo Ricci. Monterinaldi Balmain Mann Borgese*, Palombi, Roma 2012, p. 9.

3. Mario LUZI, *Vita fedele alla vita*, in Id., *Su fondamenti invisibili*, Rizzoli, Milano 1971.

4. Pietro CITATI, *Il viso di Cristina Campo*, in Idem, *Ritratti di donne*, Milano 1992, pp. 287-291.

5. Bo, *Letteratura come vita*, cit.

6. Carlo Bo, *Letteratura come vita*, in «Il Frontespizio», X, 1938, p. 560.

direttamente a Carlo Ludovico Ragghianti anche da Giuseppe Pagano. In una lettera del 1942 Pagano aveva scritto a Ragghianti parole accese da «*quella passione che fa dell'urbanistica l'arte sociale per eccellenza [...]: non soltanto il gioco di scenografie e di forme e di toni, ma espressione architettonica dei problemi sociali e organizzativi della vita moderna, sintesi di una visione di civiltà che investe tutti i valori di una cultura*»<sup>7</sup>.

Ragghianti è forse la personalità che più influenza la scena artistica e architettonica della Firenze post-bellica, attraverso l'operazione di divulgazione avviata tramite le riviste «*Critica d'arte*», con Ranuccio Bianchi Bandinelli, e «*seleArte*», con la moglie Licia Collobi, pubblicata dalle Edizioni di Comunità di Adriano Olivetti.

In particolare «*seleArte*», edita dal 1952 al 1966 con cadenza bimestrale, tocca argomenti eterogenei e di grande interesse. L'aspetto eccezionale è la completezza con la quale Ragghianti e Collobi analizzano in mondo dell'arte senza limiti temporali, geografici o disciplinari: dall'urbanistica, all'architettura, all'arte figurativa, alla grafica, al disegno industriale, al teatro, al cinema, alla fotografia. Solo alcuni fra gli argomenti trattati: la scultura etrusca, Ottone Rosai, naturalmente Le Corbusier e Frank Lloyd Wright, Lorenzo Lotto, le arti decorative in Finlandia, la ricostruzione in Germania, Medardo Rosso, i cartelloni pubblicitari contemporanei, la vetreria di Murano, i teatri del Cinquecento, l'arte cinese egizia e africana, i primitivi, la casa giapponese, Henry Van de Velde, e si potrebbe naturalmente continuare. Scrivono su «*seleArte*» Le Corbusier, Hans Richter, Julius von Schlosser, Mario Praz, Eugène Freyssinet, Thomas Mann, Mies van der Rohe, Lewis Mumford e, ancora, si potrebbe continuare<sup>8</sup>.

L'idea di Ragghianti è quella di «*sentire il polso della cultura pubblica sul problema dell'arte*»<sup>9</sup> e propone una tiratura in cinquemila copie quando le riviste d'arte avevano generalmente una tiratura massima di mille. Olivetti dirà:

«[...] «*seleArte*» si stampò per tredici anni e per la sua caratteristica di rivistina francescana elaborata solo intellettualmente non poteva assolutamente competere con quelle riviste nate sulla sua scia, intellettualmente molto volgari, ma piene di colori. In questi tredici anni siamo arrivati a tirature di oltre cinquantamila copie [...]. Se «*seleArte*» è confusa, o viene allineata allo stesso piano delle pubblicazioni dozzinali, abbiamo fallito il nostro scopo, non abbiamo fatto nulla»<sup>10</sup>.

Solo un anno dopo la laurea, Ragghianti ha già pubblicato il saggio sui Carracci con il quale ha discusso la tesi sulla «*Critica*» di Benedetto Croce, rivista in cui, dal primo numero nel 1903 fino ad allora, erano apparsi solo testi di pochi e già noti collaboratori. Durante la frequentazione della scuola di specializzazione in Storia dell'Arte a Roma, si riunisce intorno a lui un circolo

7. Giuseppe PAGANO, lettera a Carlo Ludovico Ragghianti, Milano 20 luglio 1942, poi in Carlo Ludovico RAGGHIANTI, *Ricordo di Pagano*, in «*Metron*», n. 44, 1952, p. 16.

8. Un'analisi del ruolo cruciale di Ragghianti nella Firenze del secondo dopoguerra si trova anche in: Maria Clara GHIA, *In occasione di un Centenario. Leonardo Ricci, dai primi progetti del dopoguerra all'exploit di casa Balmain*, in «*Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*», n. 71, pp. 49-68 e nella dissertazione: Maria Clara GHIA, *Carlo Ludovico Ragghianti, Bruno Zevi e la partecipazione al progetto culturale olivettiano*, Tesi di Laurea, relatore Antonella Greco, correlatore Marcelli Fabbri, Università degli Studi di Roma, a.a. 2003-2004.

9. Massimo GASPARINI, *Conversazione con Carlo Ludovico Ragghianti*, in Antonio COSTA (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e i critofilm d'arte*, Campanotto Editore, Udine 1980, p. 72.

10. Ibidem.

di brillanti studiosi, da Giulio Carlo Argan, a Cesare Brandi, da Antonello Trombadori a Bruno Zevi. Gli incontri si svolgono soprattutto in una saletta del Caffè Aragno, ritrovo prediletto dei protagonisti della cultura e dell'arte nella Roma del periodo, da Vincenzo Cardarelli ad Antonio Baldini, da Mario Pannunzio a Leonardo Sinisgalli, da Emilio Cecchi a Roberto Longhi.

Poi la cospirazione contro la dittatura. Ragghianti entra in contatto, durante i suoi viaggi all'estero, con Zevi<sup>11</sup> e con Carlo Rosselli e Gaetano Salvemini, esponenti del gruppo Giustizia e Libertà, mentre in Italia dà un contributo fondamentale alla fondazione nel 1943 del Partito d'Azione di Ferruccio Parri, in cui confluirà anche il gruppo liberal-socialista di Aldo Capitini e Guido Calogero.

Negli anni della Liberazione è comandante delle formazioni partigiane del Partito d'Azione in Toscana e partecipa insieme a Licia Collobi agli scontri a Firenze nell'agosto del 1944. Dopo la guerra è Sottosegretario alla Pubblica Istruzione e alle Belle Arti nel governo Parri, e lavora per organizzare l'ufficio urbanistico del Ministero della Pubblica Istruzione, poi abolito da Alcide De Gasperi. Contemporaneamente si batte per la riforma delle istituzioni e degli studi, nel 1948 ottiene la cattedra universitaria di Storia dell'Arte Medievale e Moderna nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pisa e inizia appunto la direzione, con Ranuccio Bianchi Bandinelli e poi anche Roberto Longhi, della rivista «Critica d'arte», mentre il primo numero di «seleArte» uscirà quattro anni dopo.

Si deve a Ragghianti l'organizzazione delle più importanti esposizioni di architettura che hanno luogo dagli anni Cinquanta a Palazzo Strozzi: quella di Frank Lloyd Wright nel 1951, curata con Zevi, quella di Le Corbusier nel 1963 con l'allestimento di Leonardo Savioli, Danilo Santi e Rino Vernucci, e quella di Alvar Aalto nel 1966.

I contatti fra Ragghianti e Leonardo Ricci sono frequenti in questi anni. Nel 1950 Ricci è invitato da Ragghianti a partecipare alla Mostra della pittura contemporanea italiana in Germania con tre opere. In occasione dell'esposizione su Le Corbusier sono molte le fotografie d'archivio che ritraggono insieme Ragghianti, Ricci e il maestro svizzero. Ricci è poi coinvolto in prima persona per l'allestimento della Mostra sull'Espressionismo che si svolge a palazzo Strozzi nel 1964, a cura di Palma Bucarelli e Giovanni Klaus Koenig<sup>12</sup>.

Il pensiero sul ruolo sociale dell'architettura continua a risuonare negli scritti di Ragghianti.

Nel settembre del 1950, Ragghianti invia la lettera di Pagano a Bruno Zevi e aggiunge nuove considerazioni. Pagano è morto da cinque anni in campo di sterminio ma i temi sono ancora attualissimi. Scrive Ragghianti:

*«Te la mando con uno scopo chiaro: quello di ricordarci che Pagano ha ragione, e che perciò è bene evitare di accoppiarsi con quella gente che provocava, e provocherebbe oggi, se fosse vivo, la sua giusta protesta [...]. Lui (ed anch'io, del resto) per oltre venti anni ha condotto una battaglia, che era confutazione ideale dell'insufficienza mentale degli*

11. Nel 1939, con le leggi razziali, Zevi parte per Londra, dove anche Ragghianti si sta occupando delle relazioni con le forze antifasciste inglesi: «clima plumbeo e depresso, sino a quando, per caso, m'imbattei in Carlo Ludovico Ragghianti. Periodo eccezionalmente fecondo, benché tutt'altro che felice». Bruno Zevi, *Zevi su Zevi*, Venezia 1993, p. 34.

12. Vedi in questo volume alle pp. 189-192. Il carteggio fra Ragghianti e Ricci, seppure ridotto e in parte relativo alla Figlia di Ragghianti, allieva di Ricci all'Università di Firenze, è consultabile presso l'Archivio della Fondazione Centro Studi Ragghianti di Lucca.

*ambienti accademici e ufficiali, ed era polemica e sdegno verso le conseguenze pratiche che quella mentalità provo, essendo essa identica con la potenza esecutiva dello stato»<sup>13</sup>.*

Le parole di Raghianti si fanno via via più sentite e esprimono il senso di dovere verso una mobilitazione costante con al centro l'istanza etica: «non posso avere illusioni, non posso avere fede, non posso avere miti, sono astretto a una chiarezza spietata di vedere e di pensare e di conseguentemente agire»<sup>14</sup>.

In *Architettura liberatrice*, del 1969, articolo pubblicato su «Critica d'arte» in occasione della mostra di architettura giapponese contemporanea in Orsanmichele, curata da Giuseppe Gori, Paolo Riani e Giuliano Maggiora, egli scrive ancora:

*«penso all'architetto come a una personalità che, come diceva Bergson, realizzi "la somma più grande possibile di indeterminazione", cioè di scelta e di iniziativa, nel concretare forme che sono condizioni di esistenza. [...] Ma ci può essere una coscienza d'uomo di cultura, in specie di architetto, negativa e distruttiva? Non sarebbe in piena contraddizione con la sua stessa condizione e volontà di costruttore? La sua diagnosi della società del benessere o società dei consumi dovrà mediarsi con la sua concezione dell'uomo e della convivenza umana, per mantenere o per introdurre in questa i valori che tale concezione identifica. I termini stessi della vita comunitaria possono fornire all'architetto la materia dei suoi interventi: abitazione termitica o individuale, uso della natura, rapporto tra luoghi di lavoro e di riposo, uso del tempo libero, educazione individuale e collettiva»<sup>15</sup>.*

L'acutezza della riflessione critica di Raghianti non può che essere straordinariamente formativa per il giovane Ricci.

---

13. Carlo Ludovico RAGGHIANI, lettera a B. Zevi, Firenze, 15 settembre 1950, Fondazione Bruno Zevi, Archivio, f. 03, c. 12, Roma.

14. Ibidem.

15. Carlo Ludovico RAGGHIANI, *Architettura liberatrice*, in «Critica d'arte» n. 105, settembre 1969, p. 25.

## 1.2. La scuola fiorentina e Giovanni Michelucci

Con grande lucidità Giovanni Klaus Koenig riassume, nel fondamentale *Architettura in Toscana 1931-1968*, la situazione delle scuole d'architettura in Italia dagli anni Trenta in poi. Esse, scrive, hanno sempre agito per compartimenti stagni: Roma con Marcello Piacentini, Milano con Camillo Boito, Palermo con Ernesto Basile.

Ogni scuola ha prodotto un'architettura strettamente legata all'ambiente specifico:

*«l'ambiente architettonico è un insieme di forme preesistenti le quali si traducono nella mente di chi le fruisce come una serie di immagini relazionate fra loro. Il loro insieme costituisce, analogamente a quanto avviene nella lingua parlata, un "campo linguistico", ossia un codice comune ad un gruppo di interpreti»<sup>16</sup>.*

In Toscana, prosegue Koenig, un'importanza predominante ha sempre avuto il tema del rapporto fra città e campagna, fra architettura e natura, fra ordine e libertà, fra 'progetto e destino'<sup>17</sup>.

La cosiddetta 'scuola fiorentina' è fondata da Raffaello Brizzi, attento studioso dell'architettura minore toscana, e da questa scuola nasce una generazione di brillanti architetti, come Italo Gamberini, Nello Baroni, Leonardo Lusanna e un giovane pistoiese «*di inquieto carattere, ma di eccezionale sensibilità*»<sup>18</sup>: Giovanni Michelucci.

In estrema sintesi, si può sostenere che siano due i progetti fondamentali per il rinnovamento del linguaggio architettonico a Firenze prima della guerra: lo stadio comunale Giovanni Berta di Pier Luigi Nervi (1929-1932) e la stazione ferroviaria di Santa Maria Novella di Michelucci (1932-1935).

Il progetto dello stadio viene affidato a Nervi senza alcuna forma di concorso e fin dall'inizio l'opera si mostra come una delle più avanzate del suo tempo. Nei tre elementi formali caratterizzanti, la copertura delle tribune, le scale elicoidali e la torre di Maratona, segnale di maggiore modernità del complesso nella sua nettezza di contrappunto verticale all'orizzontalità dell'organismo architettonico, si condensano gli aspetti più innovativi della progettazione strutturale, «*mettendo in luce non solo la correttezza di alcune intuizioni ma anche la problematicità dei metodi di calcolo disponibili per la progettazione del calcestruzzo armato*»<sup>19</sup> [Fig. 1].

Per la realizzazione della stazione, come è noto, viene invece istituito un concorso, del quale vale la pena tracciare, seppure a grandi linee, gli eventi, come testimonianza di quel fondamentale periodo nella storia dell'architettura italiana durante il quale una nuova modernità è cercata con grande entusiasmo e partecipazione, con sguardo attento ai movimenti europei, alle «*relazioni tra città antica ed edilizia nuova, tra monumento, simbolo e*

---

16. Giovanni Klaus KOENIG, *Architettura in Toscana 1931-1968*, ERI, 1968, p. 1.

17. Naturalmente il richiamo è al libro pubblicato tre anni prima da Giulio Carlo ARGAN, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965.

18. KOENIG, *Architettura*, cit. p. 15.

19. Per una esaustiva descrizione dello stadio, delle geometrie e dei calcoli strutturali adottati si rimanda a Micaela ANTONUCCI, Annalisa TRENTIN, Tomaso TROMBETTI, *Pier Luigi Nervi. Gli stadi per il calcio*, Bononia University Press, Bologna 2014, pp. 161-168.



1. Pier Luigi Nervi, stadio comunale Giovanni Berta, Firenze, 1929-1932 (cartolina d'epoca).

progetto»<sup>20</sup>. L'eco che le vicende della realizzazione della stazione hanno nel sentire comune dei fiorentini, sulle pagine dei giornali e negli circoli cosiddetti intellettuali è senz'altro un dato determinante per gli sviluppi delle vicende architettoniche della città.

L'iscrizione di Ricci alla Facoltà di Architettura di Firenze, e quindi l'incontro con Michelucci, avviene nel 1936, anno durante il quale terminano i lavori per la stazione. Facile intuire quanto questo dibattito fosse al centro delle sue riflessioni sulle direzioni da prendere, all'inizio del percorso nel mondo dell'architettura.

Il progetto di Angiolo Mazzoni, inizialmente incaricato dal Servizio Lavori e Costruzioni delle Ferrovie del governo centrale, viene osteggiato da una serie di articoli sui più importanti quotidiani, fra cui «La Nazione»<sup>21</sup>, «Il Bargello» di Alessandro Pavolini e «L'Ambrosiano» di Pietro Maria Bardi<sup>22</sup>: il portico romanico con torre appare un didascalico tentativo di dialogare con l'abside e il campanile di Santa Maria Novella.

Il concorso deve essere bandito «per giovani vertebrati»<sup>23</sup> e orientato alla definizione di una nuova e moderna architettura fascista. La giuria è composta da Cesare Bazzani, Armando Brasini, Marcello Piacentini, Romano Romanelli, Ugo Ojetti, Filippo Tommaso Marinetti, Cesare Oddone. Il perimetro

20. Claudia CONFORTI, Roberto DULIO, Marzia MARANDOLA, *La stazione di Firenze è bellissima*, in Claudia Conforti, Roberto Dulio, Marzia Marandola, Nadia Musmeci, Paola Ricco, *La stazione di Firenze di Giovanni Michelucci e del gruppo toscano 1932-1935*, Electa, Milano 2016, p. 16.

21. In particolare gli articoli sono quelli di Romano ROMANELLI, *La Stazione Ferroviaria di Santa Maria Novella*, in «La Nazione», 17 giugno 1932; IDEM, *Monumento o stazione ferroviaria?*, ivi, 29 giugno 1932.

22. Pietro Maria BARDI, *La stazione di Firenze e una lettera di Ciano al Duce*, in «L'Ambrosiano», 12 luglio 1932.

23. Ibidem.

è quello delineato dal progetto di Mazzoni, e il progetto deve riguardare il fabbricato viaggiatori. Dei cinquantanove progetti presentati ne vengono selezionati sedici fra i quali quelli di Pietro Aschieri, Giuseppe Pagano, Giuseppe Samonà, Ettore Sottsass e Giovanni Michelucci con il Gruppo Toscano, denominazione del nucleo regionale del MIAR. L'esposizione dei progetti a Palazzo Vecchio e la proclamazione del gruppo vincitore è seguita con grande affluenza di pubblico, e Marcello Piacentini si attribuisce i meriti della scelta del progetto di Michelucci e collaboratori.

Il sodalizio fra Piacentini e Michelucci si consolida a Roma, prima con i lavori per la Città Universitaria dove il secondo realizza dal 1932 al 1935 l'Istituto di Fisiologia Generale, Psicologia e Antropologia e quello di Mineralogia, Geologia e Paleontologia, poi con i progetti per l'E42, dove nel 1938-39 Michelucci affronta il tema del teatro all'aperto, che riaffiora in molti dei suoi lavori come in molte proposte di Ricci. La Tesi di Laurea di Ricci, uno studio sul tema del Teatro chiuso e teatro all'aperto, relatore naturalmente Michelucci, è proprio del 1942. Fin dai primi anni, maestro e allievo sembrano guardarsi l'un l'altro, uno scambio di punti di vista che durerà una vita intera.

Al progetto della stazione intanto lavorano, con Michelucci, Nello Baroni, Pier Niccolò Berardi, Italo Gamberini, Sarre Guarnieri e Leonardo Lusanna<sup>24</sup>. Vi si ravvisano con chiarezza alcune caratteristiche determinanti per lo sviluppo di un nuovo linguaggio, nel senso di una ricerca di perfezione tecnico-muraria che diventa motivo di concezione delle forme architettoniche e di un'analisi spaziale che deriva chiaramente dallo studio dei flussi viaggiatori, quindi dalle esigenze dei fruitori. L'esterno scabro definito dalla pietra forte tipica dell'architettura civile fiorentina fin da Palazzo Vecchio<sup>25</sup>, la pensilina tesa a enfatizzare l'orizzontalità del progetto, le campate di vetro Termolux fra telai in ferro brunito che tagliano in due il prospetto principale, sottolineandone l'asimmetria. L'interno lucente di marmi e vetri e fasce bronzee, l'andamento spezzato della copertura in parte opaca, in parte vetrata, sostenuta dalle enormi travi metalliche. Lo stesso Mussolini si pronuncia: «*Non tutto deve essere monumentale: vi sono templi per la preghiera e vi è la stazione nella quale si arriva con in treno [...]. Sarebbero state assurde le colonnine a torciglione e i capitellucci*»<sup>26</sup> [Fig. 2].

Due temi, che influenzano senz'altro i percorsi architettonici a venire, emergono con evidenza da queste realizzazioni dei primi anni Trenta: da una parte il peso della sapienza costruttiva, in linea con strutture di Nervi in cemento armato, che porterà sia Michelucci che Ricci a sperimentazioni del tutto avanguardistiche; dall'altra il rapporto-confronto fra modernità e storia, che appare tanto evidente nella Firenze del dopoguerra, dopo le bombe, fra monumenti isolati, ruderi, case distrutte, con la stringente necessità di immaginare una città nuova.

Nell'agosto 1944 i Tedeschi in ritirata avevano fatto saltare tutti i ponti del centro, risparmiando solo ponte Vecchio con il sacrificio delle zone circostanti.

---

24. Gamberini e Lusanna hanno già progettato proprio una stazione per le rispettive Tesi di Laurea. Sono, questi, i primi progetti razionalisti a uscire dalla Facoltà. Nel progetto di Gamberini gli elementi della stazione sono già presenti: la bassa pensilina, la rigatura orizzontale della pietra forte, la cascata di vetro.

25. CONFORTI, DULIO, MARANDOLA, MUSMECI, RICCO, *La stazione di Firenze*, cit., p. 25.

26. Cit. in ibidem, p. 19.





2. Gruppo Toscano, Stazione di Firenze, fotografia del cantiere in via di ultimazione scattata dal campanile di Santa Maria Novella (Archivio fotografico Giovanni Michelucci, inv. AF0390009).

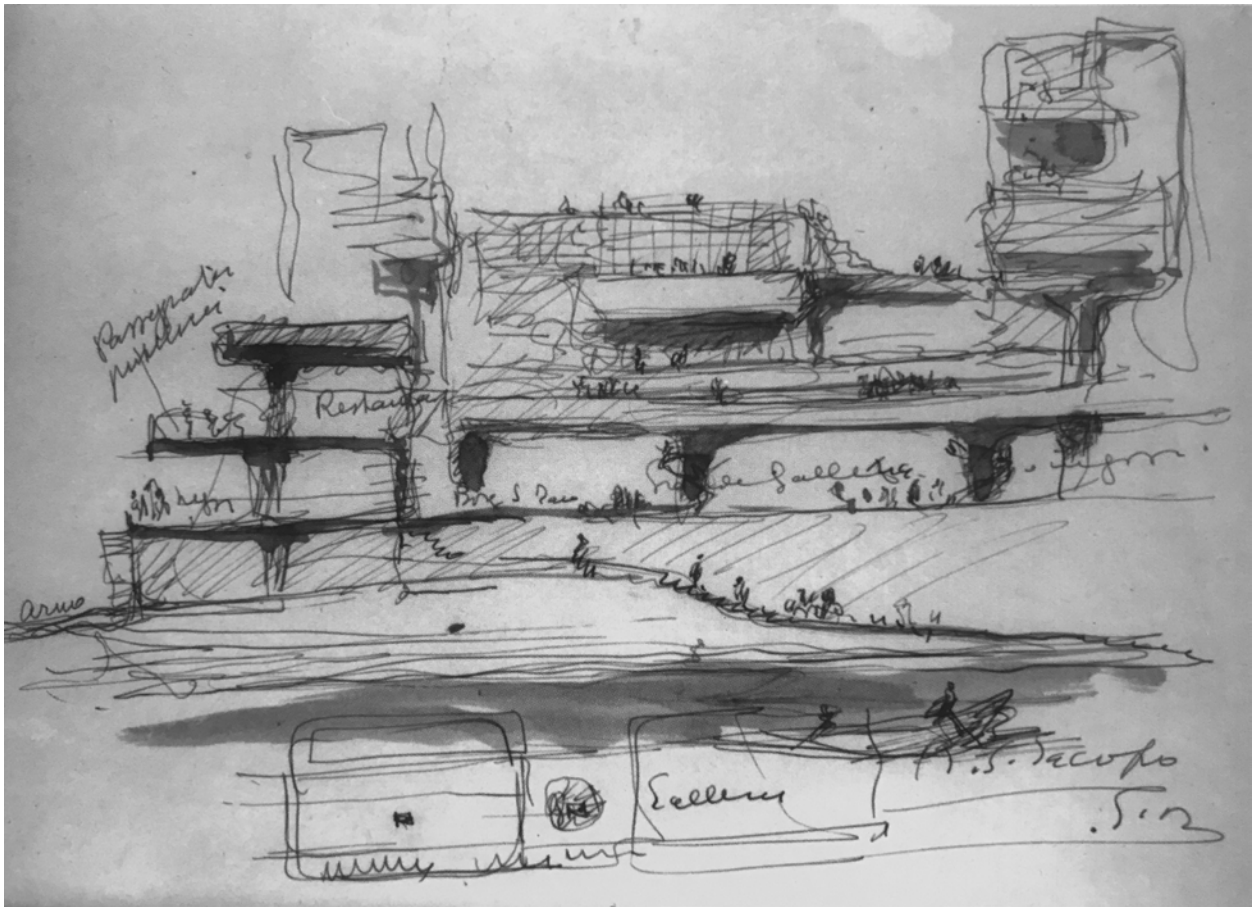
Ragghianti scrive nel 1946 un opuscolo, intitolato *Ponte a Santa Trinita*, nel quale in appendice lucidamente espone tre soluzioni: la ricostruzione integrale à l'identique, sostenuta da Bernard Berenson; la ricostruzione rettorico-monumentale, che modifica la struttura e la funzione della zona, rettificando le strade, variando l'altezza dei fabbricati «e tutto rivestendo sia di forme "razionali", sia delle forme di Leon Battista Alberti, del Dosio, e del Poggi»<sup>27</sup>; infine la ricostruzione organica, che, partendo dai dati della zona, dalla struttura, dalla funzione e dall'aspetto architettonico come «frammentazione, sviluppo in altezza, brulicare di aperture, densità delle piante», lascia libera la fantasia degli architetti<sup>28</sup>.

La via più interessante è quella sostenuta da Giovanni Michelucci. Le distruzioni hanno isolato i monumenti modificandone decisamente i modi di percezione. Forti sono le presenze delle colline e dell'Arno<sup>29</sup>. La forma architettonica deve così riprendere dall'interno i motivi dell'antica, senza pretendere di riprodurla, e legarsi alla natura circostante [Fig. 3].

27. Carlo Ludovico RAGGHIANI, *Ponte a Santa Trinita*, Firenze 1948, p. 111.

28. Ibidem. Le opposte visioni impediscono effettivamente a risultati concreti. Non si sceglie, e per questo la ricostruzione di Firenze è un'occasione mancata per una efficace affermazione di un linguaggio moderno.

29. Vedi sull'argomento Fabio FABBRIZZI, *Alle radici della Variabilità. 1945-1947: le vicende del Concorso per la ricostruzione postbellica a Firenze*, in «Firenze Architettura», periodico del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura dell'Università degli Studi di Firenze, n. 1, 2008, pp. 84-89.



3. Giovanni Michelucci, studio per la ricostruzione di borgo San Jacopo, Firenze, 1945-46: le zone porticate per uffici e negozi e i percorsi pedonali al fiume visti da Lungarno Acciaiuoli (Archivio disegni Giovanni Michelucci, inv. AD 0341, proprietà del Comune di Pistoia).

Sono gli anni nei quali Michelucci produce magnifici schizzi dell'area presso ponte Vecchio, testimonianze di un nuovo immaginato rapporto con il fiume attraverso terrazze e percorsi a diverse altezze, per riconnettere i tessuti della città contemporanea con la città storica, irrorata di nuova vita:

*«Provai un immenso dolore di fronte alle distruzioni, sul Lungarno erano crollate tutte le "facciate artistiche", dietro alle quali era apparsa una miseria paurosa [...]. Pensai allora che l'arte non può essere un inganno, una bugia, non può servire ad illudere situazioni reali! [...] cominciai a pensare l'architettura in modo meno accademico e nei progetti che feci tentai di aderire alla situazione reale, economica, sentimentale della città»<sup>30</sup>.*

Deluso dal clima conservatore delle istituzioni fiorentine, Michelucci non partecipa direttamente al concorso per la ricostruzione (1946-47)<sup>31</sup>.

Egli realizza soltanto la casa all'angolo fra via Guicciardini e via dello Sprone e la casa-galleria per l'antiquario Ventura sempre in via Guicciardini, dalle sembianze allo stesso tempo nuove e antiche, in consonanza con i caratteri del luogo. Per la casa più alta in via Guicciardini, Michelucci riesce a sperimentare la moderna tipologia del duplex, rimanendo in prospetto

30. La citazione di Giovanni Michelucci è ripresa da CONFORTI, DULIO, MARANDOLA, *Giovanni Michelucci cit.*, p. 194.

31. Michelucci si riserva di concorrere solo ai concorsi per la ricostruzione dei ponti e vince quello per il ponte alle Grazie (1945-57). Vedi in questo volume p. 54-55.

fedele a immagini tradizionali, simili a quelle ritratte nei quadri di Ottone Rosai<sup>32</sup>.

Nei suoi corsi di Urbanistica e di Composizione architettonica è nel frattempo introdotto il metodo del dubbio, dell'approfondimento umanistico, dell'analisi sociale. Scrive nel 1951:

*«Noi riteniamo oggi inaccettabile un piano "autoritario" o "dittatoriale" e ricerchiamo invece piani che si definiscono "democratici"; piani cioè in cui la posizione dell'urbanista non può essere quella di un "ideatore" ma di "regista" di ciò che la società delinea vivendo [...]. Eppure noi continuiamo a parlare dei piani di Le Corbusier o di Abercrombie o di Neutra o del Sert o di chi si voglia [...]. Il giorno che nei piani non ci sarà nulla da inventare ma soltanto da registrare (o armonizzare), allora, penso, saremo in piena maturazione urbanistica e allora, penso, il linguaggio sarà popolare, cioè a tutti comprensibile e accetto e porterà il nome del tempo in cui nasce e non di un uomo»<sup>33</sup>.*

Dopo la guerra, con la sfiducia nel concetto di progresso che aveva dominato durante il periodo del movimento moderno, la forma compiuta non può più essere portatrice di messaggi inconfutabili, validi una volta per tutte. Gli schizzi sono tormentati, indefiniti, cangianti, in divenire.

È una vita impossibile da imbrigliare in forma quella che Michelucci insegue. Il disegno è lo specchio di una generosa propensione all'indagine interiore manifestata con la semplice gestualità di una vibrazione interna. Tutto avviene quasi da sé: l'idea che matura cromaticamente nel profondo della coscienza, espressa istintivamente negli schizzi e poi costruita con semplicità e rigore costruttivo. Il passaggio per il disegno tecnico, che in questi anni sembra per Michelucci strumento dall'importanza trascurabile nella sua fissità, è solo funzionale alla realizzazione<sup>34</sup>.

Quella vita impossibile da imbrigliare in forma è al centro di tutta la riflessione teorica di Ricci. Lasciar vivere gli altri, liberi, in uno spazio progettato. Da questo punto di vista è innegabile l'influenza di Michelucci, il suo essere maestro pur senza volerlo. In un breve saggio dedicato al lavoro di Leonardo Savioli, Ricci scriverà:

*«[...] debbo ricordare Michelucci, che ad entrambi, anche se in modo diverso, fu maestro. Non solo perché prima nostro professore, e poi noi suoi aiuti nel suo studio, ma soprattutto perché la dimensione in cui Michelucci operava era proprio quella che noi cercavamo, dimensione non evasiva ed edonistica, ma tesa, nell'arco dalla nascita alla morte, verso nuove possibilità di esistenza»<sup>35</sup>.*

---

32. Vedi Carlo MELOGRANI, *Architettura nell'Italia della Ricostruzione*, Quodlibet, Roma 2015, pp. 211-212.

33. Giovanni MICHELUCCI, *Punti interrogativi*, in «Urbanistica», n. 7, 1951, p. 8.

34. Vedi Maria Clara GHIA, *Prescrivere Liberare. Saggio su ethos e architettura*, Roma 2013, p. 237.

35. Cit. in Giulio Carlo ARGAN *et alii*, *Leonardo Savioli*, Centro Proposte, Firenze 1966, p. XXI.

### 1.3. 'I due Leonardi': Ricci e Savioli

In un'intervista rilasciata da Vittorio Giorgini nel 2010, egli racconta quanto fosse interessante frequentare la Facoltà di Architettura dopo la guerra:

*«C'era un grande entusiasmo, la volontà di fare e di capire. L'idea della Ricostruzione, di esserci liberati dall'oppressione, una vitalità, una vivacità particolare. [...] Michelucci era il gran maestro, ma sfortunatamente lasciò Firenze per andare a Bologna. I suoi diretti discepoli erano proprio Leonardo Savioli e Leonardo Ricci. Noi studenti eravamo molto interessati ai loro due caratteri così diversi»<sup>36</sup>.*

Giorgini ricorda Savioli come 'un uomo immobile', seduto con occhi grandi e fissi durante le lezioni. Ricci era invece un vulcano, con la sua capigliatura, i suoi gesti, il suo fumare una sigaretta dopo l'altra. Erano, i due, il 'nocciolo duro' della scuola, i prediletti di Michelucci.

Prima e durante la guerra Savioli disegnava cadaveri ripresi dal vero, in sala anatomica. Nello stesso momento Ricci disegnava manichini, in assenza o in attesa di vita. Entrambi si interrogavano da punti di vista diversi sulle stesse questioni. Da una parte il tema della morte come misura di ogni operare umano, dall'altra le funzioni primarie che consentono a un corpo di vivere.

Scrivono Savioli:

*«Se [...] prima di conoscere il significato dei nostri atti pretendiamo di agire, è evidente che la nostra azione non avrà nulla a che vedere con la vita stessa. Si tratta di ritrovare le nostre stesse radici prima ancora di poter dire se la città sarà in altezza o in orizzontale, a nastro, città giardino di tre milioni di abitanti oppure di ventimila»<sup>37</sup>.*

Fin dall'inizio entrambi utilizzano linguaggi altri per arrivare all'idea di architetture possibili: ciò che per Ricci è la pittura, per Savioli è la grafica. Studi di tessiture, di grane, di intrecci, e indicazioni per strutture architettoniche e urbane in essi facilmente leggibili [Figg. 4-5].

Negli anni Cinquanta, quando le **loro forme espressive di entrambi** si orientano verso l'Informale, Savioli sperimenta una pittura più libera, con segni mutevoli, colore puri, in cui il corpo umano è indagato quasi come se fosse un territorio, le cui varie parti sono come elementi di una città. Nei Sessanta prevale la materia, l'astrazione gestuale, sempre comunque condotta con riferimento a un disegno, a campiture di colore definite, ad assi e piani che si intersecano<sup>38</sup>.

Nello stesso momento la sperimentazione di Ricci si concentra su soggetti figurativi tratti da miti ancestrali, figure come maschere immerse in danze rituali, abbracci e lotte, nascite e morti. Segue la stagione astrattista e poi primitivista, Ricci è ispirato da Picasso, Schiele, Giacometti, Ernst, finché anche nella sua ricerca non esplode l'abbandono all'esperienza gestuale,

---

36. Maria Clara GHIA, *Intervista a Vittorio Giorgini*, in GRECO, GHIA, *Leonardo Ricci*, cit., p. 110.

37. Leonardo SAVIOLI, *Per un significato più vero della pianificazione*, in «Architetti», n. 2, 1950, p. 21.

38. Vedi Claudio PAOLINI, Eleonora TOLU (a cura di), *“Registrare l'esistenza”. La pittura e il disegno di Leonardo Savioli*, Catalogo della mostra (Museo d'Arte Contemporanea e del Novecento, Monsummano Terme, 28 marzo - 27 giugno 2010) Edizioni Polistampa, Firenze 2010.



4. Leonardo Savioli, s.t., *Quarta Biennale della Grafica d'Arte, Palazzo Strozzi, Firenze 1974* (da ARGAN et alii, *Leonardo Savioli, cit., s.p.*).



5. Leonardo Savioli, s.t., *Quarta Biennale della Grafica d'Arte, Palazzo Strozzi, Firenze 1974* (da ARGAN et alii, *Leonardo Savioli, cit., s.p.*).

sulle tracce delle vicende nordamericane ed europee e sullo sfondo del pensiero esistenzialista<sup>39</sup>.

Giulio Carlo Argan è colpito in modo particolare, nel lavoro di Savioli, dall'origine della metodologia di progettazione urbanistica che sembra prendere le mosse

«[...] da un'esperienza figurativa e visiva, cioè da una ricerca d'immagine e dallo sviluppo "intenzionato" dell'immagine stessa attraverso la serialità non ripetitiva dei segni. Questo partire non già da un'astratta ipotesi di struttura spaziale, cioè da una forma a priori, ma da una spazialità determinata come contesto segnico, mi pare un modo non soltanto nuovo, ma estremamente rigoroso e, dal punto di vista di una metodologia fenomenologica, esatto»<sup>40</sup>.

Non è difficile cogliere le differenze fra la libertà del Savioli grafico e del Ricci pittore, rispetto alle costrizioni nel loro lavoro di architetti, fra limiti tecnologici e richieste della committenza. Ma in entrambi è presente questa manifestazione del processo di progettazione in tutto il suo arco, per cui un segno su un foglio può diventare un muro, un volto una casa, un corpo una parte di città.

L'immediato dopoguerra è un momento di riflessione durante il quale sembra possibile intravedere la possibilità di realizzare pezzi di 'città ideali' per il mondo a venire. La serie di cento tavole che Savioli realizza durante la prima metà degli anni Quaranta mostrano il sogno di una Firenze futura. In quegli anni, nella 'cittadella-stato' fra il Palazzo Pitti e il giardino di Boboli<sup>41</sup>, egli si educa alla lettura di Michelozzo e di Palladio, disegna una città intrisa di «pietre trasudanti regale antichità»<sup>42</sup>.

L'Arno è il segno da cui partire per il disegno dei nuovi palazzi, dei percorsi, delle piazze<sup>43</sup>. Gli antichi monumenti diventano elementi puntuali di un sistema di collegamenti che si spinge sul fiume, lo attraversa. Da queste spine primarie, monumentali, partono le vie secondarie che conducono ai luoghi della residenza. Portici, scale e rampe, percorsi a diverse altezze che si confrontano con i disegni di Michelucci per il centro storico e la sua idea di 'città vivente' [Fig. 6-7].

---

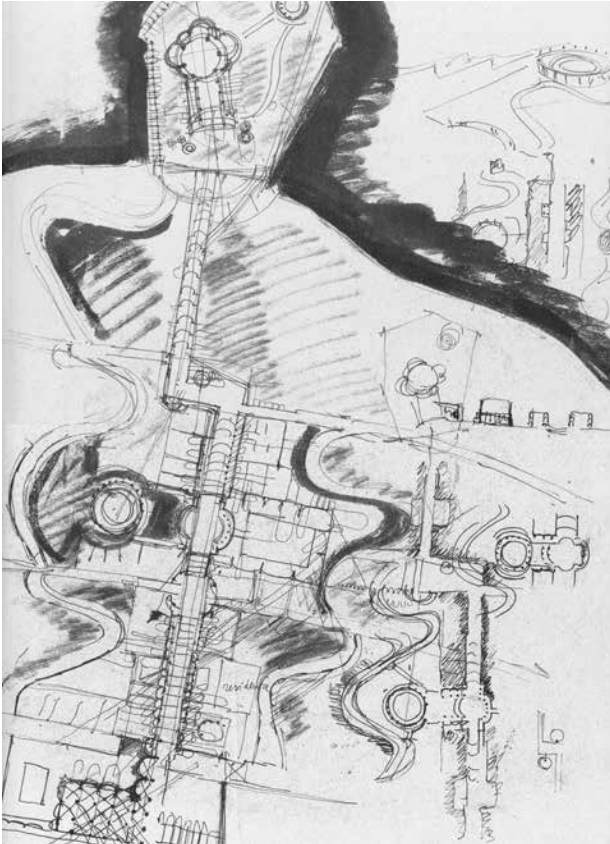
39. Vedi Giovanna UZZANI, *Ricci pittore*, in Maria Clara GHIA, Clementina RICCI, Ugo DATILO, *Leonardo Ricci 100. Scrittura, pittura architettura. 100 note a margine dell'Anonimo del XX secolo*, Catalogo della Mostra (12 aprile - 26 maggio 2019, Refettorio di Santa Maria Novella, Firenze) Dida press, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze, 2019, pp. 129-140.

40. Il testo è tratto da una lettera di Argan a Savioli del 7 luglio 1966, cit. in Giulio Carlo ARGAN *et alii*, *Leonardo Savioli*, cit., p. 3.

41. Durante la guerra Michelucci si era rifugiato con altri cinquemila dentro Palazzo Pitti. Con i colleghi Gamberini e Baroni si occupava di organizzare la vita degli sfollati e anche di seppellire i cadaveri a Boboli. Appena finita la guerra, quella è la zona sulla quale Michelucci e gli altri iniziano a riflettere, arrivando fino al fiume e alle macerie intorno a ponte Vecchio.

42. Marco Dezzi BARDESCHI, *La Firenze ideale di Leonardo Savioli*, in «Domus» n. 660, aprile 1985, pp. 14-15.

43. Luca BARONTINI, *La città ideale di Leonardo Savioli*, in «Firenze Architettura», periodico del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura dell'Università di Firenze, n. 1, 2008, p. 76. Per uno studio esaustivo su *La città ideale di Savioli si rimanda a IDEM, Alla ricerca della Città Ideale: Cento disegni di Savioli con frammenti sul tema di protagonisti della ricerca contemporanea*, Tesi di Dottorato, Università di Architettura di Firenze, Dipartimento di Progettazione dell'Architettura, S.S.D. ICAR 14, Ciclo XXI, 2006-2008, poi pubblicata: *Alla Ricerca della Città Ideale: Cento disegni di Savioli con frammenti sul tema di protagonisti della ricerca contemporanea*, Dea Press, Firenze, 2017.



6, Leonardo Savioli, *La città ideale*, 1940 ca., Tav. XIX. La pubblicazione delle immagini è stata gentilmente concessa da La Galleria il Ponte. Le immagini sono state selezionate tra circa cento tavole pubblicate dalla casa editrice Il Ponte, che nel 1984 ha riprodotto in grande formato, con il patrocinio di Flora Wiechmann Savioli, i disegni sul tema della "città ideale", attualmente conservati nello studio Savioli di fronte alla Certosa del Galluzzo.



7. Leonardo Savioli, *La città ideale*, 1940 ca., Tavv. XX.

Savioli scrive:

*«[...] non si è mai risolta in maniera bella la strada. Per questo bisogna rifarsi ad alcuni concetti degli antichi e ampliarli. Quello che dà noia in una città è camminare lungo un corridoio, vedere i palazzi, ma dei palazzi vederne la crosta. I palazzi devono appartenere ai cittadini. I palazzi pubblici devono appunto essere pubblici. Gli edifici collettivi devono appartenere alla collettività»<sup>44</sup>.*

Parole che potrebbero essere anche di Ricci. Entrambi cercheranno poi, nei progetti per il quartiere di Sorgane, di realizzare strade che non sono corridoi, edifici non come palazzi chiusi, ma per tutti.

Nei progetti per le cellule abitative per *La casa abitata. Mostra biennale degli interni di oggi*, che si svolge a palazzo Strozzi con la coordinazione di Giovanni Michelucci, si può invece individuare un momento di confronto cruciale fra i due. È richiesto di progettare uno spazio abitabile di circa 35 mq. Mentre gli altri partecipanti, fra i quali Ettore Sottsass, Angelo Magiarotti e Vico Magistretti, interpretano il tema prevalentemente in chiave di arredo, Ricci e Savioli sviluppano una riflessione sulla cellula abitativa come modulo per un organismo più complesso e eventualmente sviluppabile all'infinito, con illimitate variabili. Sono elementi primari di macrostrutture urbane, tema centrale della loro ricerca professionale e didattica.

La cellula di Ricci è un guscio dalle linee tormentate. Il plastico in scala 1:1, realizzato con la cantinella, restituisce l'immagine di una materia plasmata con le mani, piccola scultorea caverna che protegge ma che può protendersi all'esterno per germinazione<sup>45</sup>.

La cellula di Savioli è un prototipo nitido e elegante nei dettagli. È realizzata in elementi prefabbricati, modificabili a seconda delle esigenze dell'utente. Un involucro di geometrie pure, con mobili e arredi integrati [Figg. 8-9].

Eppure, l'idea di fondo è la stessa: la cellula è ripetibile e inseribile in qualsiasi piano e in qualsiasi punto di un telaio strutturale, una maglia reticolare pianificata ma a crescita spontanea, liberamente fruibile e rinnovabile. Ricci e Savioli, su schemi e modelli diversi, immaginano entrambi città come organismi dove tutte le strutture possibili siano compresenti, tutte le scale siano comprese, tutti i tipi di vita siano permessi.

Innegabile che nel lavoro di Savioli si riscontri una maggiore propensione alla ricerca verso la raffinatezza estetica. Basti pensare all'artigianale dedizione nella realizzazione degli infissi in legno di Savioli confrontata con la rudezza scabra degli infissi in ferro usati da Ricci per le sue case, perfino per la preziosa villa Balmain all'isola d'Elba.

La casa-studio alla Certosa di Galluzzo (1949-1950), realizzata esattamente negli stessi anni in cui Ricci lavora alla sua casa-studio a Monterinaldi, come se i due amici avessero deciso di affrontare insieme questo appuntamento determinante per la loro futura carriera, è un'opera costruita su una geometria conclusa e chiara, non su una pianta dalle linee irrequiete, estese obliquamente ad abbracciare la collina come nel caso del coevo progetto ricciano.

---

44. La frase è scritta su uno dei cento disegni pubblicati dalla casa editrice Il Ponte nel 1984, con il patrocinio di Flora Wiechmann Savioli e conservati presso lo studio Leonardo Savioli alla Certosa del Galluzzo.

45. Vedi in questo volume a pp. 195-195.



8. Allestimenti per la mostra *La Casa Abitata*. Biennale degli interni d'oggi, Palazzo Strozzi, 6 marzo - 25 aprile 1965: Leonardo Ricci, plastico della cellula abitativa (fotografie del plastico di Giuliano Gameliel, casa-studio Ricci, Monterinaldi).



9. Allestimenti per la mostra *La Casa Abitata*. Biennale degli interni d'oggi, Palazzo Strozzi, 6 marzo - 25 aprile 1965: Leonardo Savioli, veduta della cellula (da VINCA MASINI (a cura di) *La casa abitata*, cit., s.p.).



Riferimento esplicito per Savioli è Le Corbusier, soprattutto nella sapienza dell'innesto brutalista fra le masse. Le sue case sono quasi sempre volumi formati da intersezioni fra piani, non aperti alla disgregazione della scatola muraria di matrice organica.

Questo vale tanto per la celebre casa in via Piagentina (1964-1965), nella quale le operazioni di incastro in prospetto sono trasferite alla scala delle cellule spaziali con un risultato di immagine piuttosto unitario, anche grazie all'omogeneità della superficie in cemento a vista, e più adatto al confronto con lo scenario urbano circostante, dal quale tuttavia l'edificio emerge grazie al guscio arrotondato della torre del corpo scala nell'angolo dell'isolato [Fig. 10]. Tanto per la casa Bayon (1965-1973) il cui progetto è iniziato non a caso in concomitanza con l'esposizione a palazzo Strozzi per *La casa Abitata*. Qui una struttura generale indipendente in calcestruzzo armato sostiene il tetto terrazza. Al di sotto, si dispongono le strutture abitative in muratura intonacata e legno [Fig. 11].

È quest'ultimo ancora una volta un prototipo di un più ampio programma nel quale, sotto la macrostruttura del tetto, i pezzi prefabbricati sono disposti secondo la volontà dell'utente a formare cellule che si compongono e si aggregano in mille possibili modi. Un prototipo che può essere utilizzato per le più varie destinazioni d'uso: nel villaggio operaio a Pomarance (1972), la macrostruttura portante, una lama a sostegni modulari in calcestruzzo armato, è di nuovo scissa dalle microstrutture sottostanti che ospitano le diverse funzioni.

Poi, si diceva, il progetto per Sorgane, altro momento di svolta nell'attività progettuale tanto per Savioli che per Ricci. Nel progetto di Savioli riaffiorano i disegni per le città ideali degli anni Quaranta. L'idea è proporre in termini nuovi il senso della città antica, ma uno forte sguardo è diretto all'architettura giapponese, che senz'altro influenza anche il lavoro di Ricci: ad esempio gli appartamenti Harumi di Kunio Mayekawa a Tokyo e l'edificio per la prefettura a Kagawa di Kenzo Tange [Fig. 12].

Nell'edificio A di Savioli gli aggetti trovano la loro ragione d'essere nella volontà di indicare le singole cellule spaziali disposte in linea. Lo spazio interno residenziale è di nuovo un nucleo ripetibile per sommatoria verticale e orizzontale. Il movimento e l'incastro dei volumi, come il ragionamento sulle combinazioni infinite fra le unità abitative, accomuna di nuovo la ricerca di entrambi [Fig. 13-14].

Infine, un ultimo tema comune: nel 1967 entrambi lavorano all'ampliamento del cimitero di Montecatini<sup>46</sup>. Savioli realizza il progetto per Montecatini Alto, mentre il progetto di Ricci resterà su carta. La spazialità del cimitero è quella di una grande chiesa sotterranea, come se l'intento fosse quello di una celebrazione collettiva e di una riflessione comunitaria sul dolore della perdita. La copertura che si inflette verso il basso, poggiata su piccole cerniere metalliche, rende visibile solo una parte del paesaggio e della città in lontananza, i tagli in essa fanno penetrare lame di luce sulle sepolture.

Una 'chiesa per tutti', scriverà Ricci a proposito dell'Ecclesia per il villaggio Monte degli Ulivi a Riesi, mai realizzata.

La ricerca di Savioli, come quella di Ricci, è sempre rivolta alla comunità di individui, sul vivere insieme prendono forma gli spazi. Spazi che, nella

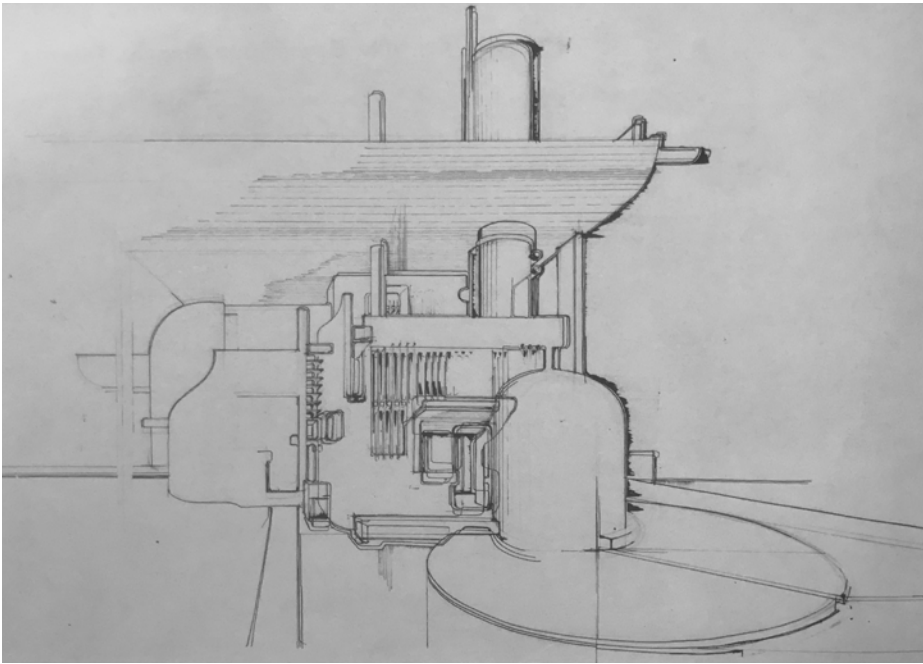
46. Vedi in questo volume a pp. 264-266.



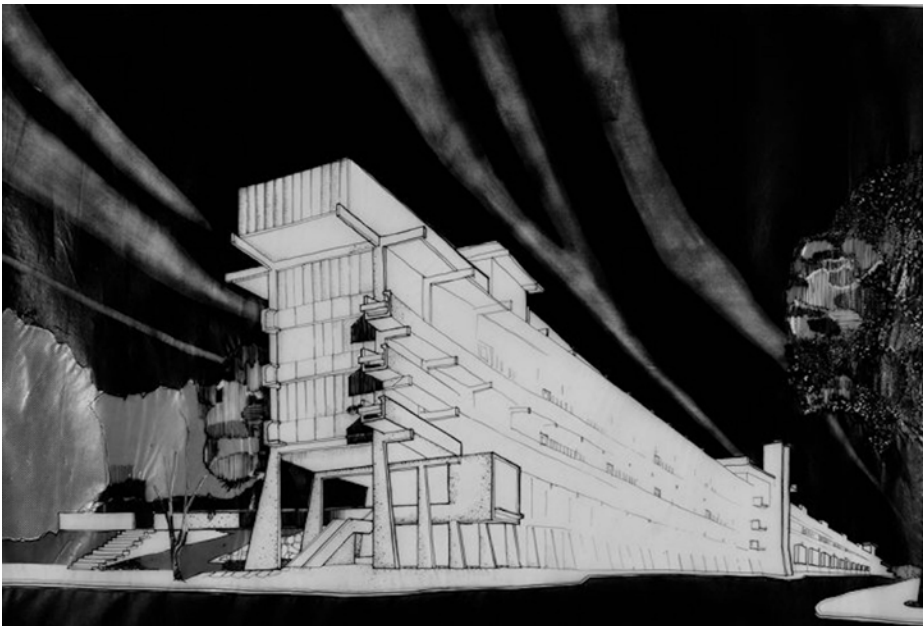


10. Leonardo Savioli, edificio per appartamenti in via Piagentina, Firenze (foto: Niccolò Vonci).

evidente differenza dei risultati plastici, hanno un denominatore comune: la possibilità di essere modificati nel tempo, plasmati sulle esigenze dell'utente, e l'intenzione di garantire sempre il grado più elevato di libertà. L'approccio al progetto è quindi ogni volta diverso, tanto da apparire a volte discordante da quanto detto e realizzato in precedenza. Ciò testimonia il continuo atteggiamento autocritico, di matrice michelucciana, il rifiuto di ogni concezioni aprioristica e di ogni imposizione formale per qualsiasi scala progettuale, dalla casa alla città.



11. Leonardo Savioli, casa Bayon, Firenze, 1965: prospettiva di studio (da ARGAN et alii, *Leonardo Savioli*, cit., p. 270).



12. Leonardo Savioli, disegno per l'edificio A del piano urbanistico per Sorgane, Firenze, 1957 (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Archivio di Stato di Firenze, fondo Leonardo Savioli, elaborati grafici, rotoli, 25.3, c. 38).



13. Leonardo Savioli, Edificio A, Sorgane, Firenze (foto: Maria Clara Ghia).



14. Leonardo Ricci, La Nave, Sorgane, Firenze (foto: Alessandro Guidi - Quattroterzi).

A me sembra un'ottima idea  
questo parlare anche di Savioli:  
non era certo un così "aperto"  
me compari bene, intanto!

## 1.4. I concorsi per la ricostruzione dei ponti a Firenze (1945-1948)

Michelucci non partecipa direttamente ai concorsi per la ricostruzione del centro nel dopoguerra, ma sostiene i due gruppi di allievi che invece vi prendono parte: il progetto di Edoardo Detti, Riccardo Gizdulich, Rolando Pagnini e Danilo Santi è intitolato “Città sul fiume”, quello di Gori, Ricci, Savio e Brizzi invece “Firenze sul fiume”. Entrambi i progetti sono premiati<sup>47</sup>.

Per “Città sul fiume”, il tema è la vita urbana sull’Arno e l’unione delle due rive, attraverso la scomposizione dei bordi murati sull’acqua per dare spazio a nuovi affacci visivi.

Per “Firenze sul fiume” il disegno è impostato su un ordine di pieni e vuoti, di edifici e spazi all’aperto, di trame di percorsi che riconnettono i monumenti superstiti con grande libertà planimetrica<sup>48</sup> [Fig. 15].

Nessuna delle proposte troverà realizzazione, a favore di un uso intensivo delle aree secondo il principio di massima rendita. Ma rimane evidente il tema di fondo dei lavori di questo periodo per Firenze: l’attraversamento dell’Arno e la riconnessione delle due parti della città bombardata, il fiume come elemento lineare ‘da abitare’, come spina dorsale del nuovo assetto urbano, dal quale partono come nervature le future linee di sviluppo. Questa idea resterà subliminale nelle visioni di Ricci a scala urbanistica, e qui egli inizierà a indagarlo anche attraverso i progetti presentati ai concorsi per la ricostruzione dei ponti.

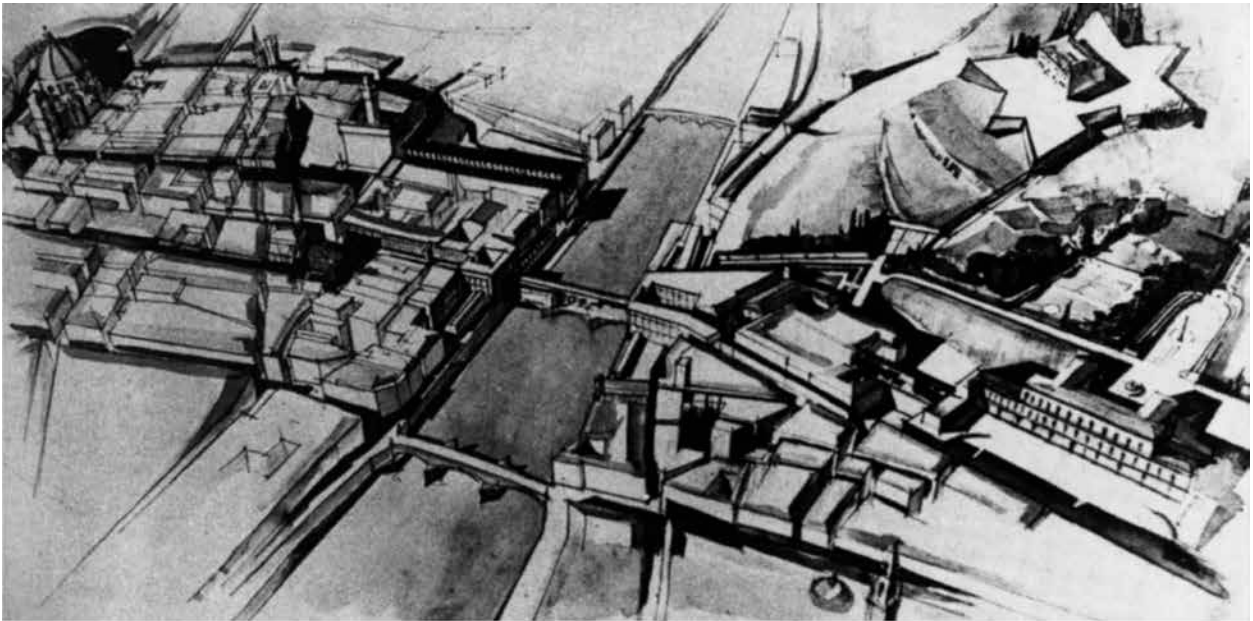
Il *casus belli*, naturalmente, è la ricostruzione del Ponte in Santa Trinita. Per Zevi più opera scultorea che architettonica, realizzato da Bartolomeo Ammannati dal 1567 al 1970, con un disegno di possibile attribuzione michelangelolesca riconosciuta fra gli altri da Carlo Ludovico Ragghianti<sup>49</sup>. Inizialmente lo stesso Ragghianti si schiera contro la ricostruzione ‘com’era dov’era’: meglio lasciare un vuoto come rimpianto dell’impossibilità di restituirla alla città una tale opera, oppure ricostruirla in chiave completamente moderna.

---

47. Vedi KOENIG, *Architettura in Toscana*, cit. Il testo di Koenig resta fondamentale per la ricerca sui progetti per la ricostruzione del centro e sui concorsi per i ponti, da confrontare con Carlo CRESTI, *Firenze capitale mancata. Architettura e città dal piano Poggi a oggi*, Electa, Milano 1995. Per il progetto “Firenze sul fiume” e per i lavori di Ricci con Gori vedi Fabio FABBRIZZI, *Giuseppe Giorgio Gori. Opera completa*, Edifir, Firenze 2016.

48. Fra tutti, il progetto che forse rispecchia con più immediatezza le idee michelucciane è quello di Lando Bartoli, Italo Gamberini, Mario Focacci, intitolato ‘I ciompi’. Elementi chiaramente in comune con le visioni per la ‘nuova città’ sono i disegni per la strada pensile di Por Santa Maria, l’idea della separazione del traffico pedonale da quello meccanizzato, le torri scoperte, la vista del Palazzo di Parte Guelfa e della Chiesa di Santo Stefano. Vedi FABBRIZZI, *Alle radici della Variabilità*, cit., p. 86.

49. L’attribuzione del disegno al Buonarroti è sostenuta da Friedrich KRIEGBAUM, *Michelangelo e il ponte a S. Trinita*, in «Rivista d’Arte», XXIII, 1941, pp. 137-144 e Carlo Ludovico RAGGHIANI, *Il Ponte a Santa Trinita*, Vallecchi, Firenze 1948; fra i moltissimi studi sul ponte e la sua discussa ricostruzione vedi Emilio BRIZZI, *Attualità statica e geometria classica del Ponte a S. Trinita*, Marzocco, Firenze 1951; Angelo FRANCHI, *Ponte a Santa Trinita: breve storia retrospettiva e attuale*, Firenze, Bonechi 1958; Riccardo GIZDULICH, *Ponte a Santa Trinita*, in Massimo Fossi (a cura di), *Il restauro dei monumenti dal 1944 al 1968*, Catalogo della mostra (Firenze, Orsanmichele, settembre-ottobre 1968) Giunti Barbèra, Firenze 1968, pp. 3-5; Amedeo BELLUZZI, *Il cantiere cinquecentesco del ponte a Santa Trinita*, in Claudia Conforti, Andrew Hopkins (a cura di), *Architettura e tecnologia: acque tecniche e cantieri nell’architettura rinascimentale e barocca*, Nuova Argos, Roma 2002, pp. 29-43.



15. Leonardo Ricci, Giorgio Gori, Leonardo Savioli e Emilio Brizzi, "Firenze sul fiume", 1945: veduta aerea del Centro di Firenze sull'asse Duomo-Pitti (Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze, fondo Giuseppe Giorgio Gori, album 58: 1941-1961 "cenni su altri lavori di Urbanistica, Architettura e Arredamento").

Eppure, dopo il ritrovamento dei frammenti in Arno, l'idea cambia. La possibilità di riutilizzare lo stesso materiale appare una possibile via, anche il 'come' può essere ripristinato. Grazie al rilievo esattissimo ad opera di Gizdulich si procede al restauro.

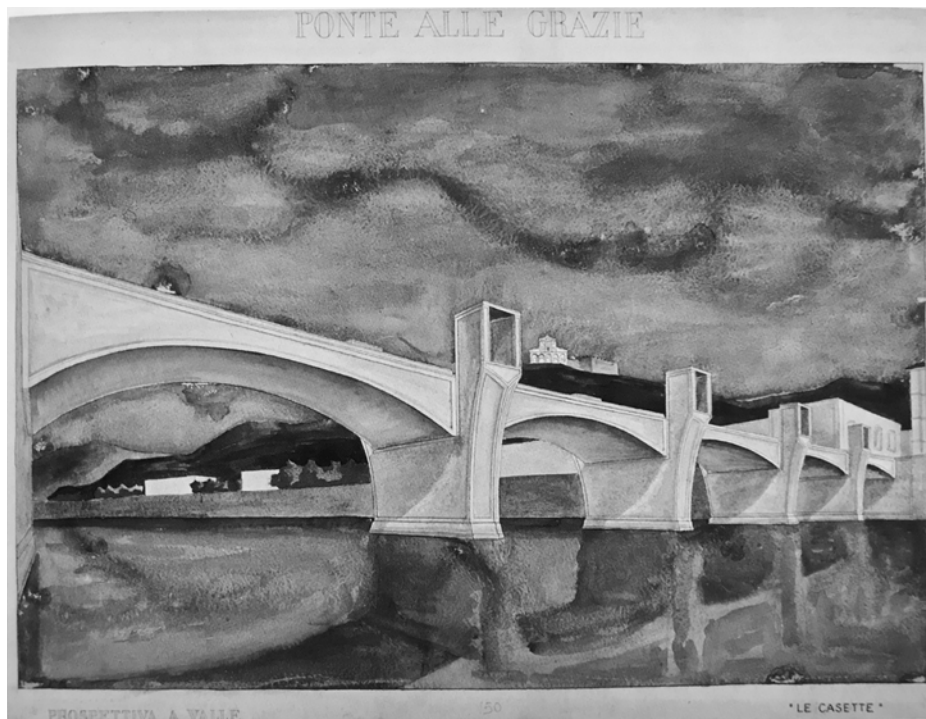
Diversa è la situazione per gli altri ponti, e sono banditi i concorsi per il ponte alla Vittoria (1944-1945), per il ponte alla Carraia (1945-1946), per il ponte alle Grazie (1945-1957), per il ponte San Niccolò (1946), per il ponte a Fucecchio (1946) e per il ponte Amerigo Vespucci (1953-54)<sup>50</sup>.

Ricci con Gizdulich, Gori, Savioli e Giorgio Neumann partecipano al concorso per la ricostruzione del ponte alla Vittoria, sostenuti da Michelucci in commissione, ma ottengono il secondo premio dopo il gruppo composto da Nello Baroni, Lando Bartoli, Italo Gamberini e Carlo Maggiora, con l'ingegnere Mario Focacci, che viene effettivamente realizzato: una struttura in cemento armato con parapetti di bronzo modellato. La realizzazione non si completa né per il rivestimento in pietra forte della struttura né per i parapetti che resteranno costruiti in mattoni.

Secondo Ragghianti e Carlo Levi la proposta più interessante è quella di Ricci e colleghi, intitolata "L'uomo sul ponte". Il concorso chiedeva la riutilizzazione delle spalle e dei piloni del vecchio ponte costruito in muratura a tre arcate. Nonostante la presenza di elementi decorativi superflui, come le statue sulle chiavi degli archi e l'edicola in chiave dell'arco centrale, le invenzioni dei giovani progettisti sono la sistemazione ad anfiteatro delle sponde, per dare forma a due ampie piazze tagliate al centro dall'asse di scorrimento del traffico veicolare, e la separazione dei percorsi pedonali

50. Alcuni disegni e foto dei plastici, insieme a ritagli di articoli di giornale, sono conservati nei "Giornali di bordo", i quaderni realizzati da Angela Scarafia, moglie dell'architetto, che conservano notizie per l'arco temporale 1938-1961 (casa-studio Ricci, Monterinaldi). In generale, per gli studi sui ponti, vedi Francesco GUERRIERI, Lucia BRACCI, Giancarlo PEDRESCHI, *I ponti sull'Arno dal Falterona al mare*. Firenze, Edizioni Polistampa, 1998, per le notizie sui concorsi ai quali partecipa Ricci vedi: VASIĆ VATOVEC, *Leonardo Ricci*, cit., pp. 19-20.

16. Leonardo Ricci, Giorgio Gori, Leonardo Savioli e Emilio Brizzi, progetto "Le casette" per il concorso per la ricostruzione del ponte alle Grazie, Firenze, 1946: disegno prospettico (su concessione dell'Archivio Storico del Comune di Firenze, Fondo: Comune di Firenze, Buste: 13732-13736, Collocazione: car. 251/007).



che scendono attraverso rampe di scale al centro dei piloni fino a toccare il fiume, per accogliere pescatori e coppie di innamorati<sup>51</sup>.

Anche nel progetto per il ponte alla Carraia, intitolato "Ponte di città", Ricci con Savioli, Gori e Neumann immaginano la realizzazione di due piazze all'arrivo, ma il linguaggio è secondo Koenig ancora neoclassicggiante: «*lo pseudoportico attorno alle piazze sospese sarebbe piaciuto ad Albert Speer*»<sup>52</sup>. Nonostante la vittoria del gruppo, nel 1948 si bandisce un secondo concorso. Gori e Ricci presentano un progetto di ponte a tre archi, riprendendo il disegno di Michelucci con il motto "La chiusa" che aveva perso al primo concorso: un ponte con robuste pile come torri bugnate e passaggi di ronda anulari, la cui potenza materica si contrappone alle campate sottili<sup>53</sup>. Tuttavia, una volta conclusi i lavori per i concorsi di primo e secondo grado, poiché il cantiere interviene su un danno di guerra e si prevede quindi l'intervento statale, si decide per un più rapido appalto concorso e il ponte è costruito su progetto di Ettore Fagioli, mantenendo la struttura dell'antico progetto a cinque arcate a luci decrescenti verso le testate, con aspre polemiche da parte dei cittadini che lo nominano 'il ponte gobbo'.

Per il ponte alle Grazie, Gori, Savioli, Ricci e Brizzi inventano due soluzioni: il primo progetto, "Le piazze", è di impostazione più tradizionale e assomiglia al disegno per il ponte alla Carraia, mentre il secondo, "Le casette", è fortemente innovativo: cinque archi ribassati si appoggiano a speroni triangolari dai profili curvilinei rastremati alla base e sporgenti in alto a formare loggette scatolari, piccole camere con vista sull'Arno [Fig. 16].

51. Giovanni Klaus Koenig aggiunge divertito che in sede di concorso si pensò forse ad usi «*meno nobili e più remunerativi*». KOENIG, *Architettura in Toscana*, cit., p. 60.

52. Ibidem, p. 62.

53. CONFORTI, DULIO, MARANDOLA, *Giovanni Michelucci*, cit., p. 190.



Il gruppo si classifica al quarto posto e viene realizzato il ponte disegnato da Michelucci, con Detti, Santi, Gizdulich e Piero Melucci: cinque campate di ampiezza diversa ad arco apparente, in realtà archi fittizi formati da travi molto tese, poggiano su quattro pile affilate come prue di una nave, che nel disegno originale avrebbero dovuto emergere al di sopra dell'altezza dei parapetti dell'impalcato<sup>54</sup>.

Per il ponte San Niccolò, il concorso viene istituito dopo l'affidamento di un incarico diretto per la ricostruzione di un'opera in calcestruzzo, la cui realizzazione viene interrotta per problemi statici alle fondazioni. Il gruppo Gori, Savioli, Ricci e Giulio Krall propone anche stavolta due disegni: il primo ad unica arcata con spalle alle rive che si raccordano al fiume attraverso scalinate, il secondo, che secondo Keonig ricorda lo stile e la leggerezza dei ponti Robert Maillart<sup>55</sup>, a tre arcate ribassate e slanciate che si congiungono in pile forate raccordate alla trave orizzontale del piano stradale. Il premio va invece a Riccardo Morandi con il disegno di un ponte ad arcata unica ribassata di cemento armato a tipo cellulare e parapetto in finissimi pilastrini.

Insieme a Giuseppe Giorgio Gori, Enzo Gori ed Ernesto Nelli, Morandi realizzerà dieci anni dopo il capolavoro del ponte Amerigo Vespucci (1957). Nel disegno sono molti i riferimenti alla città: gli speroni taglia acqua ispirati alle pile di Ponte Vecchio, il parapetto in ferro alla ringhiera del ninfeo in Palazzo Pitti e la pavimentazione in porfido tipica delle vie del quartiere di San Frediano. La linea disegnata, più che avere il tratto dell'arco di un ponte, sembra accennare a un nastro teso da una riva all'altra, una strada giusto leggermente arcuata il cui andamento suggerisce una sorta di continuità fra nuovo e antico<sup>56</sup>.

Passeranno altri dieci anni prima che uno dei componenti dei gruppi dei primi progetti possa realizzare la sua, ormai diversa, idea di ponte. Il ponte da Verrazzano del 1967-71 di Savioli, con Carlo Damerini e Vittorio Scalesse, ricorda i disegni del dopoguerra per la caratteristica di voler essere 'ponte abitato', pezzo di città, non infrastruttura di collegamento ma 'spazio pubblico', diremmo nel lessico architettonico di oggi. Si tratta di un enorme oggetto galleggiante, che supera una luce di 115 metri senza appoggi intermedi, con due mensole in cemento armato incastrate alle rive su cui poggia la parte metallica centrale costituita da quattro travi Gerber affiancate. Una nave in parte sospesa sull'acqua e in parte immersa, con la carreggiata automobilistica separata nettamente dai percorsi pedonali, che si sfrangono dalle parti in cemento all'attacco con le rive e si affacciano sull'Arno: «una delle poche opere strutturali in cui la soluzione esatta coincide con un pensiero più vasto, uno sguardo allargato al contesto»<sup>57</sup> [Fig. 17].

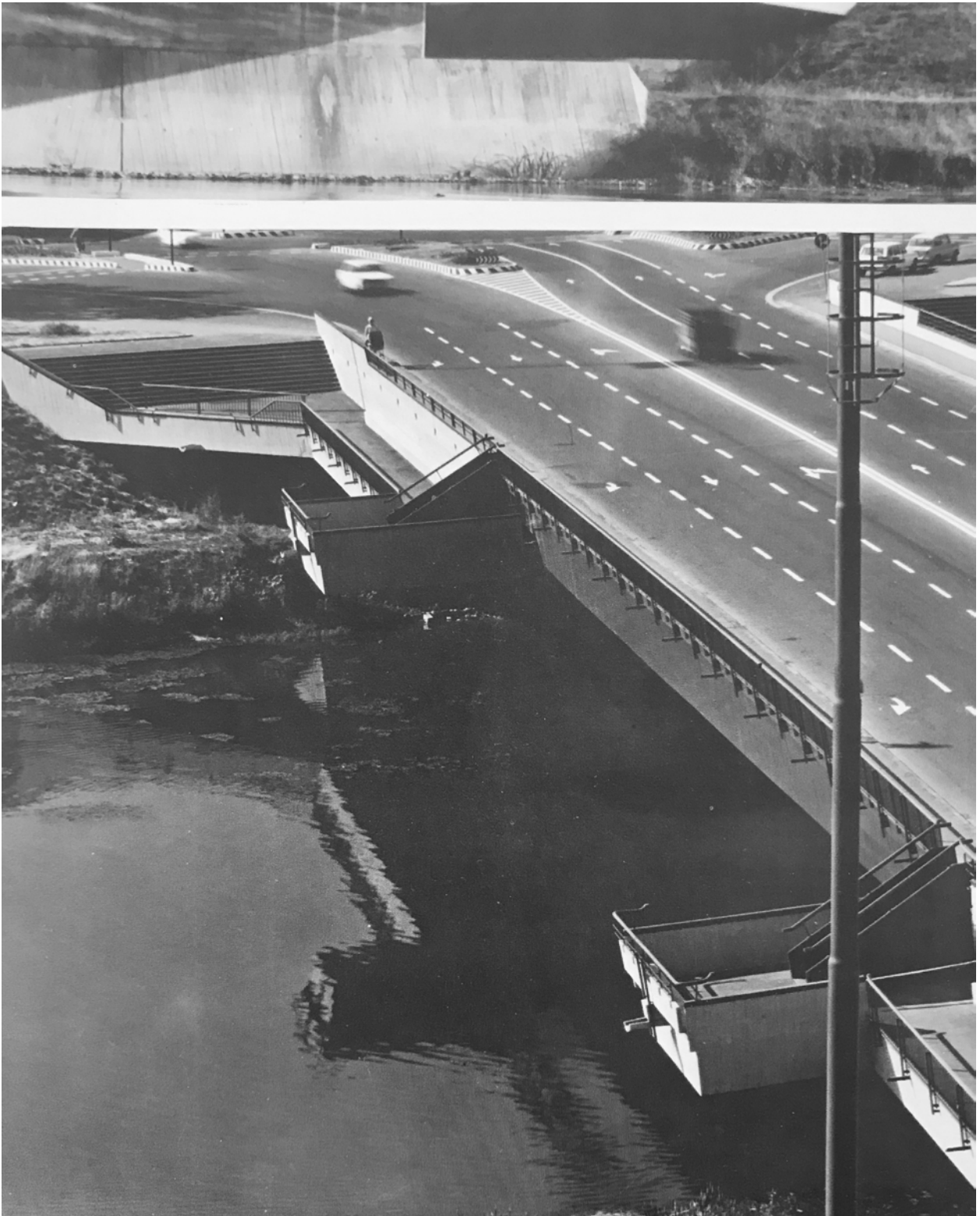
54. Ibidem.

55. KOENIG, *Architettura in Toscana*, cit., p. 66.

56. Per una descrizione accurata vedi Lara Vinca MASINI, *Riccardo Morandi*, De Luca, Roma 1974 e Marzia MARANDOLA, *Ponti ricostruiti: il ponte San Niccolò a Firenze di Riccardo Morandi*, in Alberto Ferlenga (a cura di), *Ricostruzioni. Architettura, città, paesaggio nell'epoca delle distruzioni*, Catalogo della Mostra (30 novembre 2018 -10 febbraio 2019) Triennale di Milano, Silvana Editoriale, Milano 2018, pp. 52-57.

57. Giorgio MURATORE, Alessandra CAPUANO, Francesco GAROFALO, Ettore PELLEGRINI, *Guida all'architettura moderna. Italia, Gli ultimi trent'anni*, Zanichelli, Bologna, 1988, p. 283.

È come porre  
che con otti  
ponti non  
se ne  
usere  
proprio!  
Pensaete e  
solli



17. Leonardo Savioli, ponte da Verrazzano, Firenze, 1967-71 (Da ARGAN et alii, *Leonardo Savioli*, cit., p. 37).

## 1.5. Il mercato dei fiori di Pescia (1949-51)

Nei concorsi per i ponti, i giovani della scuola fiorentina si trovano subito a ragionare sulle possibilità di uso e le caratteristiche dei diversi materiali, sperimentando soluzioni e affinando la conoscenza delle proprietà del calcestruzzo armato, che Ricci utilizzerà con abilità straordinaria lungo tutta la sua carriera.

Nel 1949, appena chiusi i lavori per i ponti, il gruppo costituito da Brizzi, Giuseppe Giorgio Gori, Enzo Gori, Ricci e Savioli<sup>58</sup> vince il concorso per la realizzazione del nuovo mercato ortofrutticolo di Pescia. Il progetto impone una soluzione tecnologica che consenta la creazione di una grande piazza coperta, e il gruppo disegna «una sorta di basilica coperta da una bella volta a vela»<sup>59</sup>.

Il bando richiede espressamente una copertura in cemento armato e la realizzazione, ai lati della piazza, di uffici, magazzini e servizi legati al mercato. Il giudizio della commissione per il progetto vincitore è entusiastico. Nel presentare il mercato su «Casabella-Continuità», Ernesto Nathan Rogers fa riferimento alla tradizione toscana: «un insieme che ci fa pensare al succedersi prospettico brunelleschiano degli archi e delle volte, staticamente logici e coerenti, eppure materialmente lievi»<sup>60</sup>.

Un'ampia volta sottile a catenaria realizzata con travetti in laterizio armato, dallo spessore in chiave di 15 centimetri appena, scarica su una serie di speroni triangolari anch'essi in cemento armato, il cui profilo superiore è determinato dalla risultante dei carichi della volta. Gli speroni angolari sono disposti secondo le diagonali del rettangolo formato dalla piazza, per svolgere funzione di controventamento e per abbracciare allo stesso tempo i lati corti di accesso al mercato.

Oltre ad ancorare a terra questa gigantesca vela, i setti scandiscono il passo in uno spazio di grandi dimensioni, restituendo al fruitore un ritmo di misura umana, e sono irrigiditi da due solette in cemento armato che costituiscono la copertura degli ambienti aperti lungo i due lati maggiori, destinati a magazzini. La linea orizzontale delle coperture si prolunga girando intorno agli speroni e affacciandosi sullo spazio interno, a formare fogli sottilissimi slanciati sulla piazza coperta che movimentano la linea d'ombra della volta proiettata al suolo.

La pavimentazione, in blocchetti di cemento nello specchio corrispondente alla volta, circondata da una fascia perimetrale in lastre di pietra forte che si estendeva originariamente anche agli spazi dei magazzini, è protetta dal guscio della copertura, che emerge appena all'interno di un tessuto edilizio caratterizzato da costruzioni a due piani [Fig. 18].

Il successo di critica è immediato. Il progetto del mercato è esposto alla IX Triennale di Milano e alla Mostra Internazionale di Architettura di San

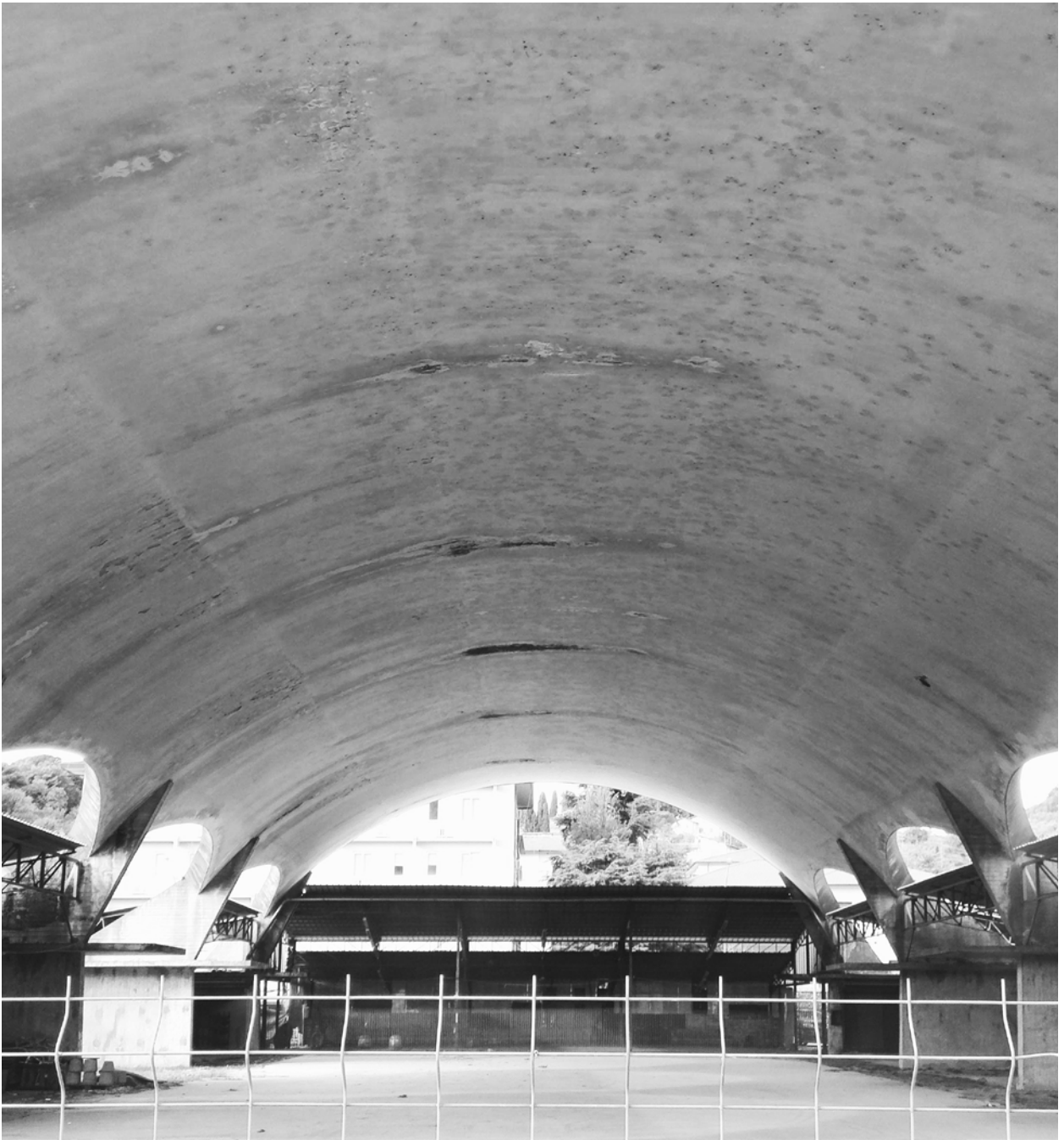
---

58. L'attribuzione del progetto è controversa: l'esecuzione è senz'altro opera dei fratelli Gori con Brizzi, ma Savioli riconosceva a Ricci il merito di aver inventato il tema della volta come 'grande tenda' che sintetizza la qualità strutturale dell'intervento. Vedi a proposito l'intervista a Flora Wiechmann Savioli riportata in VASIĆ VATOVEC, *Leonardo Ricci*, cit., p. 24, nota 41.

59. MURATORE, CAPUANO, GAROFALO, PELLEGRINI, *Guida all'architettura moderna*, cit., p. 290.

60. Il giudizio è riportato in Amedeo BELLUZZI, Claudia CONFORTI, *Architettura italiana (1944-1984)*, Laterza, Roma-Bari 1989, p. 103.

Paolo del Brasile nel 1953, dove è premiato da una giuria composta da Le Corbusier, Walter Gropius e Alvar Aalto. Il lavoro della nuova generazione di architetti fiorentini inizia ad essere riconosciuto nella scena internazionale.



18. Emilio Brizzi, Giuseppe Giorgio Gori, Enzo Gori, Leonardo Ricci e Leonardo Savioli, il mercato dei fiori di Pescia (foto: Gianluca Buoncore). Il mercato è una delle molte strutture eccezionali del Novecento italiano che richiederebbe di un urgente intervento di restauro.



## **2. A cavallo degli anni Cinquanta**

*«Condizione della felicità è la non solitudine»<sup>61</sup>.*

---

61. RICCI, *Anonimo*, cit., p. 33.

## 2.1. La prima esperienza comunitaria: Il villaggio di Agàpe a Prali (1946-51)

Durante la guerra Ricci è sottotenente di complemento del genio dal 1939 e combatte al fronte in Sicilia. Nelle pagine dell'*Anonimo* è coinvolgente la descrizione della ritirata dall'isola invasa dal nemico. Nella notte bisogna raggiungere il continente, superare con le zattere lo stretto sorvegliato. La fuga avviene fianco a fianco con mille sconosciuti, tutti insieme, mai forse insieme come quella notte, scrive Ricci. Appena sbarcati il primo rifugio è una galleria: uomini distrutti, affamati, bambini anche. Ma quella galleria non è forse «più città della città d'oggi, più quartiere dei quartieri popolari, più casa delle case con frigidaire e lavapiatti?»<sup>62</sup>. Perché vi si respira solidarietà umana. Perché, dopo la guerra, la sola possibilità di vivere è il mistero, e la sola società è «sentirsi tutti insieme nella stessa barca, come se la terra fosse una "nave navigante nello spazio" che raccoglie tutti insieme nello stesso unico viaggio verso la stessa unica meta»<sup>63</sup>.

Di nuovo a Firenze, Ricci si riunisce con i compagni della Resistenza e con i giovani colleghi. Nel 1944 apre il suo studio professionale con Savioli e Gori e il primo progetto è quello per il cimitero dei partigiani a Settignano<sup>64</sup>. Poi la partecipazione ai concorsi per la ricostruzione dei ponti fiorentini e delle zone distrutte del centro, di cui si è già trattato.

Ma è l'incontro con Tullio Vinay (1909 -1996), teologo valdese antifascista<sup>65</sup>, a essere cruciale: rimarranno legati sempre per la condivisione dei temi etici e per la vocazione comunitaria. Vinay è a Firenze dal 1934 al 1946, dove riesce a salvare decine di ebrei nascondendoli in un appartamento della sede valdese di via Manzoni. Appena finita la guerra, il pastore affida al giovane architetto la realizzazione del villaggio di Agàpe, portata a termine da Giovanni Klaus Koenig<sup>66</sup>. Agàpe vuol dire 'amore fraterno'<sup>67</sup>: una comunità fondata sull'ideale di fratellanza, dove «è possibile vivere, lavorare insieme, fuori dalle ideologie, sul piano concreto delle ore e dei giorni»<sup>68</sup>. Quello della realizzazione del villaggio diventa per Ricci un tema dalla fortissima carica esistenziale. «Qui si fa Agàpe o si muore» è scritto in gessetto sul retro di una fotografia di cantiere: Agàpe come segno in un mondo devastato dalla guerra, come luogo per un'umanità diversa, come simbolo di integrazione<sup>69</sup>.

---

62. Ibidem, p. 158.

63. Ibidem, p. 159.

64. Vedi in questo volume a p. 264.

65. Il pensiero di Vinay sarà approfondito in questo volume a pp. 172-75.

66. L'argomento è trattato in Maria Clara GHIA, *Un atto d'amore vissuto: Leonardo Ricci e l'esperienza comunitaria*, in GHIA, RICCI, DATTILO, *Leonardo Ricci 100*, cit.; Maria Clara GHIA, *Basta esistere. Leonardo Ricci: il pensiero e i progetti per le comunità*, Fondazione Bruno Zevi, Roma 2012 (il saggio ha vinto il Premio Internazionale Bruno Zevi); GHIA, *In occasione*, cit.

67. «L'olio che la Maddalena cosparge sui piedi di Cristo. Agàpe non è un manifesto, un programma, né un movimento. Agàpe è un luogo in cui gli uomini si incontrano» scrive Tullio Vinay in «Gioventù Evangelica» il 17 febbraio 1948, cit. in Michele COSTANZO, *Leonardo Ricci e l'idea di spazio comunitario*, Quodlibet, 2009, p. 51.

68. Leonardo Ricci, *Nascita di un nuovo villaggio per una comunità in Sicilia*, in «Domus», n. 409, dicembre 1963, p. 5.

69. Vedi Tullio VINAY, *L'amore è più grande. La storia di Agàpe e la nostra*, Torino 1995, p. 14.



Alla sua prima importante esperienza realizzativa, un Ricci appena ventottenne risponde disegnando raramente e partecipando attivamente al cantiere. Riproduce le idee in schizzi semplici e facilmente leggibili<sup>70</sup>.

Echi del messaggio michelucciano si scoprono in questa attitudine, una diffidenza verso la fissità del disegno che può giocare a discapito delle reali esigenze di vita in continuo divenire. Il lavoro in cantiere rappresenta meglio questo tentativo di adeguarsi al cambiamento delle necessità dei futuri abitanti. Una sperimentazione senza fine durante la quale Ricci comincia a trovare un suo linguaggio, tanto che la realizzazione del villaggio è pubblicata diffusamente sulle riviste straniere<sup>71</sup>.

Il metodo costruttivo è empirico e artigianale, sono usati materiali locali. Un'esperienza non programmata alla quale collaborano volontari fra studenti e professionisti da ogni parte del mondo. Le pietre vengono spaccate, i sassi scelti e portati in cantiere dai futuri abitanti con i colleghi e gli amici. Il cantiere è l'immagine perfetta dell'umanità:

*«La visione cantieristica era in fondo l'ideologia di quella fase storica: in molti lavoratori provocava una sorta di timore del definitivo, del concluso, mentre il fascino dell'esperienza del campo di lavoro nasceva proprio dalla dimensione progettuale dell'impresa. Vivere la sfida contava più che realizzare il programma. Il fascino dell'idea e l'impasto di fatica e soddisfazione contavano più del muro finito»<sup>72</sup>.*

Nel progetto è demolita ogni barriera fra sacro e profano e fra aree specifiche separate. Un spazio aperto composto da refettorio, sala studio, cappella, dormitori. Un organismo non realizzato per addizione di parti, in cui la testimonianza evangelica si traduce nell'esperienza comune. Esperienza fra uomini, fra committente, utenti e architetto, fra ospiti, fedeli e pastore: il ruolo di Vinay non è quello del predicatore che insegna, il ruolo di Ricci non è quello dell'architetto che impone la sua visione. Egli si domanda:

*«Ma cosa è Agàpe? [...] non è un manifesto non un programma, non un movimento [...] non ho mai creduto alle cose preordinate a schemi rigidi e fissi. Portano al Super-Uomo. Credo invece ai semi. Il seme è gettato. Nascerà? Non domandarlo. Ara e semina e cura la terra che l'ha ricoperto anche se i frutti non sarai tu a coglierli»<sup>73</sup>.*

Progettare non è vocazione astratta, ma esperienza di senso.

La vita degli abitanti è scandita sugli impegni di lavoro, di studio, di preghiera, e gli spazi cercano di corrispondere a questi impegni nella maniera meno 'costruita' possibile. Il salone è il luogo al chiuso in cui ci si riunisce per svolgere attività di gruppo, le attività principali della giornata. Le

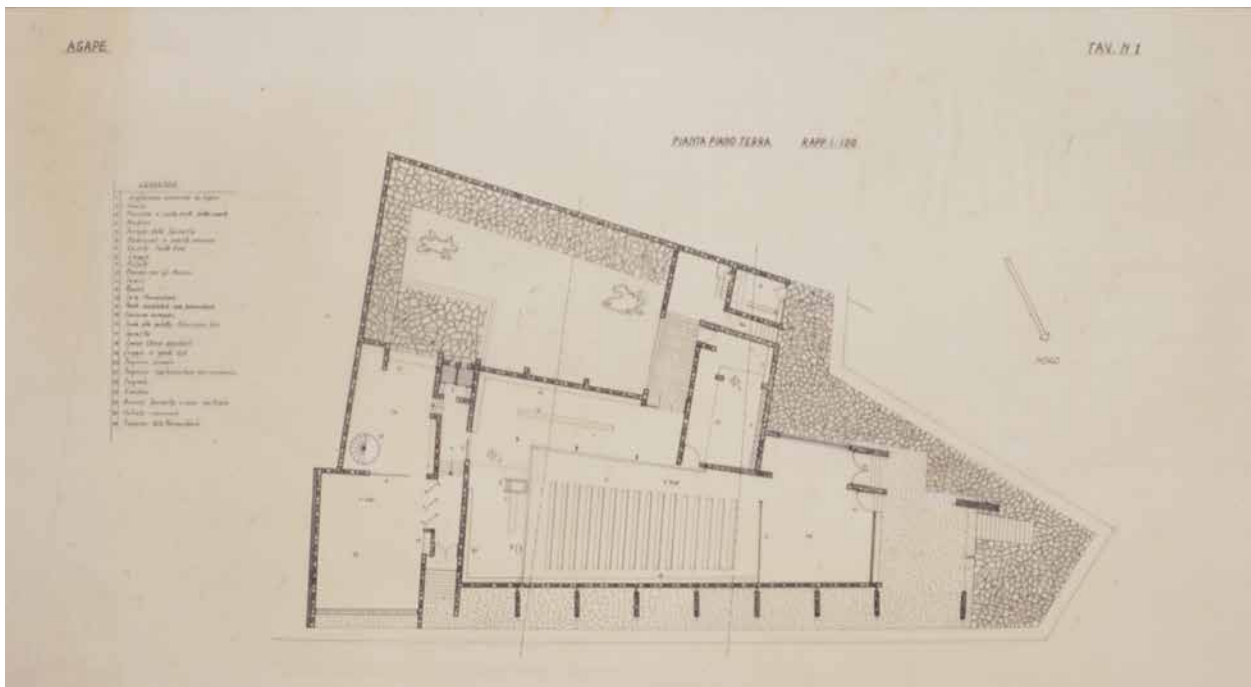
---

70. L'ingegner Costantino Messina racconta di essere arrivato in cantiere con in mano soltanto una planimetria in scala 1:200. I nuovi elaborati presentati nel corso dei lavori erano per Ricci sempre 'di massima': «più di una volta le discussioni incominciavano con un mio "è impossibile" e finivano con un "vedrò cosa posso fare"! Non tanto per la sua capacità di persuadermi quanto per l'altezza e la profondità della sua visione dell'opera architettonica cui non si poteva fare a meno di adeguarsi». Cit. in Mirella LOIK, Gianni ROSTAN, Corrado GAVINELLI, *L'architettura di Leonardo Ricci. Agàpe e Riesi*, Claudiana Editrice, Torino 2001, p. 44.

71. Nelle pagine dei "Giornali di bordo" sono ritagliati articoli sul villaggio pubblicati in «J.A. Lausanne», n. 10, 1947; «Kirkens front», 1948; «Schweizer Illustrierte», n. 8, 1949; «L'illustré. Revue hebdomadaire suisse», n. 23, 1949; «Time, the Weekly New Magazine», 27, 1951 e altri.

72. La frase di Leonardo Ricci è citata in LOIK, ROSTAN, GAVINELLI, *L'architettura di Leonardo Ricci* cit., p. 91.

73. Leonardo RICCI, *Pensieri diversi sul tema difesa di Agàpe*, in «Gioventù evangelica», 17 febbraio 1948, ripubblicato in COSTANZO, *Leonardo Ricci*, cit., p. 51.



19. Centro ecumenico di Agàpe, Prali, 1946: pianta piano terra (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 40086, n. B038572S).

camere sono spartane e raggiungibili attraverso lunghe scale in salita, perché devono essere usate solo per le ore di riposo. I bagni sono in comune. I saloni delle casette, luoghi destinati al lavoro in piccoli gruppi, non hanno porte, per impedire che si creino divisioni in sottogruppi<sup>74</sup>.

L'impianto complessivo è di grande semplicità: un corpo di fabbrica principale, con due volumi angolari in cui si aprono terrazze, è disposto perpendicolarmente rispetto al pendio. Accanto a esso la chiesa all'aperto, uno spazio rettangolare circondato da un muro di pietra, che non separa dal paesaggio circostante. Dietro, a ventaglio sulla vallata, il corridoio che conduce ai corpi di fabbrica delle 'agapine', le piccole camere: le coperture a tetto a falda bilanciano l'inclinazione del terreno e raccolgono all'interno quel tanto di luce in più [Figg. 19-21].

Molti i riferimenti possibili: Alvar Aalto per il disegno a ventaglio, Frank Lloyd Wright, soprattutto nel progetto per Taliesin III, per il lavoro con materiali del luogo e il tema dell'orizzontalità<sup>75</sup>. Ma «là dove Wright si esprime in poesia architettonica, Ricci parla in prosa e propaganda il messaggio di Wright al di là di ogni analogia formale: l'architettura organica è essenzialmente l'architettura per una società democratica»<sup>76</sup>. Sono evidenti i legami con le caratteristiche dell'architettura tradizionale del luogo, si possono anche ravvisare analogie con le iniziative, rare all'epoca, di edilizia povera nel Terzo Mondo, ad esempio con l'intervento di Hassan Fathy in Egitto per la ricostruzione del villaggio di Nuova Gourna (1945-48)<sup>77</sup>.

74. Negli anni Ottanta è stata costruita la parte nuova con la cucina e l'unico salone adatto a un piccolo gruppo, ma si tratta di modifiche che vanno nella direzione opposta rispetto all'unitarietà spaziale del progetto originario.

75. Vedi Corrado GAVINELLI, *Ricci e Agàpe nel pensiero e nelle opere*, in LOIK, ROSTAN, GAVINELLI, *L'architettura di Leonardo Ricci* cit., p. 26.

76. Luca GUIDO, *Leonardo Ricci/Frank Lloyd Wright*, in Emanuele PICCARDO (a cura di), *Leonardo Ricci, fare comunità*, Plug\_in, s.l., 2019, p. 50.

77. GAVINELLI, *Ricci e Agàpe*, cit., p. 26.



20. Centro ecumenico di Agàpe, Prali, 1948: schizzi prospettici dell'esterno (casa-studio Ricci, Monterinaldi).



21. Centro ecumenico di Agàpe, Prali, 1948: schizzi prospettici dell'esterno (casa-studio Ricci, Monterinaldi).



22. Centro ecumenico di Agàpe, Prali (foto: Pietro Carafa).

Non tutti i giudizi sono positivi. Secondo Koenig l'ampio respiro planimetrico non si riflette nel linguaggio dei prospetti, che ancora ricalcano un lessico neoclassico-vernacolare, impiegato da Ricci anche nel coevo piano di ricostruzione di Vicchio. Roberto Papini battezerà Prali come: «*il più inatteso incesto fra un fienile e un tempio greco*»<sup>78</sup>.

L'aspetto pionieristico del complesso di Agàpe fa tuttavia sì che esso abbia risonanza critica. Il tema del progetto non è l'aspetto formale, su cui poggiano molti ragionamenti storico-critici, ma il suo costituirsi come segnale etico e comportamentale. Agàpe è una sorta di utopia realizzata, un mondo a parte. Questo è anche il suo limite, l'essere al di fuori della realtà: «*Ognuno lavorava, nessuno percepiva denaro. Una utopia realizzata [...]. Ci sarei rimasto per sempre se non mi fossi accorto che una comunità oggi, quando sia staccata da un lavoro permanente [diventa solo] memoria di un'idea concreta*»<sup>79</sup> [Figg. 22-25].

78. Roberto PAPINI cit. in KOENIG, *Architettura in Toscana*, cit., p. 142.

79. GAVINELLI, *Ricci e Agàpe*, cit., p. 27.



23. Centro ecumenico di Agàpe, Prali (foto: Pietro Carafa).



24. Centro ecumenico di Agàpe, Prali (foto: Pietro Carafa).



25. Centro ecumenico di Agàpe, Prali (foto: Pietro Carafa).

## 2.2. Gli anni parigini: Ricci pittore e l'incontro con l'esistenzialismo

Dai materiali conservati presso la casa-studio a Monterinaldi, e soprattutto dai primi articoli meticolosamente ritagliati e conservati dalla moglie Angela Scarafia sui cosiddetti "Giornali di bordo", quaderni che coprono l'attività di Ricci nell'arco temporale 1938-1961, appare un Ricci pittore prima ancora che architetto<sup>80</sup> [Fig. 26].

Nella prima pagina dei "Giornali" è l'articolo pubblicato su «Il Bò», quindicinale del Gruppo Universitario Fascista di Padova, che nel maggio del 1939 traccia i temi principali della ricerca pittorica di un Ricci ventunenne e ne descrive l'ambizione, l'irruenza, il senso etico, la 'sincerità amara', la 'gioia panica':

«[...] c'è in Leo Ricci, o meglio nella sua pittura, un lato che lo accumuna a una parte (a quella migliore) della attuale arte italiana; una certa primitività. Intendo riferirmi alle asperità e rudezze, nient'affatto disarmoniche, che informano le sue espressioni migliori. E tengo subito a chiarire che tale primitività è in lui pienamente sincera: essa è il segno di una mancanza di raffinatezze morbose e decadenti e, d'altra parte, sta a mostrare una maschilità d'intenti»<sup>81</sup>.

È il periodo in cui la famiglia vive a Padova, dove Ricci espone per la prima volta. I suoi maestri dichiarati, al tempo, sono Masaccio, Piero della Francesca, Michelangelo e Tintoretto. Lo affascina Paul Cézanne<sup>82</sup>.

Nel dopoguerra, a Firenze, Ricci è coinvolto non solo nelle esperienze architettoniche già descritte, ma anche in avventure pittoriche. Sono gli anni dell'Astrattismo Classico, parallelo ai movimenti Forma 1 a Roma e MAC a Milano, con i quali sono condivise molte istanze. Il manifesto è redatto dal filosofo Ermanno Migliorini e firmato da Vinicio Bertì, Bruno Brunetti, Alvaro Monnini, Gualtiero Nativi e Mario Nuti. Vi si legge:

«La logica conseguenza stilistica, maturatasi in una più chiara coscienza morale, dei movimenti interventistici dell'arte moderna, è l'astrattismo classico. In esso si può cogliere la fine della volontà di distruzione dell'oggetto e l'inizio di un intervento attivo e costruttivo, di una integrazione del reale. Esso crea un mondo, e i rapporti morali che esso postula sono chiaramente leggibili, la sua funzionalità non è che la volontà di rendere chiari e dominabili i sentimenti, il suo impegno sociale è risolto nell'espressione»<sup>83</sup>.

Ricci non fa parte del gruppo, ma il suo fare artistico parte dai medesimi presupposti, che d'altronde motivano come si è già scritto tutta l'attività culturale della Firenze di quegli anni: l'arte come atto di impegno nella realtà sociale.

Si frequentano le gallerie d'arte come La Vigna Nuova, aperta nel 1945 da Danilo, Sergio e Valeria Santi, poi Quadrante aperta da Matilde Giorgini nel

---

80. Sul lavoro di Ricci pittore vedi UZZANI, *Leonardo Ricci pittore*, cit.

81. L. GROSSATO, *Il pittore Leonardo Ricci*, in «Il Bò», Quindicinale del Gruppo Universitario Fascista di Padova, anno V, n.5, Padova, 19 maggio XVII (1939), articolo conservato nei "Giornali di Bordo", p. 1 (casa-studio Ricci, Monterinaldi).

82. Ibidem.

83. Ermanno Migliorini, *Manifesto dell'Astrattismo Classico*, Arte d'oggi, Firenze 1950.



26. Leonardo Ricci accanto al suo quadro intitolato *Coppia*, 1951: olio su tela, fotografia conservata nei "Giornali di bordo" (casa-studio Ricci, Monterinaldi).



1961, e dal 1951 Numero di Fiamma Vigo, con la quali Ricci instaura un profondo sodalizio.

Si espone nel 1947 alla Mostra dell'Artigianato, recensita da Roberto Papini su «Stile»<sup>84</sup>, per la quale artisti e architetti lavorano fianco a fianco. Le Sale degli orafi, dei giocattoli, della ceramica sono allestite da Ricci con Gori e Savioli, così come la centrale Sala C.A.D.M.A., l'associazione che collabora alla rinascita delle produzioni artigianali italiane supportata dalla fondazione Handicraft Development Inc. Nello stesso anno, infatti, è organizzata anche la prima mostra dell'artigianato italiano a New York.

Ricci è anche a Parigi, dove nella primavera del 1950 inaugura una sua mostra personale alla Galerie Pierre in rue des Beaux-Arts. Il testo che accompagna le opere, sempre conservato nei "Giornali di bordo", è uno scritto a metà fra la meditazione e il manifesto, steso in forma poetica e intitolato *Confessione*:

*«Ma dopo il risveglio dell'essere, che valore aveva più per me la pittura?*

*Quello che avevo amato, non potevo più amarlo, mi si struggeva fra le mani.*

*A questo punto le domande diventavano crudeli, brutali, laceranti.*

*Si trattava, come per la vita, di saltare il fosso o di restare al di qua.*

*Scegliere: smettere o ricominciare.*

*Era arrivato il momento delle carte in tavola. Non si poteva più barare al gioco.*

*Così, uomo, ritrovata in certi momenti la mia vita totale ed organica, mi sono ritrovato pittore, davanti a una tela bianca»<sup>85</sup>.*

Ricci inizia a spezzare e reintegrare le forme, carica i colori. La pittura non è per lui questione di aderenza a uno stile, ma «tentativo di rompere la solitudine»<sup>86</sup>, di mettere in atto relazioni, di comunicare [Fig. 27].

Non importa quindi che i suoi quadri siano astratti, volumetrie articolate, soluzioni strutturali o ritmiche, composizioni di derivazione neoplastica, geometrie stilizzate. Alberi, anche, tema cardine dell'insegnamento michelucciano. Oppure opere d'arte informale. Importa la trasmissione di un modo di stare al mondo attraverso l'atto del dipingere [Figg. 28-30].

Certamente il soggiorno parigino, che con alterni rientri in Italia si prolunga dal 1948, ha un'influenza determinante nella formazione di Ricci artista, architetto e uomo di pensiero.

I suoi incontri di quegli anni sono cruciali. L'ingresso di Ricci nell'*entourage* culturale avviene definitivamente nel maggio del 1950 quando è invitato

84. Roberto PAPINI, *Orientamenti di architetti, di artigiani e d'altro*, in «Stile», n. 9-10-11-12, 1947, pp. 11-14.

85. Vedi dai "Giornali di Bordo": *Leonardo Ricci, Galerie Pierre, 28 aprile-12 maggio 1950*, 2, Rue de Beaux Arts - Conférence par l'artiste le 28 d'Avril. Il testo viene poi pubblicato in «Architetti», estratto del n.3, anno I, Agosto 1950, pp. 29-32. Riguardo al testo, nell'Archivio della Fondazione Ragghianti è conservata una breve biografia che Ricci invia in occasione dell'invito a partecipare alla Mostra "Pittura italiana contemporanea in Germania" a palazzo Strozzi nel 1951. Ricci scrive «Esposizione personale Galleria Pierre Loeb a Parigi con pubblicazione di un "manifesto confessione" seguito da conferenza pubblica con dibattito esprime i nuovi concetti umani e di conseguenza pittorici». Ragghianti cancella a penna e corregge, sintetico e lapidario: «Recentemente ha esposto a Parigi pubblicando un manifesto per un nuovo concetto dell'arte».

86. RICCI, *Anonimo cit.*, p. 127.



27. Pagina dai "Giornali di bordo", quaderni realizzati da Angela Scarafia, moglie di Leonardo Ricci, che conservano notizie e articoli per l'arco temporale 1938-1961. In particolare è qui ritagliato l'articolo di Ricci intitolato *Confessione*, in «Architetti», estratto del n. 3, anno I, Agosto 1950, pp. 29-32, del quale una citazione è riportata nel testo (*Giornali di bordo*, p. 37, casa-studio Ricci, Monterinaldi).



28. *Composizione astratta*, 1948 circa: olio su tela (casa-studio Ricci, Monterinaldi).



29. *Ombre*, 1955: mosaico  
(casa-studio Ricci,  
Monterinaldi).



30. *Dripping*, 1958: tecnica mista su pannello (casa-studio Ricci, Monterinaldi).

a partecipare a una esposizione collettiva al Salon de Mai insieme, fra gli altri, a Pablo Picasso, Henri Matisse e Alberto Giacometti.

Il lavoro di Picasso lascia un segno indelebile che tornerà evidente nell'*Anonimo*: egli, scrive Ricci, sa prendere il corpo neoclassico, bello e armonico, e spezzandolo sa donare al corpo morto la vita. Sostituisce il 'vitale' al bello<sup>87</sup>. Può fare di tutto con le sue mani, entrare nei recessi più nascosti della mente, testimoniare della storia dell'uomo, compiere battaglie politiche così come infiniti atti d'amore. Ricci è incantato.

Il repertorio di Ricci cambia freneticamente, è alla ricerca di una via espressiva ogni volta nuova. Soggetti tratti da miti ancestrali, fondi materici, figure o maschere in danze rituali, abbracci o lotte, corpi lacerati. Madonne illuminate dalla luna che ricordano il Picasso blu, nudi che richiamano le forme esangui di Egon Schiele.

Alla base della sua pittura resta, e resterà negli anni a venire sempre in parallelo con le ricerche architettoniche e urbanistiche, un tema su tutti come fortemente sentito: il tema del primitivismo.

Qui si apre una riflessione fondamentale. Perché a Parigi Ricci non incontra solo colleghi artisti, ma anche personaggi chiave per la definizione del pensiero filosofico del secondo Novecento, come Jean-Paul Sartre e Albert Camus<sup>88</sup>.

Brevemente a noi interessa qui ricordare un aspetto dell'analisi sartriana, quello più direttamente derivato dall'impostazione fenomenologica del suo pensiero, ossia quello che si interroga sul rapporto fra corpo e oggetto in tutta la sua complessità. Il corpo è per Sartre una funzione della percezione degli oggetti, si estende attraverso gli strumenti che utilizza. Le cose sono solo promesse finché il corpo non le raggiunge, e raggiungendole verifica quello che un altro grande filosofo del Novecento, Gaston Bachelard, chiama il «coefficiente di avversità»<sup>89</sup> degli oggetti, la loro resistenza o al contrario la loro duttilità. Corpo, braccio, mano, pennello, tela, sono un tutt'uno nel gesto pittorico. Di fronte alle opere di Ricci si legge immediatamente il 'corpo a corpo'<sup>90</sup>, a volte la lotta, a volte la concordanza con la materia che vi sono espresse.

*«Io e la tela. Io e il legno. Io e il colore.*

*Io con la mia solitudine. Io con il mio dolore. Io con la morte.*

*Ma anche talvolta io con la gioia. E con la vita degli altri.*

*I bambini, gli innamorati, i vecchi.*

*Io allora anche con gli altri. Io allora con la gioia. Io con la vita.*

*La tela è di fronte a me»<sup>91</sup>.*

87. Ibidem, pp. 91-96.

88. Non è possibile in questo saggio approfondire i temi del pensiero di Sartre e Camus e la loro influenza sul pensiero di Ricci. Tuttavia si tratterà un quadro più sviluppato sulle teorie di Ricci nel loro rapporto con l'esistenzialismo francese nell'*Intermezzo* di questo volume, a p. 148.

89. Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves*, Corti, Paris 1942, p. 86, trad. it. *Psicanalisi delle acque*, Red, Milano 1992.

90. Il 'corpo a corpo' ricciano con la materia che oppone resistenza è descritto in Claudia CONFORTI, *Leonardo Ricci: l'architettura non ha stili*, in GHIA, RICCI, DATILO, *Leonardo Ricci 100*, cit., p. 11.

91. RICCI, *Anonimo*, cit., pp. 135-136.

I suoi quadri sono esposti in numerose occasioni, in mostre collettive o personali. Nel 1949 alla galleria Il Fiore in via Portinari sono presenti quindici suoi quadri. Nel 1951 Ricci è fra i vincitori del Premio del Fiorino, poi espone alla Prima Mostra d'Arte in Vetrina del giornale «Numero» e per la Rassegna di Pittura Contemporanea di «Numero: arte e letteratura». Ancora, a Milano per la *Rassegna della Pittura Astratta Italiana* alla *Galleria Bompiani*, nel 1952 a Palazzo Strozzi in una antologica dedicata a *Mezzo Secolo d'Arte Toscana*, nel 1953 alla galleria Vigna Nuova, e ancora in altre mostre che seguono sotto la direzione di Fiamma Vigo<sup>92</sup>.

Nel frattempo le domande sul suo futuro suonano con insistenza: pittura o architettura? Parigi o Firenze?: «*Dopo due, tre anni ero in crisi. Se stavo a Parigi dovevo rinunciare all'architettura e poiché mi sembrava allora che l'architettura avesse implicazioni sociali più forti rispetto alla pittura tornai a Firenze*»<sup>93</sup>.

---

92. Tutti gli articoli relativi alle diverse esposizioni sono conservati sempre nei "Giornali di bordo" e citati in VASIĆ VATOVEC, *Leonardo Ricci*, cit., pp. 25 e 26 in nota.

93. Leonardo Ricci citato in Antonio NARDI, *Leonardo Ricci: Testi, opere, sette progetti recenti*, Edizioni del Comune di Pistoia, Pistoia 1984. Seconda edizione: Alinea, Firenze 1990, p. 31.

## 2.3. La casa-studio Ricci e l'esperienza di Monterinaldi (1949-63)

Durante i due anni che Leonardo Ricci trascorre tra Firenze e Parigi, egli inizia una radicale, determinante avventura architettonica<sup>94</sup>. Dal 1949, infatti pensa alla realizzazione di una casa per sé e la sua famiglia. Cerca il terreno e si innamora di una collina impervia lungo la via Bolognese, rivolta verso Fiesole e con una straordinaria vista sulla valle di Firenze. Una cava, forse la stessa, Ricci vorrebbe, che Leonardo da Vinci aveva ritratto per la sua *Vergine delle rocce*<sup>95</sup>:

«Nascita di un quartiere. Qui c'era una collina. E su questa collina delle vecchie case in disuso. Non alberi, non case, non strada. Solo pietre colme qua e là di rovi. Unica cosa vivente delle ginestre.

Volevo farmi una casa. E avevo cercato per mesi sulle colline intorno a Firenze. Qui mi piacque.

Mia moglie ne ebbe quasi paura. Tanto squallido era il terreno [...].

Cominciai a fare una piccola strada. Il vecchio Gino, carrettiere del posto, iniziò i primi lavori. Portammo l'acqua a dorso di mulo. Dovevo cominciare. Dovevo bene staccarmi la testa e portarla avanti con il braccio destro a mo' di lanterna.

Altrimenti avrei perso il coraggio.

La casa fu costruita. Vidi che ci stavo bene con mia moglie e i Figli»<sup>96</sup>.

L'opera è segnata da una generale manualità, cresce sulla terra e intorno ai corpi di chi vi abiterà, non in astratto sui disegni. La pietra viene estratta sul luogo, il cemento lavorato manualmente, gli infissi realizzati con i ferri delle vecchie serre del posto<sup>97</sup>. Senza dover rendere conto né a una committenza né a particolari vincoli normativi Ricci si incammina alla ricerca di un nuovo spazio, che gli corrisponda tanto come abitante che come architetto:

Volevo che la camera da letto non fosse la camera da letto ma il luogo dove vado a dormire, volevo che la camera da pranzo non fosse la camera da pranzo ma il luogo dove mangiamo insieme, volevo cioè che lo spazio della casa fosse uno spazio libero nel quale io e gli altri potessimo trovare il luogo adatto ad ogni nostro atto. Volevo che lo spazio fosse dinamico in modo che potesse variare con il variare della luce e delle stagioni per non annoiarmi e non sentirmi prigioniero [...] volevo poter ingrandire la casa secondo necessità, senza portare turbamento alla forma, cioè che la forma sia come nelle cose naturali, sempre compiuta e sempre con possibilità di mutazione, volevo che uscire ed entrare, passare dall'interno all'esterno e viceversa fosse cosa naturale e fluida»<sup>98</sup>.

La casa diventa un esperimento. Ricci prova a eliminare le porte, crea ambienti che facciano da filtro fra spazi differenti, ad altezze diverse,

94. Vedi Maria Clara GHIA, *Volevo farmi una casa*, in GRECO, GHIA, *Leonardo Ricci*, cit. pp. 100-104.

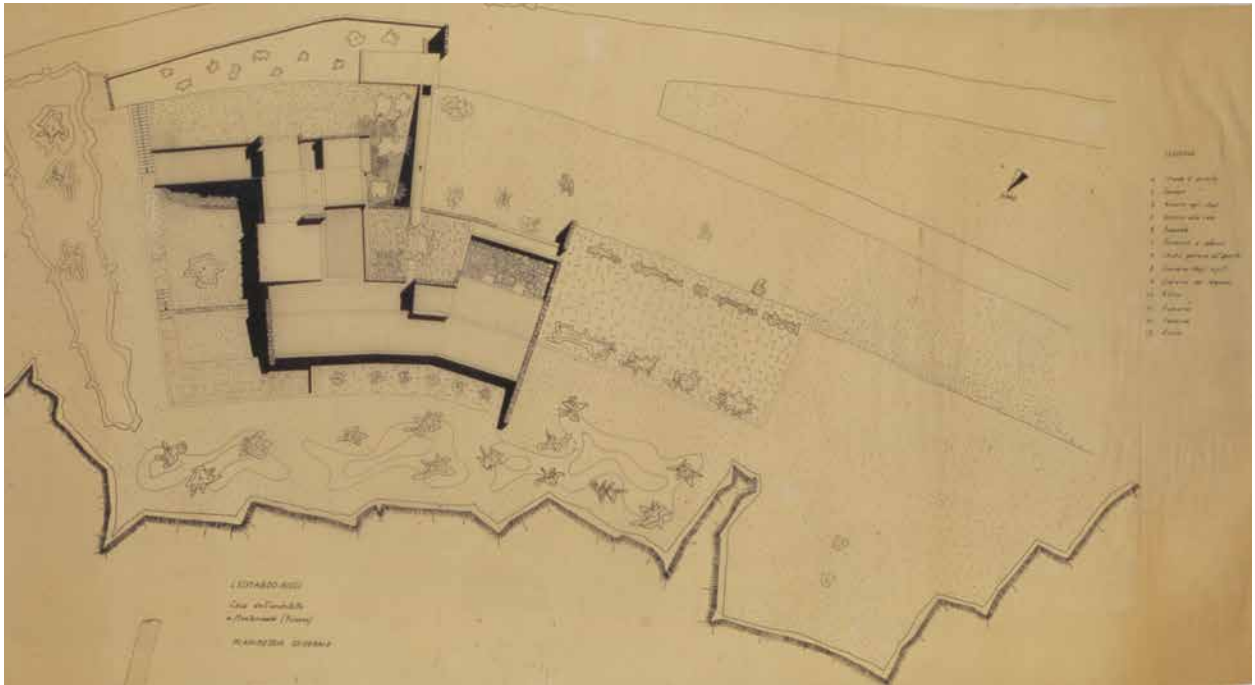
95. RICCI, *Anonimo cit.*, p. 150.

96. *Ibidem*.

97. Vedi Giovanni BARTOLOZZI, *Leonardo Ricci: lo spazio inseguito*, Testo & immagine, Torino 2004, p. 19.

98. RICCI, *Anonimo cit.*, pp. 225-226.

staccarmi  
la testa  
e farla  
lanterna



31. Casa-studio Ricci a Monterinaldi, Firenze, 1951: planivolumetria (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 39019, n. B038507S).

nascondendo le zone più riservate rispetto a quelle permeabili, ma senza mai bloccare la sequenza degli spazi. Lo stesso fluire ininterrotto avviene fra interno ed esterno, si mimetizzano le differenze fra ciò che l'uomo ha costruito e ciò che nasce spontaneo, da sé, nel paesaggio.

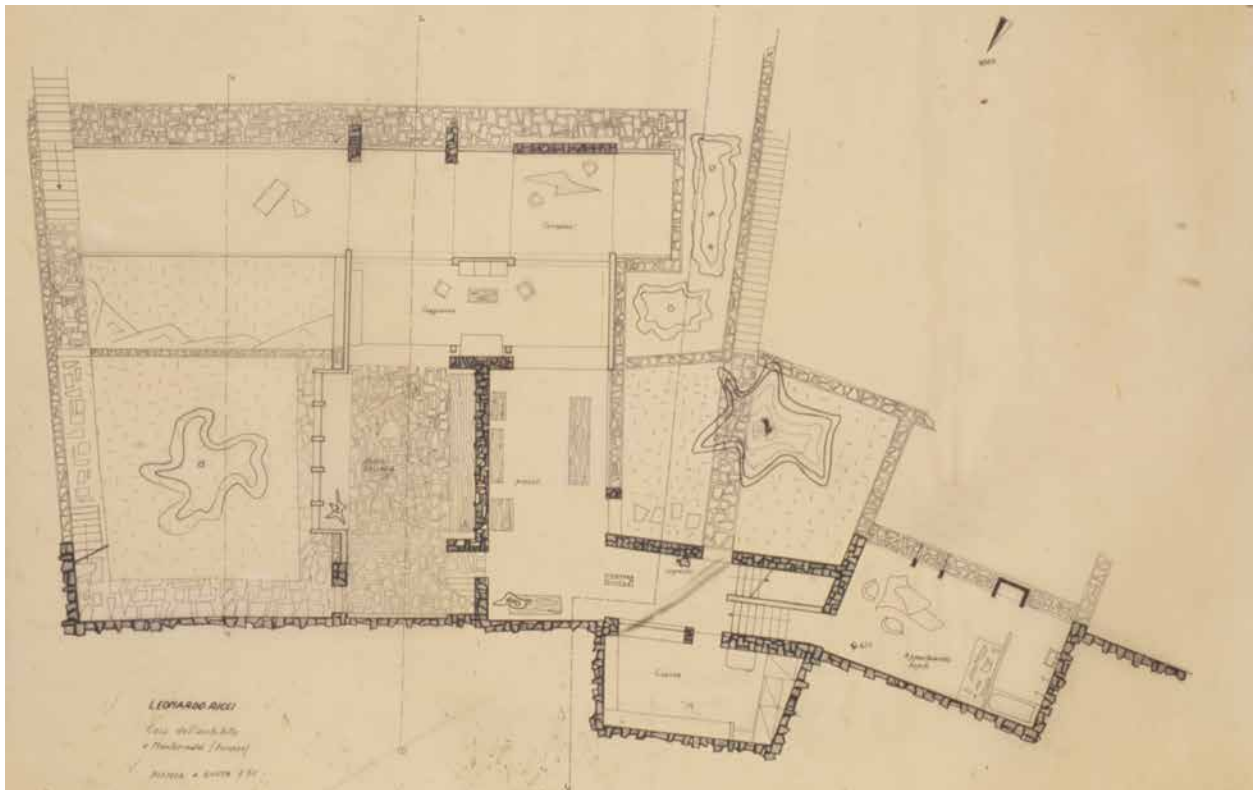
Non esistono luoghi di servizio, gli oggetti sono alla vista di tutti, tanto che si tratti di utensili quanto di opere d'arte, i quadri di Ricci tutt'oggi accatastati sui pavimenti come fossero pronti a essere continuamente rilavorati. Gli arredi continuano a essere spostati e le stanze trasformate, non c'è alcuna fissità, lo spazio è aperto alle diverse possibilità d'uso. Ricci vuole produrre 'sensazioni' più che funzioni, corrispondere a emozioni che cambiano, ospitare azioni diverse nei diversi periodi della vita.

La configurazione spaziale è raggiunta con straordinaria continuità, dalla terra verso il cielo: la casa va vissuta girandoci intorno, arrampicandosi sul pendio, muovendosi fra gli elementi architettonici, in un percorso di salita a spirale che dal suolo passa per l'architettura e la natura, entra negli ambienti interni e arriva sul tetto, senza balaustre che metaforicamente non farebbero passare aria e luce. Abitare la casa vuol dire partecipare al movimento di una 'cascata' che sgorga seguendo l'asse verticale<sup>99</sup> [Figg. 31-34].

Nel rapporto fra orizzontalità e verticalità consiste una fondamentale differenza fra Frank Lloyd Wright e Leonardo Ricci: da una parte le distese deserte d'oltreoceano, spazi inabitati in cui l'architetto demiurgo può cominciare da zero, dall'altra spazi abitati da sempre in cui l'architetto si cimenta con limitate disponibilità territoriali e ineludibili riferimenti al contesto. Da una parte l'invenzione di nuove forme per nuovi modi di vita, dall'altra la necessità di interpretare *ex novo* abitudini di un abitare radicalmente sedimentato.

99. Vedi Giovanni Klaus KOENIG, *Leonardo Ricci e la "casa teorica"* (alla ricerca di un nuovo spazio architettonico), in «Bollettino Tecnico», nn. 7-8, luglio agosto 1958, pp. 3-12.





32. Casa-studio Ricci a Monterinaldi, Firenze, 1951: pianta a quota +7.50 m (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 39018, n. B038506S).

Ricci sente l'ispirazione e allo stesso tempo i condizionamenti di «Fiesole l'etrusca», di «Firenze romana, romanica e umanista»<sup>100</sup>. Sceglie nello studio delle sezioni equilibri e spinte, introflessioni ed estroflessioni, per commentare il paesaggio attraverso aperture 'graduate'<sup>101</sup>, fra feritoie strette e grandi vetrate, fra stanze chiuse o logge aperte verso la valle.

In questa cascata lo spazio si contrae e dilata continuamente, ristretto fra le mura delle camerette per i figli ispirate alle celle della Certosa di Ema cara anche a Le Corbusier, e poi esploso nel pieno solare del soggiorno che si espande tanto in verticale che in orizzontale, seguendo il declivio con l'andamento della doppia altezza e allo stesso tempo opponendosi ad esso con il protendersi della terrazza ortogonalmente al pendio:

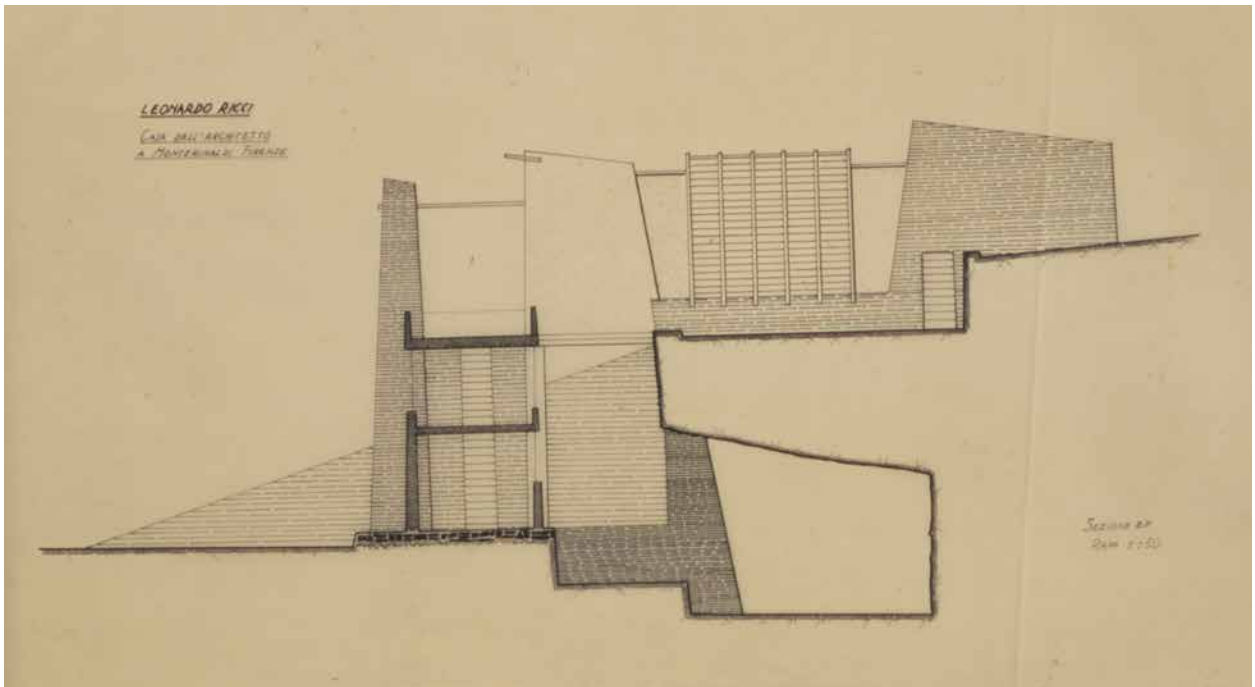
*«La casa nasce dalla roccia ed è roccia essa stessa nella parte in cui è a contatto con il terreno; non assume cioè in partenza una posizione astratta con il paesaggio e quindi una concezione spaziale unilaterale, ma appena poco fuori dal terreno su cui poggia e da cui sembra prendere la spinta, sorge libera, assume forma propria modificando subito, in un certo senso, la scala e stabilendo un rapporto non più con roccia, albero, cipresso, case, bensì con tutta la vastissima regione circostante»<sup>102</sup>.*

Oltre alla necessità di adeguamento al ripido declivio, per cui la casa è composta da corpi di fabbrica disposti su dislivelli, la morfologia è anche

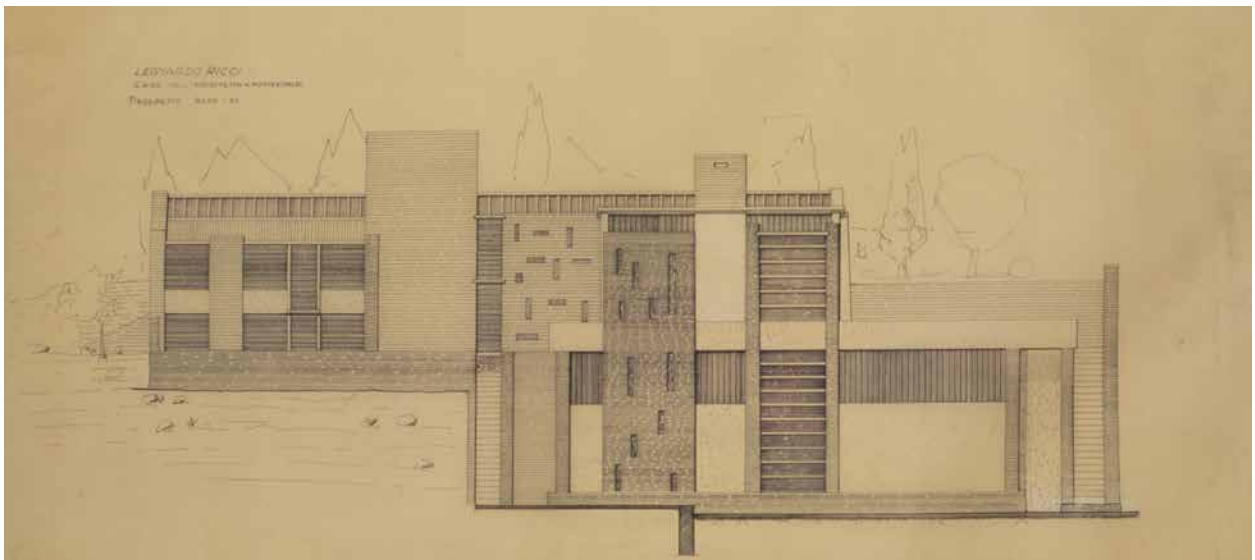
100. Ricci, *Anonimo cit.*, p. 151.

101. Giovanni Michelucci parla delle aperture 'graduate' di Palladio in Leonardo LUGLI, *Giovanni Michelucci. Il pensiero e le opere*, Patron, Bologna 1966, p. 99.

102. Leonardo SAVIOLI, *Una casa sulla collina a nord di Firenze*, in «Architetti», n. 15, 1952, p. 15.



33. Casa-studio Ricci a Monterinaldi, Firenze, 1951: sezione (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 39023, n. B038511S).



34. Casa-studio Ricci a Monterinaldi, Firenze, 1951: prospetto (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 39021, n. B038509S).



35. Casa-studio Ricci a Monterinaldi, Firenze, facciata principale realizzata secondo il primo progetto elaborato nel 1949, prima della sua trasformazione nel 1955 (foto Gianfranco Petrelli, casa-studio Ricci, Monterinaldi).

il risultato delle varianti che Ricci apporta nel tempo con ampliamenti e modifiche.

Nella prima realizzazione, secondo il progetto elaborato nel 1949, il prospetto principale della zona giorno si slancia con un grande sbalzo dal pendio retrostante per appoggiarsi su quattro altissimi pilastri a sezione rettangolare, leggermente rastremati, su cui poggiano quattro travi a stampella in cemento armato. Sopra, il balcone su cui affacciano le due grandi aperture della zona pranzo e del salotto, separate da una parete centrale in corrispondenza del camino che si pone tra i due ambienti senza separarli [Fig. 35].

L'impostazione di questo prospetto è ancora simmetrica, il ritmo dei pilastri sottostanti segue quello delle grandi aperture vetrate e della più sottile parete centrale, la bassa balaustra in cemento del balcone si impone centralmente con la sua orizzontalità. Un disegno geometrico che si pone in contrasto con tutto ciò che è dietro, appoggiato alla cava: la scala principale di accesso si arrampica sul pendio per trovare di fronte a sé il muro di pietra forte con il gioco neoplastico di bucatore rettangolari verticali e orizzontali. Di fianco, il corpo turriforme che contiene la scala interna, elemento che tornerà in moltissime soluzioni future per le abitazioni.

Il volume che svetta nei prospetti delle case è per Ricci l'involucro dell'elemento di distribuzione verticale, snodo intorno al quale si distribuiscono i volumi, così come per Wright avveniva intorno al camino. In questo caso l'elemento è anche orientato obliquamente rispetto al declivio della cava, permettendo un'apertura a ventaglio della pianta che prosegue nell'appartamento per gli ospiti.

36. Casa-studio Ricci a Monterinaldi, Firenze: esterno (foto: Rubino Rubini).



È evidente ancora una difformità di fondo: da una parte influenze razionaliste, dall'altra componenti organiche come le asimmetrie, le direzioni oblique che aprono al paesaggio e l'integrazione con la natura.

Dopo tre anni, dal 1952, Ricci vuole ampliare la casa e la componente organica prevale decisamente. Wright ha esposto l'anno precedente i suoi progetti a palazzo Strozzi e poco dopo Ricci è partito per il suo primo viaggio negli Stati Uniti<sup>103</sup>. Nel 1955 il fronte principale viene smantellato per la realizzazione dello studio di architettura e pittura, il cui solaio diviene un'ampia terrazza alla quale accedere dalla zona giorno sovrastante. Lo spazio dello studio è disegnato come *duplex* a pianta rettangolare stretta e allungata, con una scala leggera in legno affiancata alla parete esterna. Al di là delle profonde differenze, il tema dello spazio minimo abitabile a doppia altezza trova riferimento negli studi di Le Corbusier per la *maison Citrohan*, in una reinterpretazione che si integra con la cava retrostante: tra lo studio e la roccia della cava è infatti ricavato uno studio all'aperto, chiuso da una scala esterna in pietra alla destra del prospetto che porta al piano superiore e collega lo spazio privato dell'architetto-artista con gli spazi comuni della casa.

Ora la facciata principale acquista un carattere del tutto nuovo. Non c'è più alcuna simmetria, grande forza assumono i due elementi verticali, l'uno in pietra forte forato da feritoie verticali con vetrate policrome, realizzate da Ricci con scarti di vetreria, l'altro segnato solo lateralmente da due setti a scarpa in pietra forte e scandito orizzontalmente da sottili lastre in travertino, interrotte dal parapetto della terrazza. Gli elementi verticali sono mossi in avanti, quelli orizzontali, la parete intonacata dello studio al pianterreno, il parapetto e il sottile solaio di copertura della terrazza, sono arretrati: un'altra profonda differenza con lo stile wrightiano per le *Prairie houses*, nelle quali gli elementi orizzontali hanno sempre netta prevalenza.

Altre modifiche minori si susseguono fino al 1960, anno in cui viene realizzata la piscina sulla quale il fronte principale si specchia. Infine, nel 1964 nella parte orientale verso monte viene realizzato un nuovo studio di pittura [Figg. 36-38].

---

103. Vedi in questo volume a p. 96.



37. Casa-studio Ricci a Monterinaldi, Firenze: il soggiorno con la grande vetrata verso Fiesole (foto: Rubino Rubini).



38. Casa-studio Ricci a Monterinaldi, Firenze: la finestra sulla vallata verso Firenze (foto: Maria Clara Ghia).

La casa-studio ha grande risonanza nazionale e internazionale<sup>104</sup>. Così intorno ad essa Ricci costruisce un villaggio per amici e artisti che vogliono partecipare all'esperienza e commissionano altre abitazioni<sup>105</sup>. In tutto sono realizzate ventidue case, le ultime intorno al 1968: «*Se la mia casa rimaneva sola, anche fosse stata un "capolavoro", sarebbe rimasto fatto unico, aristocratico, intellettuale. Un estetismo in fondo [...]. Ma se altra gente voleva una casa simile, significava che esisteva un minimo comune denominatore*»<sup>106</sup>.

Nell'impostazione originaria del piano di Monterinaldi (1949-52), alla quale collaborano Giovanni Klaus Koenig e Gianfranco Petrelli, sono previsti servizi comuni e assenza di recinzioni, per riproporre il tema del villaggio comunitario come organismo in grado di stimolare tra le famiglie una forma di vita di relazione. Monterinaldi è luogo di modi di vita anticonformisti, orientati a stimolare integrazione e non separazione: Giovanni Klaus Koenig parla non a caso di questo villaggio come della 'traduzione fisica' della personalità di Ricci<sup>107</sup>.

*«Il rapporto fra l'architetto e il cliente è difficile. Infatti fare una casa vuol dire far vivere uomini in un modo o in un altro, e in questa alternativa l'architetto può compiere un atto di costrizione o di dittatura, oppure subire imposizioni assurde del cliente che non sa, o per ignoranza o per impossibilità, vedere tradotti in termini architettonici i suoi "reali" bisogni [...]. Ma nei desideri infiniti dell'uomo, difficile è distinguere quali sono i fondamentali, quali i voluttuari [...]. Fondamentali saranno solo quegli atti e di conseguenza quelle forme che nascono da verità esistenziali dell'uomo e non da futili motivi di gusto»*<sup>108</sup>.

In una casa si compiono atti comuni, si dorme, si mangia, si conversa. Ma esistono diverse maniere di svolgere questi atti. Una finestra in lunghezza, nella stanza da letto della sua casa, permette di vedere, sdraiati, la luna. Un'architettura può essere in grado di far accorgere i suoi abitanti dei momenti stupefacenti che la vita procura, rimuovendo il velo dell'abitudine. Sulla vita Ricci si confronta con i clienti, le esperienze di ciascuno sono lo spartiacque fra trascurabili bisogni e esigenze esistenziali, perché garantiscono il denominatore comune: «*fino ad oggi non ho trovato nessuno col quale abbia parlato della vita e non l'abbia capita*»<sup>109</sup>.

---

104. È pubblicata nel 1952 in «Architetti» con il commento di Leonardo Savioli, nel 1953 sul «Mattino», nel 1955 in «Aujourd'hui», «Magnum. Die Zeitschrift für das modern Leben» e «St. Galler Tagblatt», nel 1956 in «Der Standpunkt», «Feuilleton» e «Architecture and Building», nel 1957 in «Svenska Dagbladet» e «Domus» con il commento di Gillo Dorfles, nel 1958 in «Swiat», «Form» e sul «Bollettino tecnico» con il commento di Marco Dezzi Bardeschi, nel 1959 in «Zodiac» e «Meubles et décors», nel 1960 in «Revista Informes de la construction» e su «Progressive Architecture» con un bell'articolo di T. H. Creighton intitolato *The involved man*, in «Casabella-Contunità» nel 1964. Gli articoli sono conservati nei «Giornali di bordo» vol. 2 e vol. 3 consultabili presso la casa-studio Ricci a Monterinaldi.

105. Vedi Chiara BAGLIONE, *Leonardo Ricci: le case di Monterinaldi. La maniera toscana*, in «Casabella», n. 669, luglio – agosto 1999, pp. 46-61.

106. RICCI, *Anonimo cit.*, p. 150.

107. VASIĆ VATOVEC, *Leonardo Ricci*, cit., p. 67, paragona Monterinaldi alla Künstlerkolonie. Vi sono anche accolti molti ospiti particolari: André Bloc (autore fra l'altro della scultura sulla terrazza), Marino Marini, Albert Camus, Pierre Balmain, Arnaldo Pomodoro, Elisabeth Mann Borgese, Mirko Basaldella, Leoncillo, Gillo Dorfles, Bruno Zevi.

108. L. RICCI, in Gillo DORFLES, *A Monterinaldi presso Firenze*, in «Domus», n. 337, dicembre 1957, pp. 1-12.

109. *Ibidem*.



39. Esposizione internazionale d'arti plastiche "La Cava", a cura di Fiamma Vigo e Leonardo Ricci, Monterinaldi, Firenze, 1955, opera di André Bloc (foto Giuliano Gameliel, Monterinaldi, casa-studio Ricci).

Anno eccezionale per il villaggio è il 1955. Tra settembre e novembre Fiamma Vigo e Ricci organizzano la Mostra internazionale all'aperto di arti plastiche *La Cava*. Lionello Venturi scrive agli amici: «*ho piena fede in voi e nella vostra iniziativa. L'unità di gusto nella pittura, scultura, architettura è l'esigenza odierna più imperativa nel mondo dell'arte [...]. Auguri, che sono certezze. Appena ho finito i lavori del Congresso di Storia dell'Arte verrò a trovarvi*»<sup>110</sup>. Pierre Guéguen scrive a Fiamma Vigo, mettendo in evidenza l'attualità della riflessione sul rapporto fra lo spazio domestico e l'opera d'arte, in linea con quella del gruppo parigino *Espace*, che nel 1954 aveva proposto in Costa Azzurra un'esperienza simile<sup>111</sup> [Figg. 39-40].

Sculture, ceramiche, quadri e mosaici di sessantasei artisti italiani e stranieri sono disposti a diretto contatto con le case e la natura, lungo i percorsi esterni, nei giardini e sulle terrazze. Espongono le loro opere Arnaldo Pomodoro, Cagli, Greco, Guttuso, Mirko, Baj e André Bloc, la cui scultura in bronzo è ancora sulla terrazza della casa studio Ricci e affianca la cupola del Brunelleschi quando si guarda verso la città. Alla riflessione sulle contemporanee esigenze dell'abitare si aggiunge quella sulla relazione fra opere e spazi e sull'opportunità di abbandonare la produzione 'da cavalletto' per cercare un più stretto legame fra architettura, pittura, scultura. Ancora,

110. La lettera di Lionello Venturi appare incollata nei "Giornali di Bordo", n. 2 (1953-56), alla p. 76.

111. Pierre GUÉGUEN, *Coexistence des arts plastiques*, sempre nei "Giornali di Bordo" cit., p. 76.

40. Esposizione internazionale d'arti plastiche "La Cava", a cura di Fiamma Vigo e Leonardo Ricci, Monterinaldi, Firenze, 1955, opera di Pierluca Degli Innocenti (foto Giuliano Gameliel, Monterinaldi, casa-studio Ricci).



si approfondisce la natura del legame fra arte, architettura e paesaggio: a Monterinaldi il rapporto fra costruito e natura è declinato in maniera differente per ogni casa e tuttavia in ogni progetto finemente studiato.

Nelle diverse abitazioni, il collegamento a terra diventa aspetto cruciale del disegno, sperimentato in ogni variante di soluzioni, ad esempio attraverso le scale in pietra: scale filtranti che scardinano la separazione fra interno ed esterno, come la scala a chiocciola in legno nella casa Tinu Sebregondi, scale esterne amplificate, tese verso il paesaggio per superare differenze notevoli di altezza, come la scala esterna della casa-studio dell'architetto,



41. Casa-studio Degli Innocenti, poi Duranti, a Monterinaldi, Firenze: nonostante alcune aggiunte, tra le quali la pergola sul terrazzo, la casa mantiene nel tempo un particolare fascino dovuto alla perfetta integrazione con la vegetazione che si è sviluppata nel suo intorno (foto: Maria Clara Ghia).



scale sempre rigorosamente prive di balaustre per non fermare aria, luce, spazio<sup>112</sup>.

Assoluto protagonista è il muro ricciano di pietra forte a faccia vista, ottenuto murando la pietra del posto appena squadrata, secondo la tradizione costruttiva toscana. I muri a scarpa che si prolungano nel terreno richiamano i valori delle muraglie medievali. Nonostante la predilezione per disposizioni di matrice neoplastica, slittamenti e perpendicolarità geometriche, Ricci sottrae alle pareti di pietra ogni volontà di astrazione. Ogni muro è diverso dall'altro. Non è 'un' muro ma è 'quel' muro'. Sono muri espressio-nisti, nuclei originari da cui lo spazio si diparte, si espande e si comprime e nell'incontrare un altro muro detta l'alternanza fra estroflessioni e

---

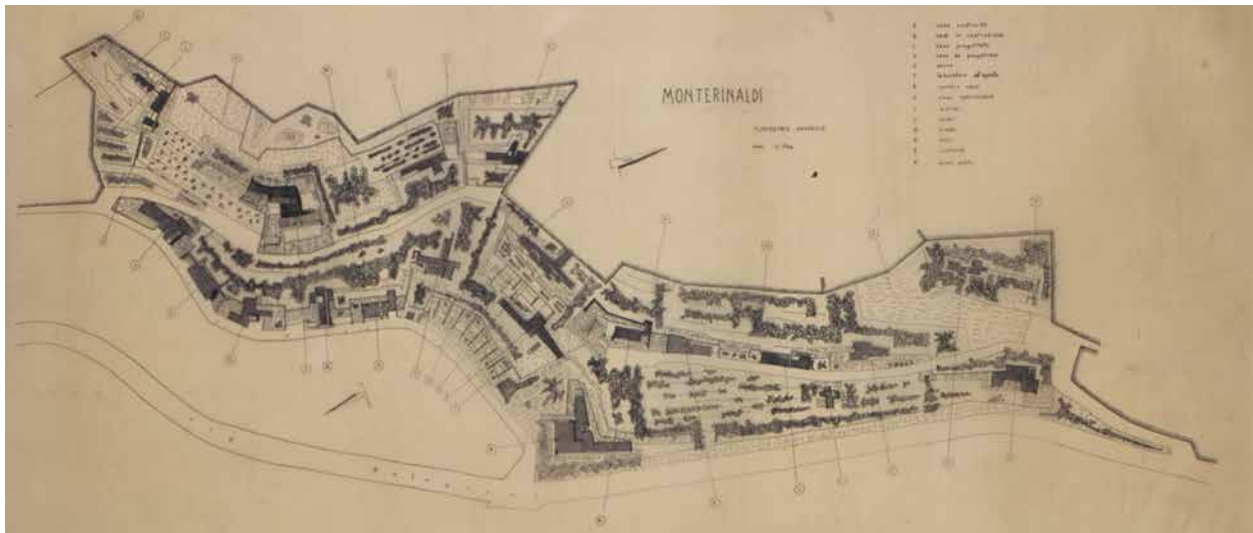
112. Riferimento d'obbligo, il corridoio vasariano come modo dinamico di possedere una visualità cinematografica dello spazio e sottolinearne le valenze urbanistiche.

42. Casa-studio Degli Innocenti, poi Duranti, a Monterinaldi, Firenze: la salita a Monterinaldi, con sulla destra la casa-studio Masi, poi Santori (foto: Maria Clara Ghia).



introflessioni, dilatazioni e schiacciamenti, pieni e vuoti. Salendo a Monterinaldi, si incontrano i setti in pietra forte a scarpa che scandiscono il ritmo delle case Nardoni (1957), Petroni Bonifazi (1954-55) e Masi (1953-57), il muro con le bucatore rettangolari disposte orizzontalmente e verticalmente di casa Petrelli (1951) che ricorda quello della casa Ricci, il muro che sembra nascere dalla collina per poi proseguire nelle bucatore e nella fascia orizzontale in cemento della casa Selleri (1952-53), i muri pieni e materici di casa De Giorgi (1954), che si innalzano obliquamente quasi a ricordare i ruderi di un torrione, il fronte compatto del muro di casa Tinu Sebegondi (1956), solo interrotto dai due setti a scarpa che delimitano il corpo turriforme contenente la scala, e ancora quelli della casa studio Bellandi (1956) e della casa Coisson (1958-62)<sup>113</sup> [Figg. 41-42].

113. Per tutte le informazioni relative alle date di costruzione delle diverse case e ai nomi dei proprietari è prezioso il capito *Un microcosmo 'alternativo': Monterinaldi e la casa-studio*, in



43. Villaggio di Monterinaldi, Firenze, 1957: planimetria generale (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda: 39422, n. B038525S).

I muri di Ricci esprimono al massimo grado la dialettica fra volontà di forma dell'architettura, nello staccarsi da terra e diventare artificio, e vitalismo, nel radicarsi pesantemente al luogo, nel riconnettersi alla natura e con essa diventare un tutt'uno. Anche i pavimenti a lastre irregolari in marmo, pietra forte o travertino, e in cotto per tetti e terrazze, gli infissi di porte e finestre in ferro brunito o in legno, sono segni di una poetica dell'essenziale, non di un amore per lo studio al dettaglio ma di un'attenzione tutta rivolta allo spazio intero, alla sua continuità, all'armonia dei materiali con il paesaggio circostante. Guardando la collina da Fiesole, si ha la sensazione che quelle forme siano lì da sempre, in sintonia con il tempo e le stagioni, con pochi atti essenziali, rapporti semplici con cose e uomini: «*volevo che sembrasse che fosse la terra ad aver partorito quelle case, non che l'architetto le avesse imposte con un atto d'imperio*»<sup>114</sup>.

I fiorentini chiamavano Monterinaldi il 'villaggio dei marziani': una comunità che testimoniava la possibilità di un altro modo di abitare, anticonvenzionale, forse elitario, ma essenziale e praticabile. Fra tutte le realizzazioni di Ricci, Monterinaldi è quella che meglio corrisponde alla personalità del suo autore: un'architettura potente, che non scende a compromessi con alcun tipo di raffinatezza, nel tentativo di scardinare dall'interno il modo di vivere conformista e borghese.

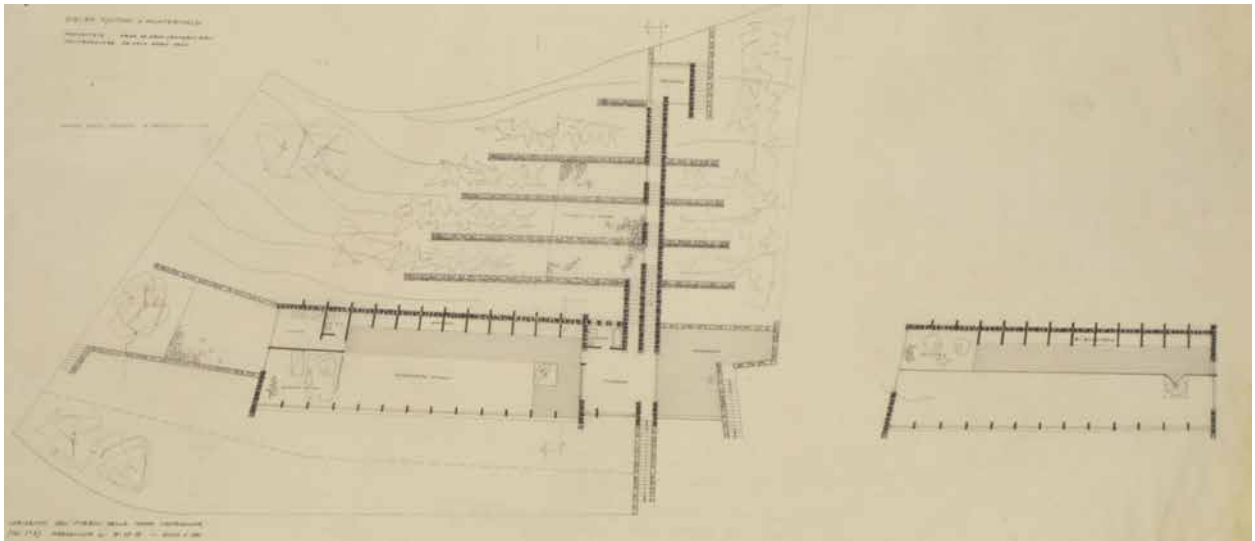
Monterinaldi è negli anni un prezioso laboratorio di sperimentazioni che Ricci continuerà ad espandere nelle altre case. Questa tendenza alla ricerca infinita è secondo Koenig uno dei difetti della metodologia progettuale ricciana, frutto della sua incontentabile esuberanza che lo spinge a dilatare l'indagine invece che a concentrarsi sul perfezionamento della singola soluzione:

*Il difetto di Ricci, semmai, è quello di dissipare questo patrimonio semantico, cioè la determinazione di nuovi spazi architettonici con nuove significazioni, invece di approfondire le soluzioni che si sono rivelate positive, e che, come in tutte le sperimentazioni, non superano il cinquanta per cento»<sup>115</sup> [Figg. 43-50].*

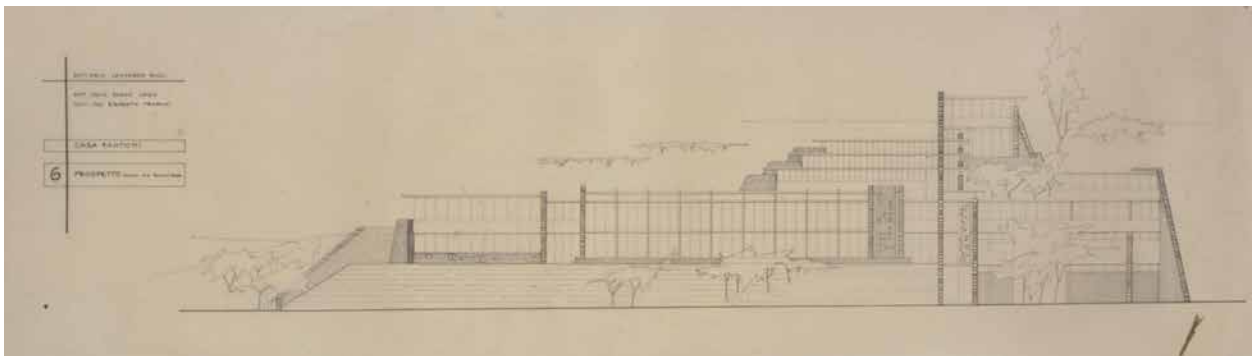
VASIĆ VATOVEC, *Leonardo Ricci*, cit., pp. 97-114.

114. RICCI, *Anonimo cit.*, p. 225.

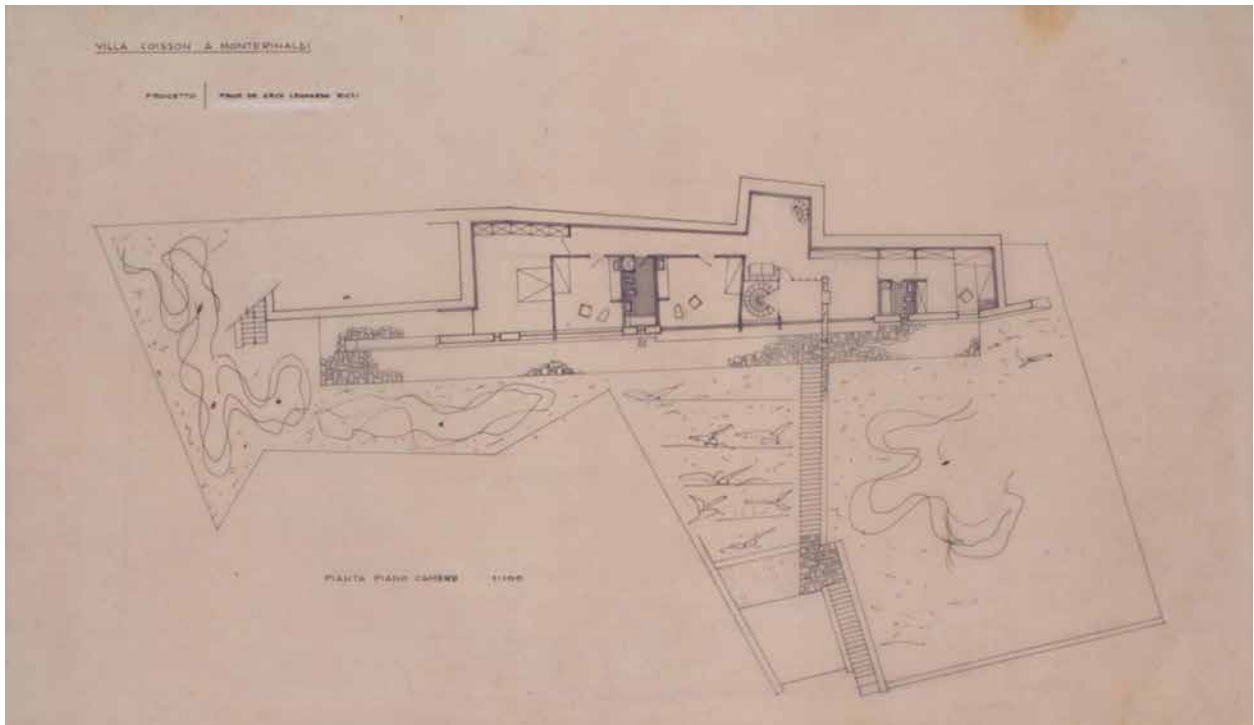
115. KOENIG, *Architettura*, cit., p. 144.



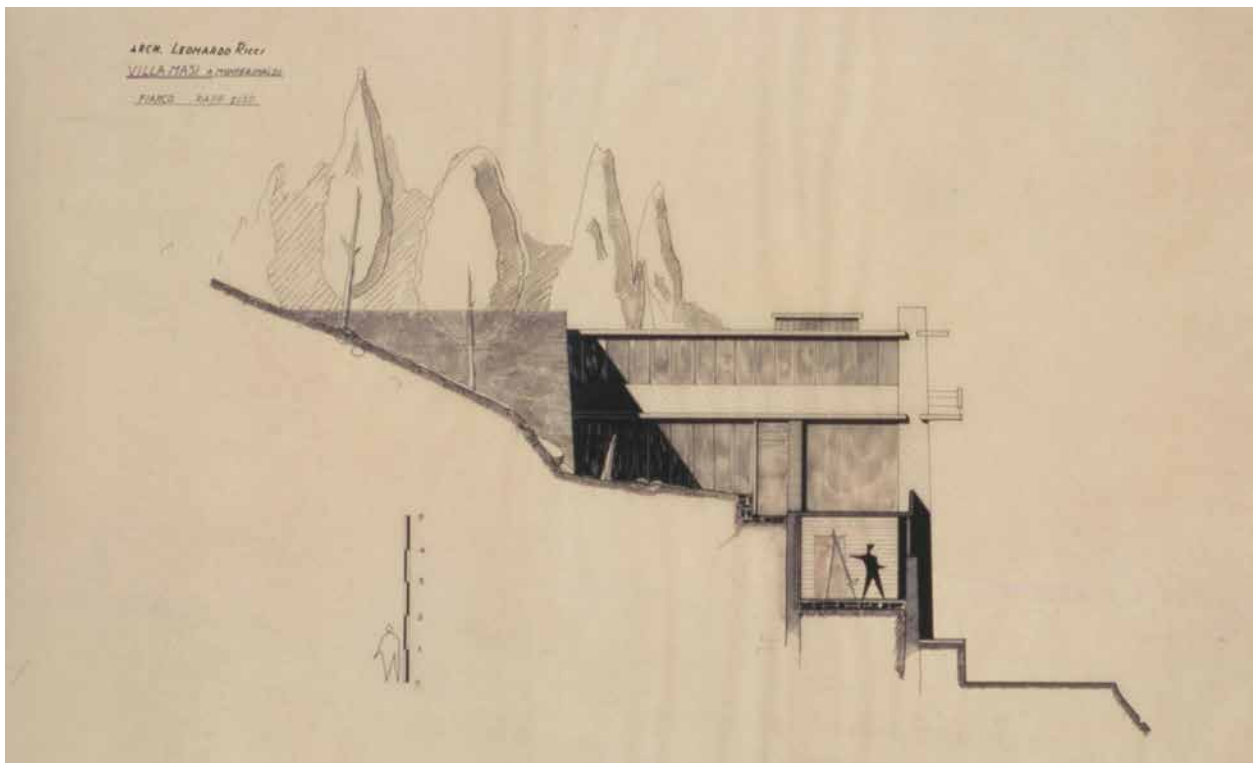
44. Casa Fantoni, Villaggio di Monterinaldi, progetto con variazioni dell'interno del 1958: pianta piano terra e mezzanino (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda: 38885 n. B038501S).



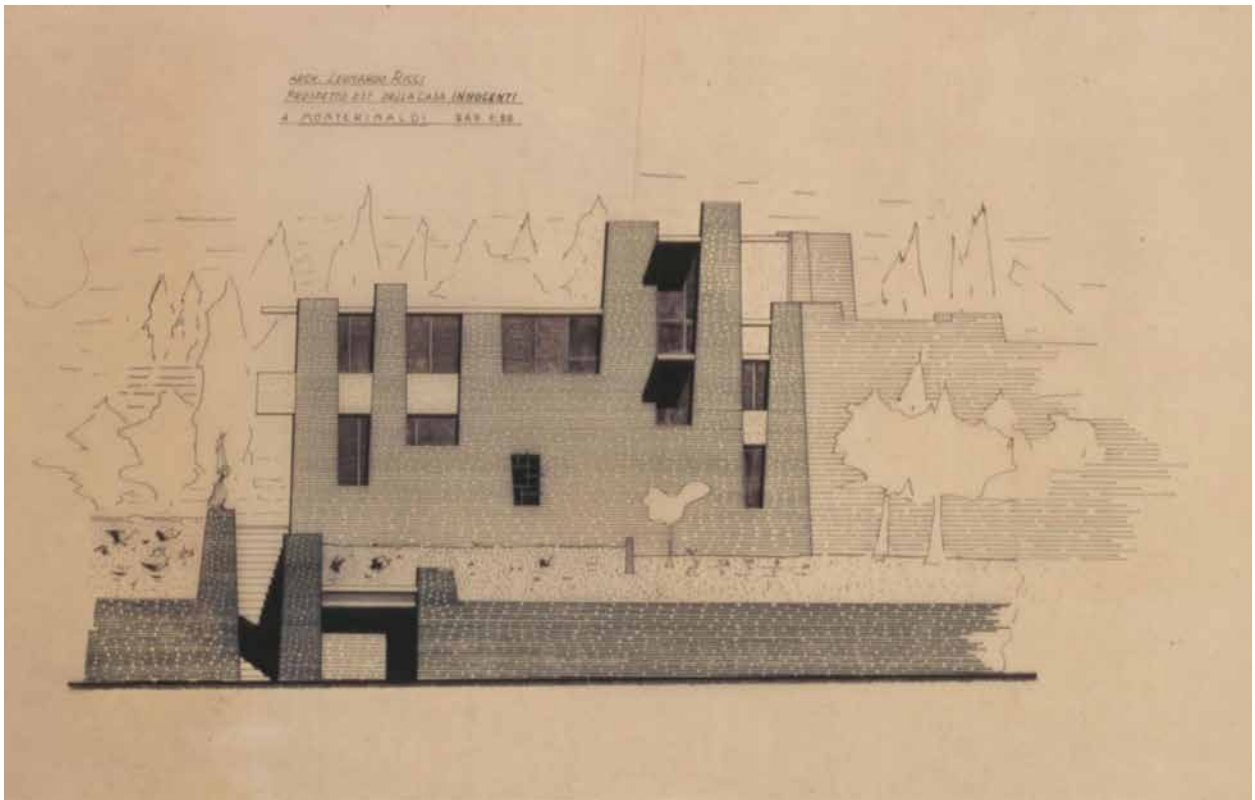
45. Casa Fantoni, Villaggio di Monterinaldi, progetto con variazioni dell'interno del 1958: prospetto sulla via Bolognese (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 38974, n. B038502S).



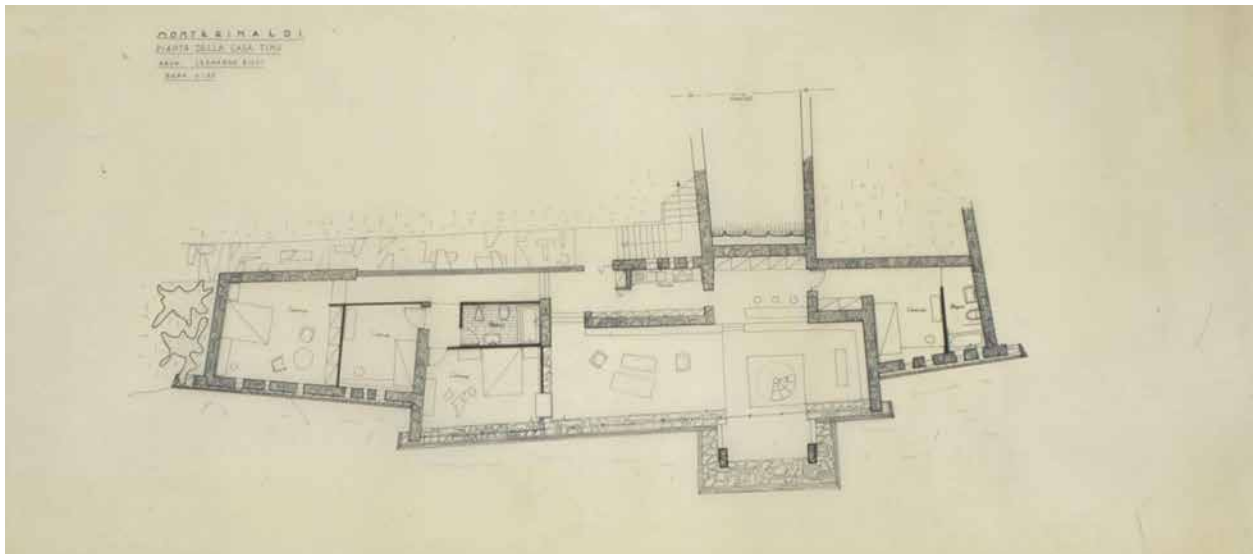
46. Casa Coisson, Villaggio di Monterinaldi 1958: pianta piano primo (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda: 39420, n. B022305S).



47. Casa Masi, Villaggio di Monterinaldi 1953: sezione (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda: 39418, n. B022332S).



48. Casa Innocenti, Villaggio di Monterinaldi, 1956; prospetto sulla via Bolognese (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda: 39450, n. B022322S).



49. Casa Tinu, Villaggio di Monterinaldi, 1956; pianta piano terra (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda: 40039, n. B022317S).



50. Casa Tinu, Villaggio di Monterinaldi, 1956; prospetto sulla via Bolognese (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda: 40039, n. B022317S).





### 3. Le case

*«Quante case, quante case ancora per arrivare a quella che non sarà più una casa!»<sup>116</sup>.*

---

116. RICCI, *Anonimo cit.*, p. 62.

### 3.1. Un confronto inevitabile: Frank Lloyd Wright

Nel gennaio del 1949 cominciano i rapporti epistolari tra Carlo Ludovico Ragghianti e Bruno Zevi a proposito della «*possibilità di realizzare in Palazzo Strozzi [...] un'esposizione dell'opera architettonica degli architetti Wright, Neutra, Sullivan, Mies van der Rohe, Le Corbusier ecc. ecc.*»<sup>117</sup>. Nel voler far superare a Firenze i suoi limiti 'provinciali', tale programma favorisce un processo più ampio di rifondazione culturale, nel quale l'architettura acquisisce una funzione capitale per il progetto di rinascita della cultura italiana.

Conseguentemente all'impegno da parte di Zevi per la diffusione dell'architettura organica in Italia e ai frequenti contatti tra lo stesso Zevi e Frank Lloyd Wright, la scelta per la prima mostra cade sul maestro americano. L'intento è quello di onorare la visita di Wright in Italia e, con Giuseppe Samonà, Zevi richiede al Direttore Generale della Pubblica Istruzione che la Facoltà di Venezia conferisca a Wright la laurea *ad honorem*.

Anche Wright è interessato alla situazione italiana. Su «Metron» egli parla di un nuovo 'Rinascimento' nel paese dopo la guerra<sup>118</sup>. Nel 1945 era stato pubblicato *Architettura e democrazia*<sup>119</sup>, traduzione italiana del wrightiano *Modern architecture* del 1931, un compendio delle conferenze di Wright tenute a Princeton. Dello stesso anno è *Verso un'architettura organica* di Bruno Zevi<sup>120</sup>. Il messaggio di Wright che giunge in Italia è quello della possibilità di una nuova democrazia della quale l'architettura possa farsi promotrice, e questo messaggio interessa a Zevi che lo diffonde attraverso il lavoro dell'APAO.

L'architettura organica è architettura democratica a prescindere dai valori formali, che invece non sono fissati una volta per tutte ma mutano a seconda dell'interpretazione dei diversi architetti e dei contesti in cui essi agiscono:

*«Organico in quanto negli spazi interni dell'architettura ricerca la felicità materiale, psicologica e spirituale dell'uomo; organico perché estende questa esigenza dall'ambiente isolato alla casa, dalla casa alla città. Organico era perciò un attributo che aveva un'idea sociale, non un'idea figurativa; in altre parole, che andava riferito a un'architettura che vuole essere, prima che umanistica, umana»*<sup>121</sup>.

Negli anni di preparazione della mostra, che avrà luogo nel 1951, Leonardo Ricci ha appena cominciato la realizzazione di Monterinaldi. È stato più volte detto, genericamente, che il progetto subisce una fortissima influenza

117. Lettera di Carlo Ludovico Ragghianti a Bruno Zevi, Firenze, 4 gennaio 1949. Archivio Fondazione Ragghianti, Lucca.

118. Frank Lloyd WRIGHT, *La sovranità dell'individuo*, in «Metron», n. 41-42, 1951, pp. 21-31. Wright continuerà negli anni a nutrire interesse per i risultati contemporanei dell'architettura italiana e ne parlerà con Ernesto Nathan Rogers: «*L'Italia è nuovamente viva; è uno dei pochi paesi che guardiamo con grande interesse*»: Ernesto Nathan ROGERS, *L'ultimo incontro con Frank Lloyd Wright*, in «Casabella-Continuità», n. 227, 1959, p. 6.

119. Frank Lloyd WRIGHT, *Architettura e democrazia*, Rosa e Ballo edizioni, Milano 1945. La traduzione è di Giuliana Baracco, moglie di Giancarlo De Carlo.

120. Bruno Zevi, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino 1945.

121. Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Milano 1950, p. 343. Per approfondimenti: Maria Clara GHIA, *Bruno Zevi e la sua storia dell'Architettura Moderna*, in Antonietta Jolanda Lima (a cura di), *Bruno Zevi e la sua eresia necessaria*, Dario Flaccovio editore, Palermo 2019, pp. 49-67.

wrightiana. Ma probabilmente, anche nel caso di Ricci, ad interessare sono piuttosto i valori sociali del messaggio del maestro americano, e certamente l'integrazione del progetto con l'ambiente circostante. I caratteri formali sono invece, si è già scritto, profondamente diversi: l'orizzontalità delle *Prairie houses* non si ritrova nelle case di Ricci, dove piuttosto la sperimentazione avviene sulle possibilità di intersezioni plastiche fra linee orizzontali, verticali e incastri di volumi, sperimentazione quindi che molto più ha a che vedere con la corrente *De Stijl*.

Ci sono, naturalmente dei parallelismi possibili e più o meno espliciti: dal più banale confronto fra gli arditi sbalzi in calcestruzzo armato della Kaufmann house a Bear Run (1935) e il risalto dei fascioni orizzontali incastrati nella pietra a Monterinaldi, al più efficace paragone fra casa Balmain all'Isola d'Elba (1958-60) e la Robert Llewellyn Wright House (1953-57), per il disegno in pianta, lo slancio delle ellissi ricciane e delle punte wrightiane e l'andamento dell'apertura vetrata dei saloni delle due ville [Figg. 51-54].

Certamente l'uso dei materiali del luogo è un aspetto che avvicina il lavoro dei due architetti, ma questo metodo è al tempo notevolmente diffuso: dopo gli sfarzi dell'architettura di regime lo sguardo dei progettisti si rivolge nuovamente ai modelli provenienti dalla tradizione, dall'architettura minore e vernacolare, rinnovando il messaggio che era stato di Giuseppe Pagano e che porta sviluppi diversi durante la Ricostruzione, quando si arriva quasi a 'rinunciare al progetto' per dedicarsi prevalentemente alla ricerca tecnologica artigianale<sup>122</sup>. È sufficiente non dimenticare la prima, intensa, esperienza di cantiere che Ricci intraprende per il villaggio di Prali per comprendere che il suo 'corpo a corpo' con il materiale non è certo un richiamo formalistico a temi d'oltreoceano, quanto un'esigenza esistenziale, un *modus operandi* imprescindibile, una ricerca di autenticità nel legare l'architettura ogni volta al luogo in cui essa sorge.

In che modo allora Ricci guarda al lavoro di Wright?

Due sono le occasioni principali di confronto<sup>123</sup>: la prima nel 1951, durante la mostra a Palazzo Strozzi di cui si diceva all'inizio, la seconda l'anno dopo negli Stati Uniti, durante un viaggio che Ricci compie per visitare le sue opere, probabilmente casa Kaufmann, la sede della S.C. Johnson & son, Inc. a Racine e Taliesin West in Arizona, ancora in costruzione<sup>124</sup>. Anni dopo, nell'*Anonimo*, Ricci ripenserà al Maestro americano e ne parlerà non tanto per valutare le sue architetture, quanto per celebrarlo come uomo capace di scegliere il suo destino di fronte a un futuro in grande mutamento. Ancora più tardi confesserà:

*«Non è che io aderisca a tutto quanto dice Wright, proprio come ideologia dell'organico; per me l'organico era: che l'uomo è fatto di carne, che l'uomo ha un cuore, ha dei polmoni, ecc... è vivo, si scambia con gli altri, in fondo gli uomini tra di loro hanno un corpo unico. In fondo lo spazio non è [...] il contenitore della vita degli altri, ma è generatore della vita degli altri. Questo per me è organico»<sup>125</sup>.*

122. Vedi Gianni ACCASTO, Renato NICOLINI, Vanna FRATICELLI, *L'architettura di Roma Capitale: 1870-1970*, Golem, Roma 1971.

123. Vedi Luca GUIDO, *Leonardo Ricci/Frank Lloyd Wright*, in Emanuele Piccardo (a cura di), *Leonardo Ricci. Fare comunità*, Plug\_in, s.l., 2019.

124. Vedi VASIĆ VATOVEC, *Leonardo Ricci*, cit., p. 70.

125. Intervista a Leonardo Ricci, *Parlando nel 1978*, in Carlo DOGLIO, Paola VENTURI, *La pianificazione organica come piano della vita?*, Cedam, Padova 1979, p. 380.



51. Frank Lloyd Wright, Robert Llewellyn Wright House a Bethesda, Maryland, 1953-57  
(foto: Espacio Gris).



52. Frank Lloyd Wright, Robert Llewellyn Wright House a Bethesda, Maryland, 1953-57  
(foto: Pedro E. Guerrero).



53. Casa per Pierre Balmain all'Isola d'Elba (foto: Maria Clara Ghia).



54. Casa per Pierre Balmain all'Isola d'Elba (foto: Maria Clara Ghia).

Sintomatico è quanto Ricci scrive nel capitolo intitolato *Addio ai maestri* nell'*Anonimo*, a proposito di un Wright 'incapace di controllarsi', dal narcisismo smodato. Dei suoi progetti, «4/5 sono da ripudiare» nonostante il quinto restante sia di grande valore, e nel Guggenheim Museum Wright appare preoccupato solo di «*creare uno spazio dentro una spirale*», puro esperimento formale, senza curarsi del sito, della funzione e tantomeno del fruitore<sup>126</sup>.

Ricci sembra confessare un amore come seduzione nei confronti di Wright, una stima più distaccata nei confronti di Mies e un vivo, meno passionale, interesse, per le opere di Le Corbusier. Infatti scrive: «*Se Wright lo amavo e Mies l'ammiravo, Le Corbusier lo amo e lo ammiro insieme*»<sup>127</sup>.

È impossibile trovare echi univoci nelle opere di Ricci e collocarle in una definita corrente architettonica: «*Si può dire che Ricci sia poliedrico senza essere eclettico*»<sup>128</sup>. Maestro nell'uso del calcestruzzo armato per il mercato dei fiori di Pescia, vernacolare nel centro ecumenico Agàpe, wrightiano e neoplastico nei progetti a Monterinaldi, informale nel villaggio Monte degli Ulivi, brutalista nell'edificio di Sorgane, espressionista negli allestimenti, nella cellula per la mostra *La casa abitata* a Palazzo Strozzi o nella sezione del costume progettato per l'Expo di Montréal.

Il suo lavoro è impossibile da leggere se si guarda alla storia dell'architettura come progressivo sviluppo di diverse correnti. Ogni suo progetto è frutto di infiniti influssi, e vuole essere, seppure non sempre con successo, espressione di condizione uniche di contesto e risposdenze autentiche ai bisogni dell'uomo.

*«Non posso essere altro che organico. E così pure espressionista, ma di tipo mediterraneo, più che nordico. E in quanto esistenzialista sono anche brutalista, nel senso di arte povera. Ma come organico, non sono un naturalista [...]. Caso mai la mia architettura è organica come possono essere le città medievali, in cui non c'è nemmeno un albero»*<sup>129</sup>.

---

126. RICCI, *Anonimo* cit., p. 83.

127. *Ibidem*, p. 90.

128. GUIDO, *Leonardo Ricci* cit., p. 45.

129. Leonardo Ricci citato in Raffaele RAJA, *Un sogno in città (intervista a Leonardo Ricci)*, in «*Costruire*», n. 85, p. 176.

## 3.2. La “casa teorica” come modello

In parallelo alle molte residenze private che Ricci realizza nel villaggio di Monterinaldi, egli continua a elaborare una serie di studi, schizzi e progetti, tutti attribuibili alla cosiddetta “casa teorica”<sup>130</sup>.

I primi disegni risalgono al 1956 e nel 1958 e sono pubblicati da Giovanni Klaus Koenig<sup>131</sup>. Si tratta di due diagrammi spaziali, denominati *Lo spazio nella verticale* e *Lo spazio nell'orizzontale*, caratterizzati da una originalissima libertà nella rappresentazione: sono ipotesi di distribuzione, idee di possibili fruizioni di una nuova spazialità in divenire, ideogrammi concettuali per descrivere intenzioni progettuali con gesti grafici istintivi, schizzi d'artista [Figg. 55-56].

Protagonista assoluto è il movimento dell'abitante, non solo sincronicamente inteso, sull'orizzontale e sulla verticale, ovvero nel camminare, nel salire e nello scendere sui diversi piani, ma anche diacronicamente prefigurato, come possibilità di cambiamento delle abitudini nel tempo:

*«Al limite non è assurdo pensare che anche la bocciatura a scuola di un figlio o la decisione della figlia di Ricci di iscriversi alla Facoltà di Architettura si rifletta sulla costruzione e sui disegni: l'esistenza della casa corre parallela all'esistenza della famiglia; lo spazio non è inerte ma è vitale, come vitale è l'esperienza dei membri della famiglia»<sup>132</sup>.*

Accanto ai diagrammi Ricci realizza un disegno architettonico, denominato *Studio di Pianta*.

La casa è infatti “teorica” ma non astratta dalla realtà, luogo ideale. È pensata per un preciso contesto fisico, vicino alla casa-studio di Monterinaldi, in una posizione leggermente più alta, circondata da un bastione roccioso nel quale è scavata una grotta e con di fronte il pendio aperto verso Firenze. Occorre dunque un disegno tecnico per definirne spazi e funzioni.

Nella planimetria generale dell'intervento di Monterinaldi presentata all'Ufficio Tecnico del Comune di Firenze nel 1960 e approvata nel 1962, compare un edificio nominato “casa sperimentale”, proprio nell'area identificata nell'articolo di Koenig. È disegnata solo la pianta delle coperture, ma essa è coincidente con lo *Studio di Pianta* del 1956. Lo stesso progetto dunque si trasforma da “casa teorica” a “casa sperimentale”, attraverso un'evoluzione semantica e un approfondimento morfologico a livello planimetrico. Dalla teoria alla sperimentazione, Ricci si sta avvicinando al progetto vero e proprio.

La seconda serie di disegni, nuovamente intitolati “casa teorica”, sono studi in pianta, in sezione e in prospetto. Immediatamente il tratto si fa più immobile, fisso, ma si coglie una visione spaziale e formale comunque dettata dal desiderio di sospendere un attimo nel divenire, «*come se un movimento della terra avesse assestato in un equilibrio precario ma organico le parti della casa*»<sup>133</sup>.

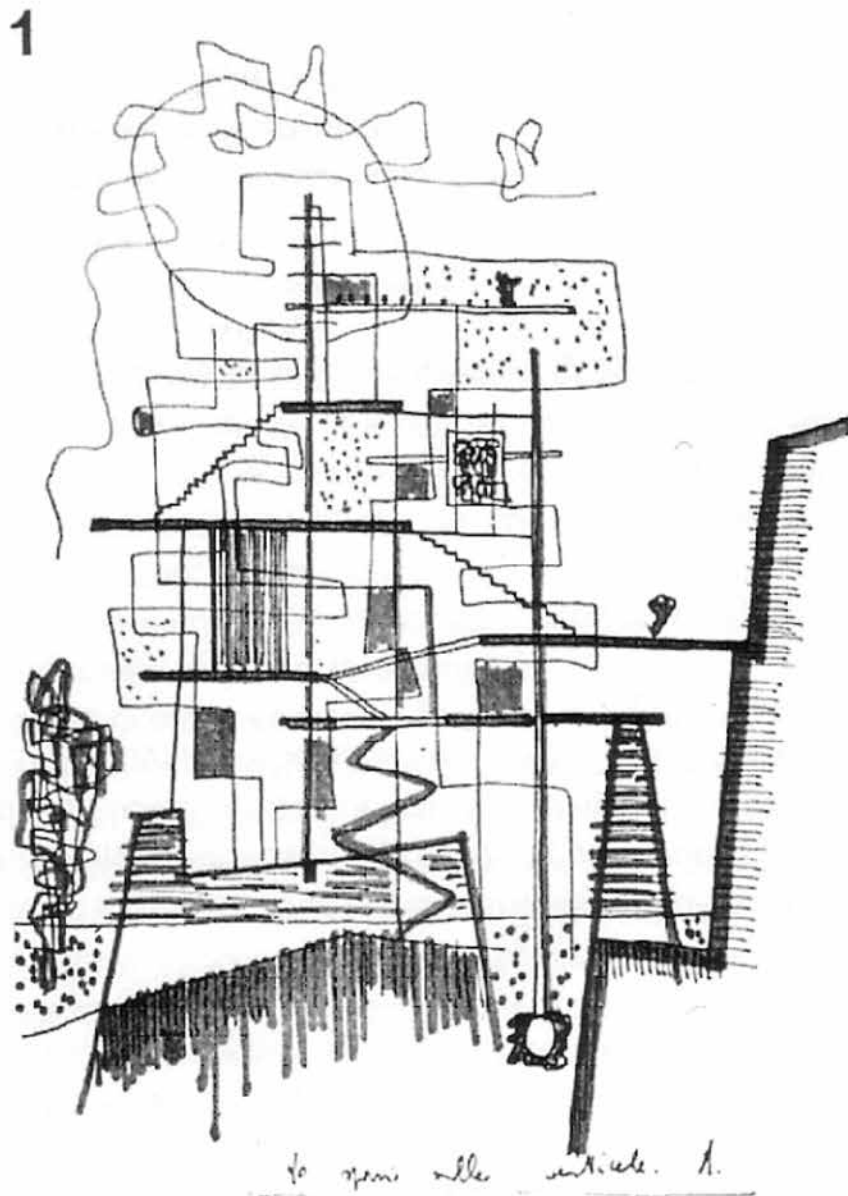
130. Per un'analisi approfondita dei progetti per la “casa teorica” vedi Ugo DATTOLO, *La casa teorica, ricerca continua di un nuovo spazio architettonico*, in GHIA, RICCI, DATTOLO, *Leonardo Ricci 100*, cit., pp. 61-68.

131. KOENIG, *Leonardo Ricci e la casa teorica*, cit., pp. 3-12.

132. Ibidem, p. 8.

133. BARTOLOZZI, *Leonardo Ricci* cit., p. 34.

55. Lo spazio nella verticale e Lo spazio nell'orizzontale, diagrammi spaziali per la "casa teorica", 1956-58 (da KOENIG, Leonardo Ricci e la casa teorica, cit., p. 7).

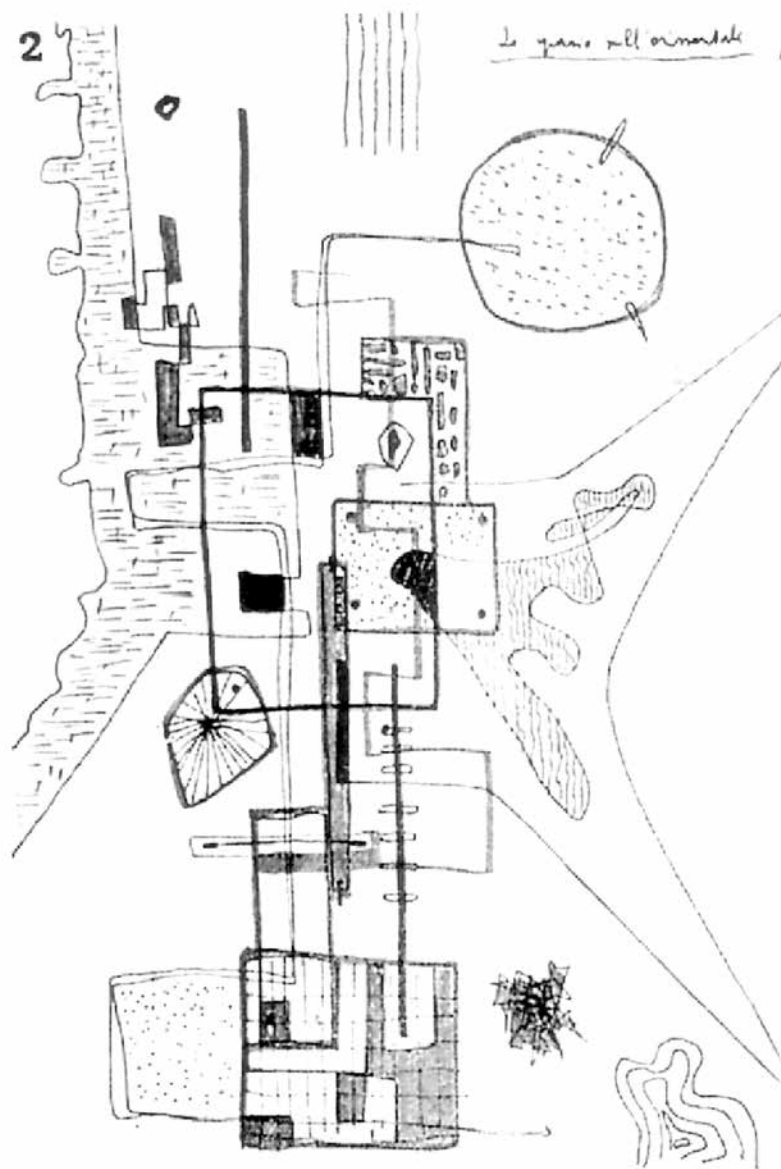


Si tratta di un organismo delineato come successione di piani inclinati, che in sezione mostrano un movimento ascensionale per rendere possibile una percezione simultanea ai diversi livelli, senza interrompere la continuità. Anche in pianta non esiste alcuna separazione degli ambienti, la forma resta aperta a variazioni e ampliamenti, con un'intenzione ancora più decisa rispetto a quella già espressa nelle altre abitazioni.

Il concetto di involucro architettonico è negato. Ancorata sul terreno scosceso attraverso un elemento strutturale biforcuto in calcestruzzo, la casa si slancia verso il panorama attraverso aggetti spericolati. L'impressione è quella di un cristallo in formazione che nasce spontaneamente dalla roccia.



56. Lo spazio nella verticale e Lo spazio nell'orizzontale, diagrammi spaziali per la "casa teorica", 1956-58 (da KOENIG, Leonardo Ricci e la casa teorica, cit., p. 7).



In effetti, questo esperimento singolare resta stupefacente proprio perché non realizzato. Lascia intendere plurime possibilità di mutamenti nel tempo che forse sono concepibili solo a livello immaginario. La forma architettonica compiuta non riesce a dimostrare in maniera tanto radicale di essere dinamica come la vita stessa, può rappresentare della vita aspetti parziali o limitati nel tempo.

Eppure nella contemporanea e futura ricerca spaziale di Ricci per nuovi modelli dell'abitare, il progetto per la "casa teorica" continua a risuonare come possibilità ideale sempre cercata. Una idea di casa che non si concretizzerà

mai, per i limiti imposti dalla committenza, dalle necessità economiche, per i vincoli fisici ai quali l'architettura deve rispondere:

*«Quando cercherò di spiegarvi come progetto quelle stupide e ancora sbagliate cose che si chiamano case, che per ragioni esterne non possono diventare “appartenenti” alla terra, ma solo piantate, cercherò di farvi vedere alcune possibilità. Possibilità dello spazio, possibilità della materia! Possibilità della sostanza di questo mondo nuovo»<sup>134</sup>.*

La “casa teorica” resta una sorta di cellula per il nucleo familiare di una società futura, che ancora non esiste ma alla quale l'architettura di Ricci tenta costantemente di rispondere anticipandone le forme. Oggetto dell'esperimento non può che essere una ‘committenza teorica’ con ‘bisogni teorici’ nei quali l'architetto si può immedesimare, in uno slancio tanto creativo quanto etico. La ricerca degli autentici bisogni dell'abitare lo spinge verso quella che Edmund Husserl<sup>135</sup> chiama simbolicamente ‘igiene psichica’, da condurre per percepire il fenomeno nella sua immediatezza attraverso la ‘riduzione eidetica’: processo messo in atto per togliere dal fenomeno preso in considerazione tutti gli elementi accessori e ridurlo alla sua ultima essenza percettiva originale. Il metodo husserliano è quello della ‘variazione’<sup>136</sup>: sottoporre tutti gli aspetti relativi al fenomeno a possibili trasformazioni e osservare ciò che non muta. Ciò che varia verrà escluso dall'analisi, ciò che non varia costituirà l'essenza percettiva autentica. Per questo la fenomenologia si configura come scienza delle essenze, e il procedimento fenomenologico sembra coincidere esattamente con la metodologia progettuale ricciana. Al termine di questo svolgimento di riduzione, un pilastro è solo un pilastro, un muro solo un muro, una bucatina è solo un accostamento fra il pieno di un muro e il vuoto dell'assenza di muro<sup>137</sup>.

Ancora una volta è Koenig a cogliere il punto in cui l'intento di Ricci è destinato a non trovare piena realizzazione:

*«[...] qualsiasi nuovo linguaggio (non solo artistico) deve ai suoi inizi prendere a prestito dai modi correnti di espressione degli elementi e delle forme note, altrimenti sarebbe incomunicabile [...]. Un rinnovamento contemporaneo di forma e di sostanza, di immagine e di spazio, è estremamente difficile»<sup>138</sup>.*

Ricci tenta l'impossibile compito di delineare uno spazio nuovo dentro una forma nuova, di innovare simultaneamente contenitore e contenuto. È la nuova «*conformazione spaziale dell'esistenza*»<sup>139</sup> che tenta di differenziarsi dalle convenzioni sociali e dalla prefigurazione stilistica. La “casa teorica” è il progetto a questa conformazione più rispondente, il progetto che ritroviamo velato dietro tutti gli altri progetti, tanto per le case unifamiliari che per brani più ampi di città. I disegni, a tratti sottili in matita su carta velina, sono testimonianza del tentativo irrisolto di immaginare uno spazio prima ancora che l'uomo adatto ad abitarlo sia nato [Figg. 57-60].

---

134. Ricci, *Anonimo*, cit., p. 30.

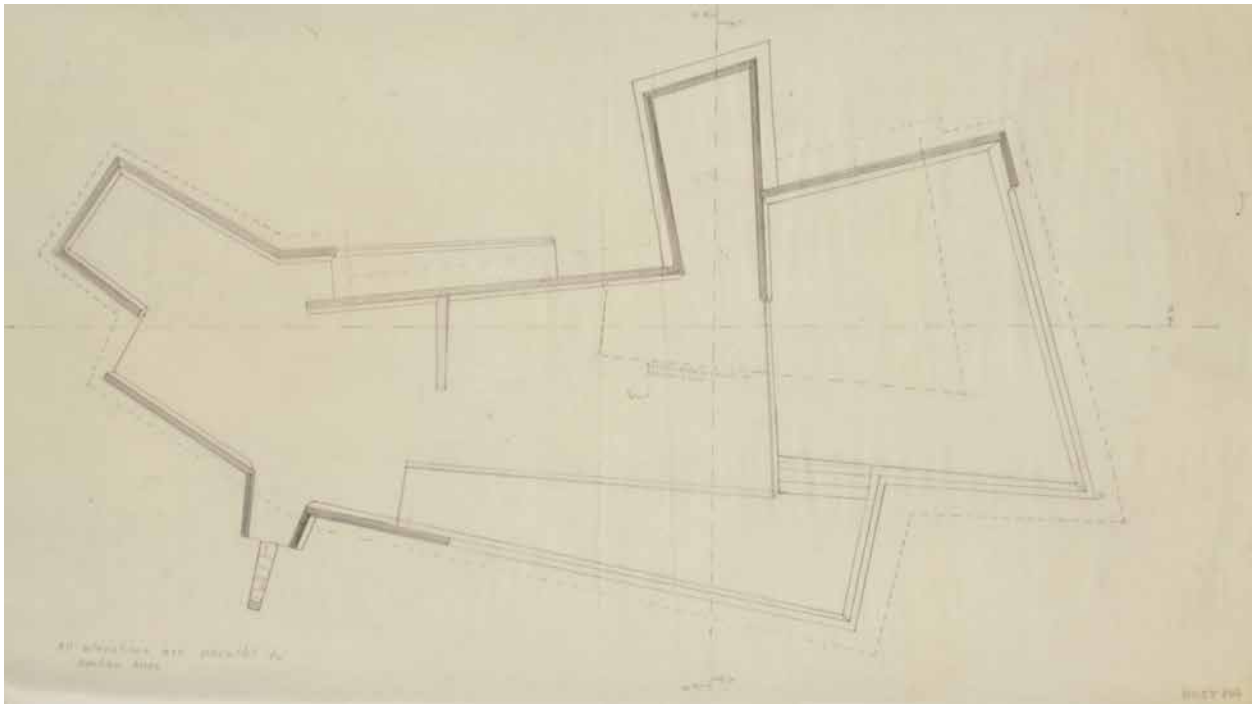
135. Ricci stesso nomina Husserl nell'*Anonimo*, cit., p. 65.

136. Edmund HUSSERL, *Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen*, Husserliana II, Biemel Walter (Hrsg.), Martinus Nijhoff, Den Haag 1950, p. 6, trad. it. *L'idea della fenomenologia. Cinque lezioni*, Bruno Mondadori, Milano 1995, p. 63. Per un chiarimento sul concetto di ‘riduzione eidetica’ vedi: Vincenzo COSTA, *Husserl*, Carocci Editore, Roma 2009, p. 33.

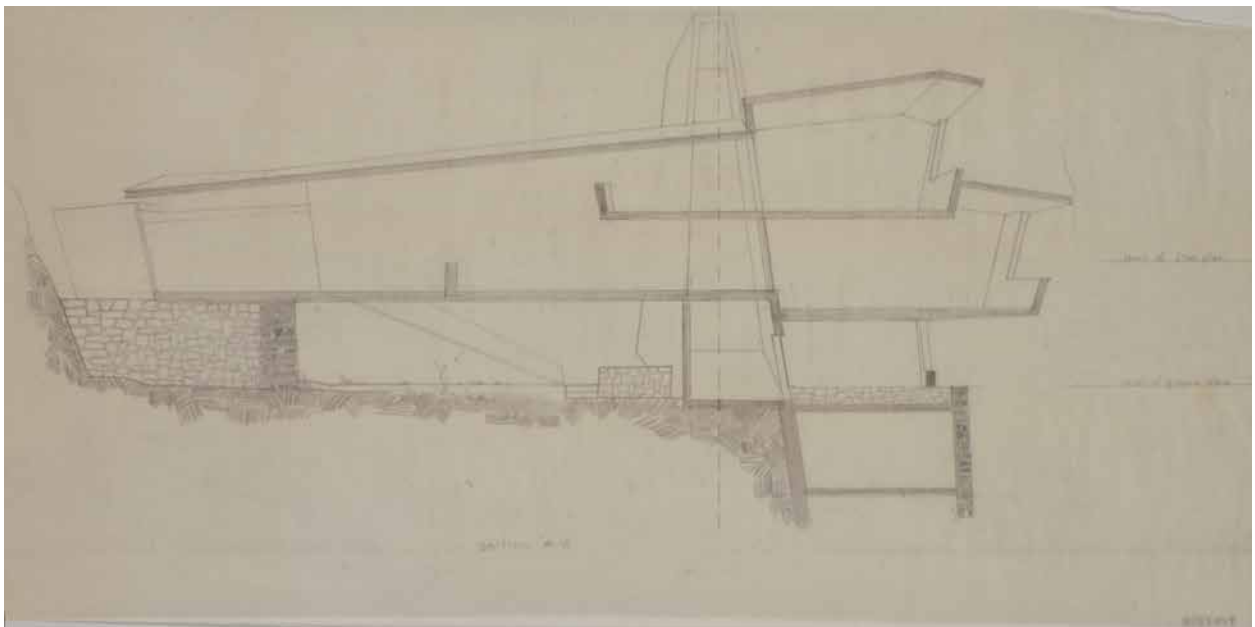
137. KOENIG, *Leonardo Ricci e la casa teorica*, cit., p. 7.

138. *Ibidem*, p. 6.

139. *Ibidem*, p. 3.



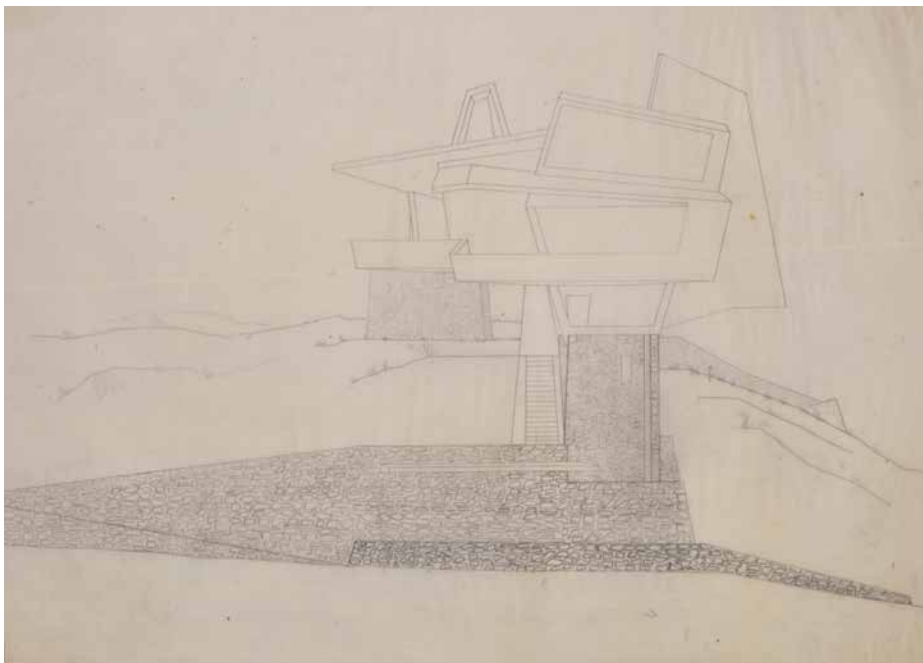
57. Disegni per la "casa teorica", 1956-1958: pianta (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda: 39996, n. B022300S).



58. Disegni per la "casa teorica", 1956-1958: sezione A-A (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda: 39984, n. B038552S).



59. Disegni per la "casa teorica", 1956-1958: sezione B-B (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda: 39985, n. B022302S).



60. disegni per la "casa teorica", 1956-1958: prospetti (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda: 39986, n. B022303S).

### 3.3. Nuovi modi per abitare: committenze eccellenti e sperimentazione

Il viaggio negli Stati Uniti del 1952 è per Ricci una sorta di *coast to coast* architettonico. Egli visita, si è detto, le opere di Wright, e probabilmente anche quelle di Mies a Chicago. Poi si ferma a Beverly Hills dove costruisce nello stesso anno la casa per il fratello Fausto Maria Ricci. Nell'unica opera realizzata negli Stati Uniti Ricci egli si confronta quindi con quanto ha appena visitato, prova un nuovo lessico e riesce a farlo suo. La struttura a capriate lignee piegate a gomito e la copertura del salotto manifestano l'influenza di alcuni caratteri delle opere wrightiane, in particolare Taliesin West in Arizona, al tempo non ancora ultimata ma probabile sosta di quel viaggio.

Nello stesso periodo arriva una seconda committenza familiare: la casa per l'altro fratello Arnaldo, a Veyrier, Ginevra, realizzata nel 1953. Questa appare immediatamente diversissima e inaugura il tema dei volumi sfalsati e delle terrazze a sbalzo, ampiamente sviluppato in seguito e presente anche nel progetto per la casa Tendi a Fiesole dello stesso anno [Figg. 61-64].

Nel 1954 Ricci è a Lipari con Koenig e l'ingegner Gianfranco Petrelli, per lavorare alla casa per Corrado Betti, che ingloba un edificio esistente sfruttando le condizioni climatiche locali: la facciata principale si apre a nord, mentre quella a sud è disegnata da una fitta serie di feritoie verticali, un massiccio *brise-soleil* dal quali entra una quantità misurata di luce<sup>140</sup>. Intanto, per la collina di Poggio Gherardo a Settignano e ancora con Koenig, Ricci disegna un altro insediamento residenziale di ville unifamiliari, appartamenti minimi, negozi, una pensione, un ristorante, un bar e una piscina. Le uniche realizzazioni sono casa Gervasoni (1954-1956) e casa Fattiroli (1953), dalla planimetria a ventaglio, incuneata nel terreno retrostante e affacciata sulla collina con una lunga terrazza<sup>141</sup>.

I temi ci sono tutti: piante aperte a ventaglio, sbalzi sorprendenti delle terrazze, elementi verticali turriformi che fanno da perno sul terreno, grandi vetrate e *brise-soleil*, temi contemporaneamente sviluppati nelle case di Monterinaldi.

Nei due progetti più noti per la residenza queste scelte progettuali si fanno più decise e le forme esemplari. Si tratta della casa per Elisabeth Mann Borgese a Forte dei Marmi (1957-58) e di quella per il *couturier* parigino Pierre Balmain all'Isola d'Elba (1958-60)<sup>142</sup>.

Non a caso, quando Corrado Gavinelli suddivide il percorso architettonico di Ricci, sceglie queste due case come spartiacque: la casa Mann è l'ultima opera del primo periodo, 'dal neorealismo al brutalismo'. Del secondo periodo, 'espressionismo organicistico', la casa Balmain costituisce il cardine, perché all'Elba Ricci inaugura un nuovo dinamismo dato dalla fluidità

---

140. Vedi Claudio MESSINA (a cura di), *Me ne vado e sbatto l'uscio*. Giovanni Klaus Koenig architetture, Alinea, Firenze 1994, pp. 39-40.

141. Ibidem., pp. 44-46.

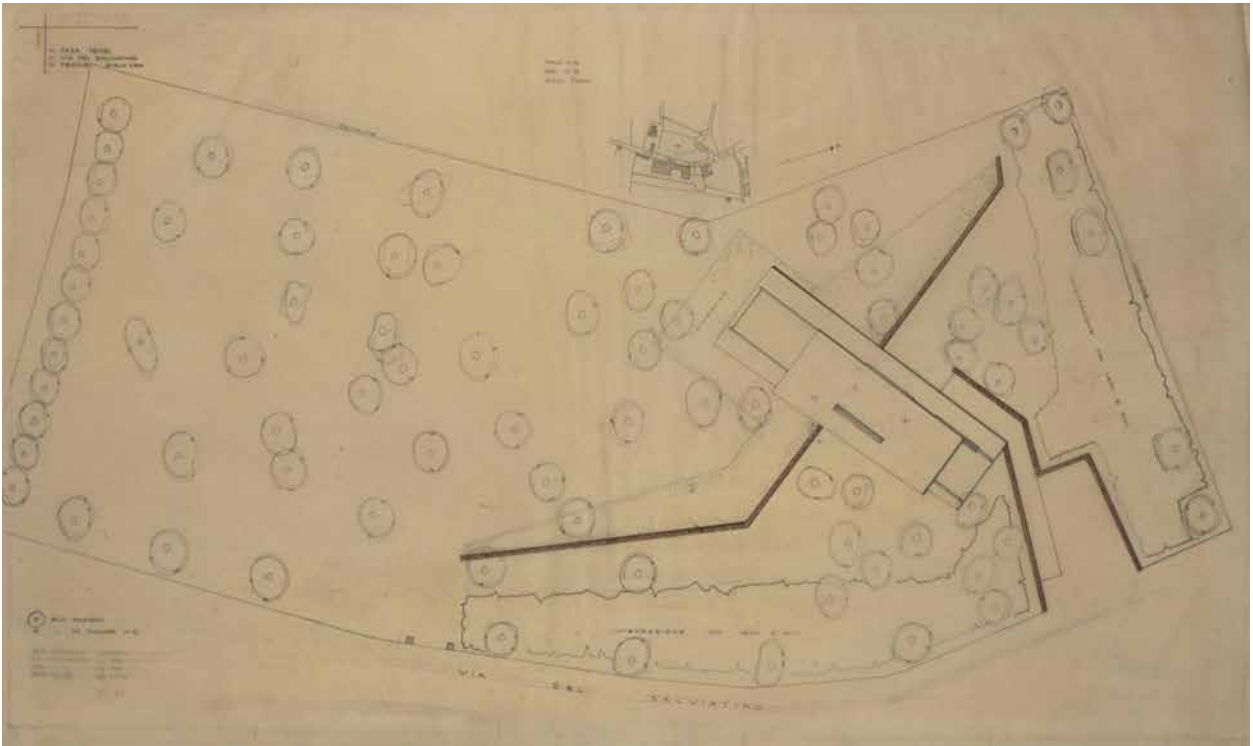
142. Vedi Maria Clara GHIA, *Casa Mann Borgese e casa Balmain*, in GRECO, GHIA, *Leonardo Ricci*, cit., pp. 105-107. Un'analisi della villa è anche in Corinna VASIĆ VATOVEC, *Villa Balmain, Isola d'Elba*, *Leonardo Ricci*, in «Area», n. 52, 2000.



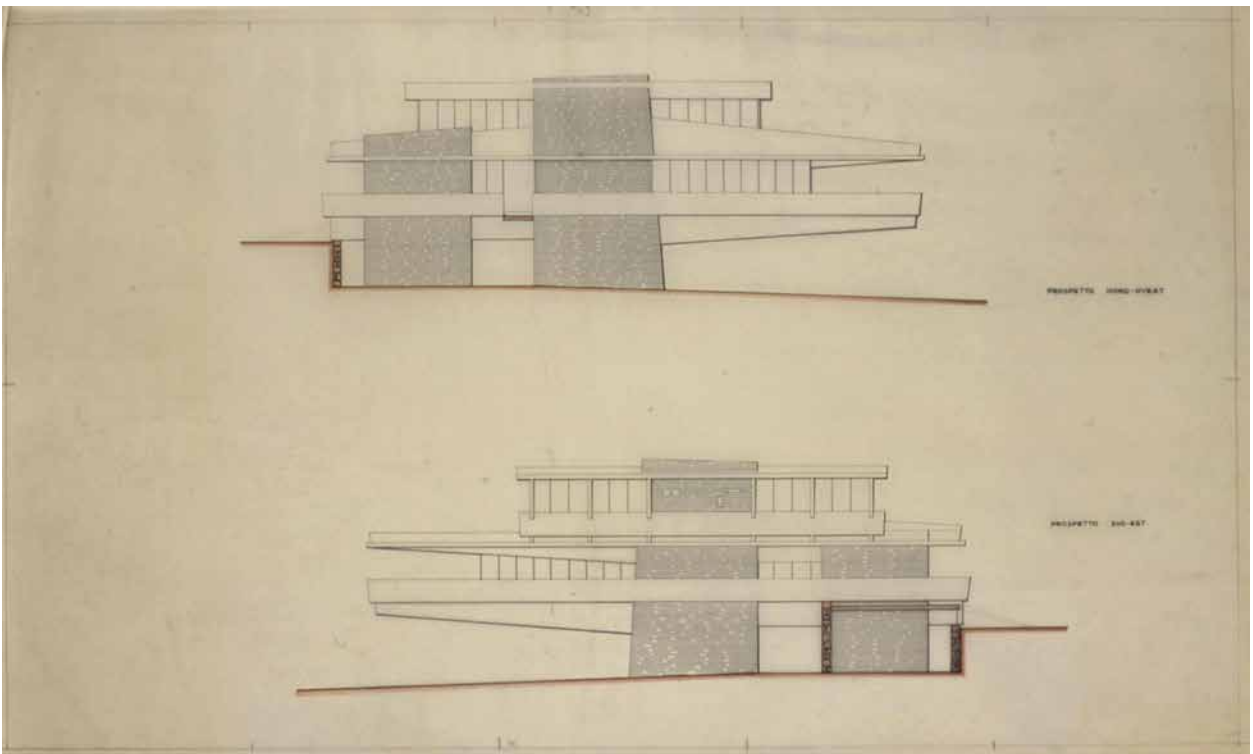
61. Casa per Fausto Maria Ricci, Beverly Hills, 1952 (casa-studio Ricci, Monterinaldi).



62. Casa per Arnaldo Ricci, Veyrier, Ginevra, 1953 (casa-studio Ricci, Monterinaldi).



63. Casa Tendi, via del Salviatino, Fiesole, 1953: pianta (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 40313, n. B038582S).



64. Casa Tendi, via del Salviatino, Fiesole, 1953: prospetti (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 40314, n. B038583S).

spaziale delle linee curve<sup>143</sup>. Si parte dalle forme neorealiste del villaggio valdese di Agàpe per arrivare all'aspetto brutalista di Forte dei Marmi. Si passa poi alle ellissi dell'Elba per approdare alle forme avvolgenti di Monte degli Ulivi.

A cavallo degli anni Sessanta, la ricerca teorica si concentra sempre più sull'uomo e le sue necessità, la prassi sulle strutture e sui materiali più consoni per soddisfarle. Nell'*Anonimo* è scritto:

*«Finalmente la pelle coincide con la pelle. Le ossa con le ossa. Il respiro con il respiro. Il cuore con il cuore. Il cervello con il cervello. Un gesto nell'aria è un gesto nell'aria e nient'altro. Una notte d'amore una notte d'amore e nient'altro.*

*Non c'è da avere più paura. Questa paura che fa tanto male all'uomo. Padroni di se stessi finalmente comincerebbero a utilizzarsi, a spender-si bene, in altre parole a esistere»<sup>144</sup>.*

Ne consegue non solo uno studio particolare riguardo gli spazi, ma anche una sperimentazione ardita dal punto di vista strutturale, per sfruttare al massimo le qualità dei materiali scelti.

Due case, per Mann e per Balmain, costruite nello stesso biennio, radicalmente diverse, eppure campo privilegiato per le stesse ricerche. In entrambi i progetti Ricci sceglie di far erompere i volumi da un centro di forze, un perno.

Per Wright, al centro della casa era il camino. Per Ricci, il perno è la scala, la cui funzione di cardine è oltretutto denunciata dall'uso della pietra per radicare alla terra: marmo di carrara a Forte dei Marmi, granito all'Isola d'Elba.

Elemento centrale nella composizione, la scala non è mai posta in maniera simmetrica rispetto al disegno generale. Il perno è conficcato nei volumi per creare sbilanciamenti e tensioni: vi si può anche rileggere un'attenzione per le asimmetrie e dissonanze di matrice zeviana. Dal perno, tutti gli ambienti sono lanciati all'esterno seguendo le linee oblique dei setti nella casa Mann, oppure si sviluppano a spirale seguendo le curve dell'ovale nella casa Balmain. Sembra logico, quasi: il moto ascendente di una scala, forse ancor più quello di una scala a chiocciola che non a casa Ricci utilizza molto spesso nelle sue abitazioni, crea una forza centrifuga dalla quale esplodono i volumi.

Per Elisabeth Mann, Figlia di Thomas, traduttrice in italiano dell'*Anonimo*, fuggita dalla Germania nazista e moglie dal 1939 dello scrittore e poeta antifascista Giuseppe Antonio Borgese, Ricci realizza una casa con setti murari in pietra allungati come le zampe di una sfinge<sup>145</sup>. Questi setti inclinati si contrappongono alla verticalità del corpo turriforme interrotto da strette feritoie, il perno progettuale appunto contenente la scala che porta al ballatoio di accesso alle stanze al primo piano, dal quale ci si affaccia sul luminoso salone a doppia altezza [Fig. 65].

---

143. GAVINELLI, *Ricci e Agàpe*, cit., pp. 11-18.

144. RICCI, *Anonimo*, cit., p. 58.

145. Paolo Riani, studente di Leonardo Ricci, descrive casa Mann come una sfinge, durante l'intervista che ha rilasciato per il documentario di Nicolangelo Gelormini, *Leonardo Ricci. Monterinaldi, Balmain, Borgese*, Archivi Emilio Greco, 2011. L'intervista è pubblicata in GRECO, GHIA, *Leonardo Ricci*, cit., pp. 112-114.



Legata al nome di Thomas Mann la villa più moderna del Forte

La figlia dell'illustre scrittore tedesco, vedova di Giuseppe Antonio Borgese, divide il suo tempo fra questa esemplare residenza verisimile e la sua casa negli Stati Uniti.

DAL NOSTRO CORRISPONDENTE... FORTE DEI MARMI... La figlia dell'illustre scrittore tedesco, vedova di Giuseppe Antonio Borgese, divide il suo tempo fra questa esemplare residenza verisimile e la sua casa negli Stati Uniti.

...ella stessa, l'architetto... ha deciso di... la casa... di Thomas Mann... la villa più moderna del Forte...

...la casa... di Thomas Mann... la villa più moderna del Forte... la figlia dell'illustre scrittore tedesco, vedova di Giuseppe Antonio Borgese...

...la casa... di Thomas Mann... la villa più moderna del Forte... la figlia dell'illustre scrittore tedesco, vedova di Giuseppe Antonio Borgese...

Vittorio Vettori



ARCHITETTURA LA CASA TRANSATLANTICO DI ELISABETH MANN

di BRUNO ZEVI

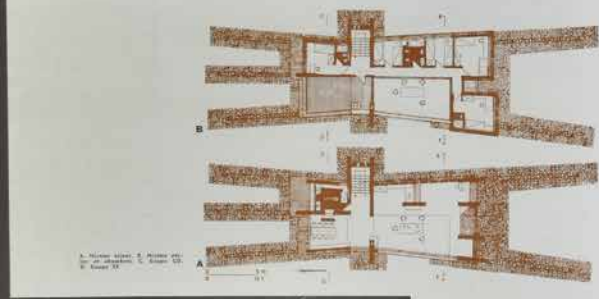
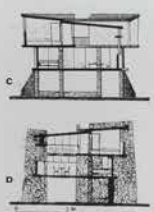
ARCHITECTURE

D'AUJOURD'HUI N.86 1959



HABITATION A FORTE DEI MARMI, ITALIE

LEONARDO RICCI ARCHITETTO



Ma allora come una cosa... Habitation a Forte dei Marmi... la casa... di Thomas Mann... la villa più moderna del Forte...

...la casa... di Thomas Mann... la villa più moderna del Forte... la figlia dell'illustre scrittore tedesco, vedova di Giuseppe Antonio Borgese...

...la casa... di Thomas Mann... la villa più moderna del Forte... la figlia dell'illustre scrittore tedesco, vedova di Giuseppe Antonio Borgese...

...la casa... di Thomas Mann... la villa più moderna del Forte... la figlia dell'illustre scrittore tedesco, vedova di Giuseppe Antonio Borgese...



Forte dei Marmi. Il soggiorno al primo piano della casa di Elisabeth Mann Borgese, progettata dall'architetto Leonardo Ricci. Nella fotografia in alto: l'esterno dell'edificio.

L'ESPRESSO - 4 NOVEMBRE 1983 - PAGINA 111

65. Pagina dai "Giornali di bordo" in cui sono conservati gli articoli che descrivono casa Mann Borgese a Forte dei Marmi, appena realizzata; in particolare: ZEVI, La casa transatlantica di Elisabeth Mann, cit., p. 16, BOATTO, Habitation a Forte dei Marmi, Italia, in «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 86, p. 32 (Casa-studio Ricci, Monterinaldi).



66. Casa per Elisabeth Mann Borgese a Forte dei Marmi (foto: Maria Clara Ghia).

Secondo Elisabeth, la casa è un transatlantico pronto a salpare:

*«La casa è chiaramente di genere maschile; non è femminile, e decisamente non è neutra. Ha un che di risolutamente maschio, nel dinamismo delle linee, nell'effetto dei materiali [...]. Vista da vicino, somiglia ad un transatlantico pronto a salpare per le montagne e il suo impianto ha un tale dinamismo che non saremmo sorpresi, infine, di scoprire che una mattina è veramente salpata»<sup>146</sup>.*

Materiali scabri, forme piene di energia: un altro esempio di come la personalità di Ricci, virile e impetuosa, non riesce a sparire ma penetra nell'opera, trasformando in forma la sua irruenza intellettuale<sup>147</sup> [Figg. 66-68].

All'Elba invece la 'virilità' ricciana scende a patti con lo stile eccentrico, al limite della frivolezza, dell'arredamento di Pierre Balmain. Quel lusso, naturalmente, non appassiona Ricci. Il tema della residenza per la committenza d'eccezione non è certamente il suo prediletto. È ben chiarito nell'*Anonimo*:

*«Ma posso essere soddisfatto? Posso essere soddisfatto di venti cassette quando chilometri e chilometri quadrati di terra sono calcinati in un caos informe e senza senso? [...] ma posso io essere soddisfatto se dieci, cento uomini vivono in questo modo quando centinaia di migliaia vivono in scatole anche se dorate e più costose delle mie case?»<sup>148</sup>.*

146. Elisabeth MANN, prefazione all'articolo di Bruno Zevi, *La casa transatlantico di Elisabeth Mann*, in «L'Espresso», 9 novembre 1958, p. 16.

147. Bruno Zevi, in *La casa transatlantico*, cit., individua due tracce stilistiche nel lavoro di Ricci: la prima è formalista, derivata dalla sua cultura astratto-figurativa, la seconda brutalista, dovuta alla sua irruenza intellettuale.

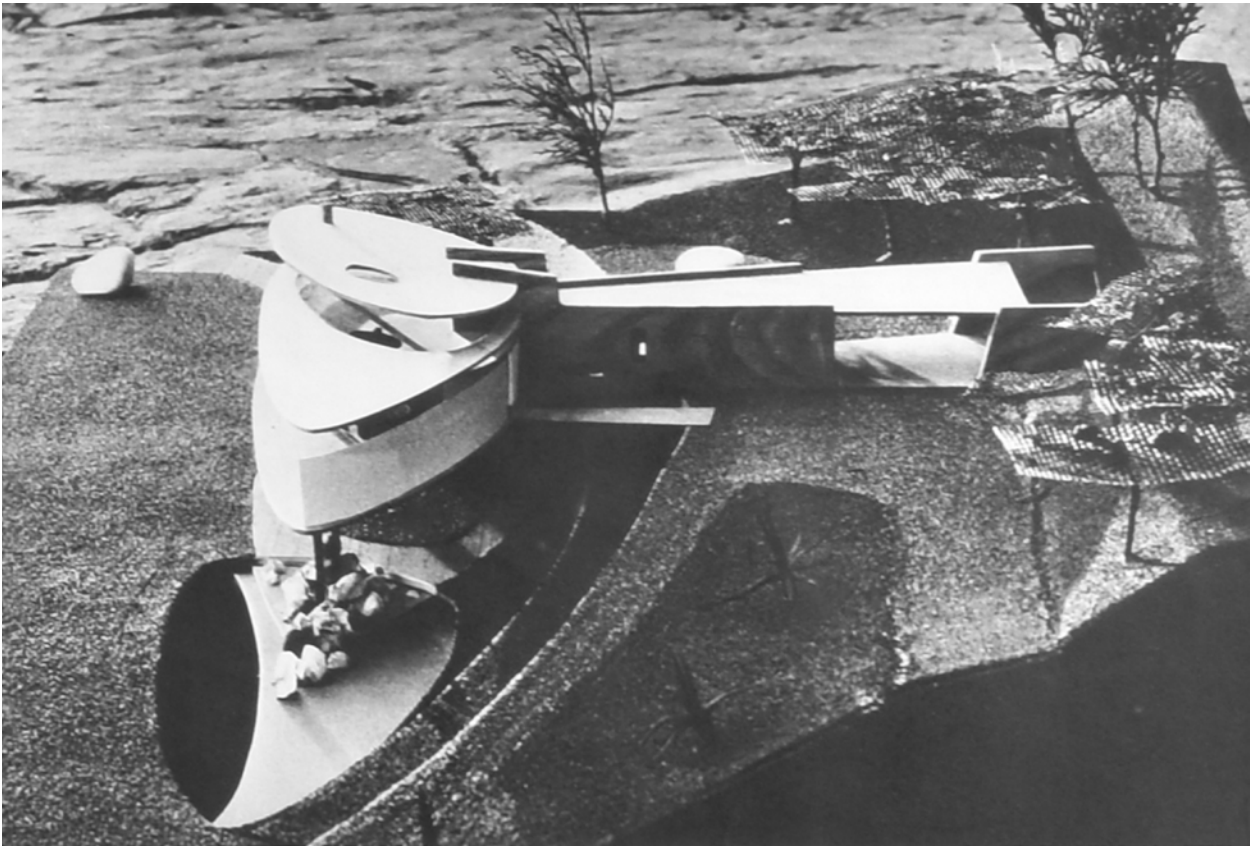
148. RICCI, *Anonimo*, cit., p. 226.



67. Casa per Elisabeth Mann Borgese a Forte dei Marmi (foto: Maria Clara Ghia).

68. Particolare del corpo turriforme contenente le scale, casa per Elisabeth Mann Borgese a Forte dei Marmi (foto: Maria Clara Ghia).





69. Casa per Pierre Balmain all'isola d'Elba, 1958: plastico pubblicato su «Domus», n. 354, 1959 (articolo conservato nei Giornali di bordo, casa-studio Ricci, Monterinaldi, p. 130).

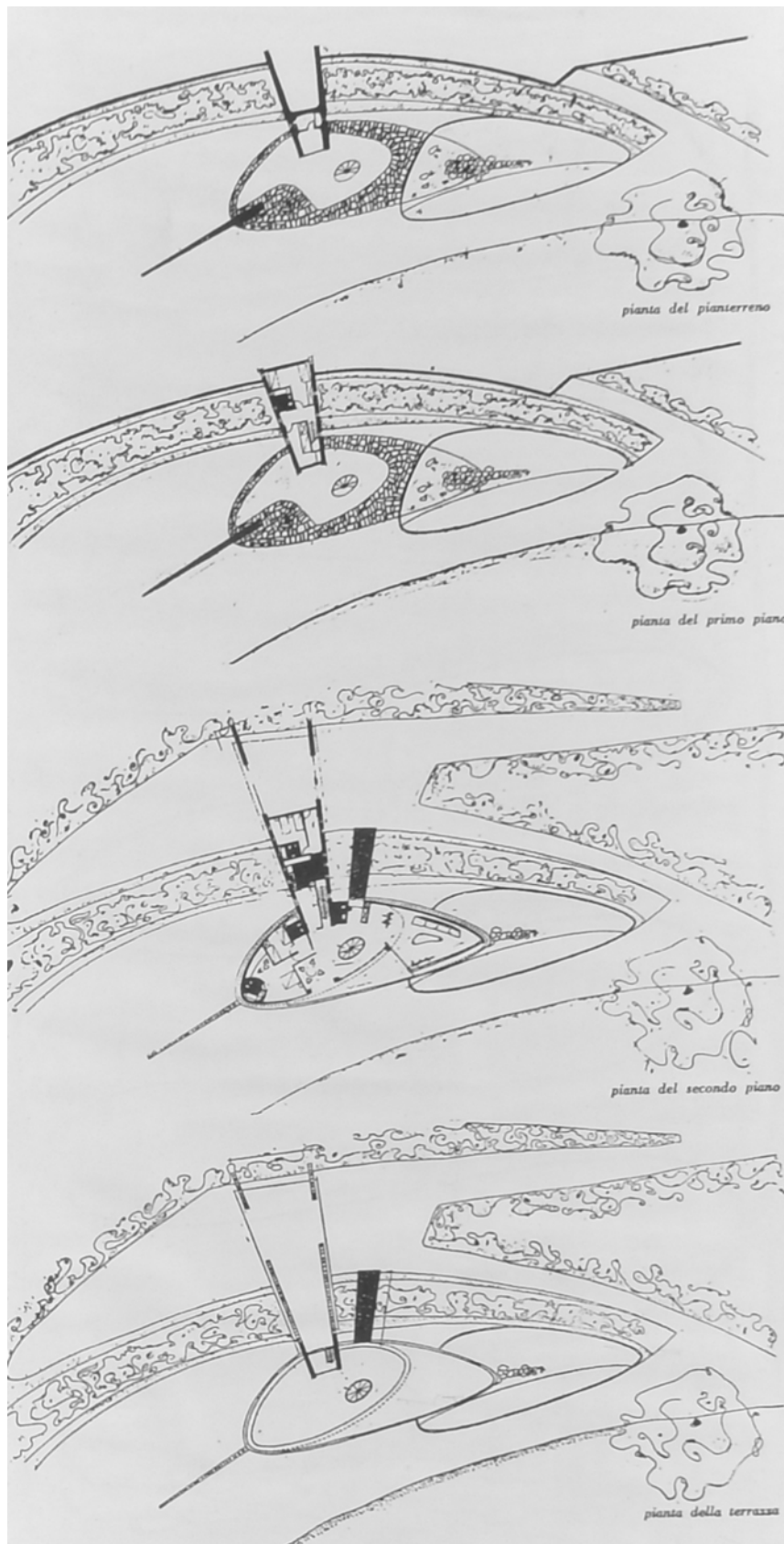
Balmain aveva studiato all'École de Beaux Arts, la madre avrebbe voluto che diventasse architetto. Quando, nel 1959 Ricci deve partire per l'MIT di Boston, il *couturier* s'impadronisce della casa ancora non del tutto ultimata e completa la sistemazione di interni e giardino. Le vasche per le ninfee e le piante esotiche accanto alla piscina sono scelte del committente, come le ceramiche azzurre per la pavimentazione, le maschere siciliane adattate a lampioni sul viale d'accesso e le sculture lignee thailandesi, selezionate da Balmain durante i soggiorni di una delle sue celebri clienti, la regina Sirikit di Thailandia. Poi, naturalmente, l'interno: velluti rossi, *boiserie*, piume, ceramiche, pelli preziose sul pavimento di marmo, copie in stile di mobili Luigi XVI, rubinetti dorati nei lussuosi bagni di cui il più importante illuminato dall'alto da un grande sole, anch'esso completamente dorato. E al terzo piano la 'stanza della principessa', spesso occupata da Maria Pia di Savoia. Il *kitsch* inaspettatamente si sposa con le forme di Ricci, creando sorprendenti contrasti<sup>149</sup>.

Balmain amava profondamente la sua casa all'Elba. Alla vista del primo plastico in legno aveva esclamato: *tout simplement prodigeux!*. Per celebrare la realizzazione, appena terminati i lavori, si era affrettato a organizzare tre feste: la prima in tema marino, in costume da pescatori, la seconda in stile *maison Balmain*, 'alla corte di Napoleone', e la terza per esaltare la casa-astronave, in maschera da 'signori del Duemila'<sup>150</sup> [Fig. 69-70].

149. Lo ammette lo stesso Leonardo Ricci durante una visita a casa Balmain, come ricorda la Figlia Pocchetto intervistata da Antonella Greco nel documentario *Leonardo Ricci. Monterinaldi* cit. L'intervista è pubblicata in GRECO, GHIA, *Leonardo Ricci*, cit., pp. 115-117.

150. Vedi gli articoli riportati sul Giornale di bordo cit., vol. 3, anni 1953-59.

70. Casa per Pierre  
Balmain all'isola d'Elba,  
1958: piante pubblicate  
su «Domus», n. 354, 1959  
(articolo conservato nei  
Giornali di bordo, casa-  
studio Ricci, Monterinaldi,  
p. 130).





71. Casa per Pierre Balmain all'isola d'Elba, 1958: lavori appena ultimati (foto: Ricardo Scofidio, casa-studio Ricci, Monterinaldi).

L'episodio del primo incontro fra Ricci e Balmain resta misterioso. Al di là della coincidenza per cui l'autista di Balmain, Ugo Camiciotti, viveva non lontano da Monterinaldi, pare che sia stato il Figlio di Darius Milhaud, che frequentava la casa parigina di Balmain insieme a Jean Cocteau, a suggerire il nome di Ricci<sup>151</sup>. Ricci era conosciuto in Francia dopo le esposizioni alla Galerie Pierre e al Salon de Mai delle quali si è parlato. Aveva poi curato regia e scenografia dell'Orfeo di Monteverdi al Festival International de Dance del 1955<sup>152</sup> e nel frattempo i suoi lavori a Monterinaldi e la casa Mann-Borgese venivano pubblicati su «Aujourd'hui. Art et architecture» e su «Architecture d'aujourd'hui», dirette dall'amico André Bloc. Balmain aveva quindi avuto modo di documentarsi [Fig. 71].

Nella casa Balmain Ricci formula i suoi punti dell'architettura, rivisitati e corretti. La casa è sospesa, non su *pilotis* ma su tre punti di appoggio: la scala ellittica dalla quale erompono le forme per forza centrifuga, il tirante in cemento armato precompresso che scavalca la piscina e si radica al suolo come l'artiglio di un enorme insetto, e il setto a scarpa di granito che ricorda i setti di casa Mann. Così l'ellisse si deforma, è richiamata dai punti di appoggio, si allunga come fosse tesa dalle strutture di sostegno. La scala si trova esattamente nel punto in cui le linee di prolungamento del tirante e del setto si incontrano.

151. Vedi Wanda LATTES, *É nata a Poggio d'Elba senza trucchi la casa che vola*, in «Il Giornale del Mattino», 10 novembre, 1957.

152. Vedi in questo volume a p. 189.

La casa è concepita come costruzione autoportante, il solaio del primo piano è a struttura reticolare a vista, le pareti interne sono rinforzate con ferri incrociati a doppia maglia, gli infissi in ferro della vetrata del soggiorno sono saldati a una struttura di montanti scatolari raccordati da una piastra d'acciaio: «*tutta la struttura scatolare collabora: non c'è materiale inerte. Neppure un metro quadro di soletta o di mura è inutile alla statica*»<sup>153</sup>.

Dove è possibile scavare dei vuoti, Ricci disegna le *fenêtres en longueur* che illuminano con continuità il secondo piano. L'intonacatura è leggera per mostrare la verità del materiale con i segni delle tavole delle casseforme. Infine, il *toit-terrasse*, coperto dalla pensilina a sbalzo forata sempre ad ellissi, *objet à reation poétique* che crea pozzi di luce sul solaio, ovali come la casa e come la piscina.

La scala è sensazionale, caleidoscopica. L'antecedente è la scala della casa Coisson a Monterinaldi, cilindro che trapassa i volumi e mette radici nel terreno. Ma all'Elba le geometrie sono complicate dall'irregolarità dell'ellisse che attraversa verticalmente la casa disegnando effetti cangianti. A terra, la scala sorge accanto a un bacino per raccogliere l'acqua in cui crescono fiori di loto, scelti evidentemente da Balmain. I gradini sono in marmo di Carrara non levigati avvolti intorno al pilastro centrale in cemento armato rivestito in granito, mentre la struttura esterna in montanti d'acciaio verniciati di nero dichiara il gioco di passaggi fra interno ed esterno: liberi per i primi due piani, diventano poi infissi al piano superiore, e il vetro si specchia nelle altre vetrate che separano il salone dalla terrazza a nord [Figg. 72-77].

L'invenzione di Ricci per casa Balmain desta interesse tanto nelle pubblicazioni di settore, quanto più semplicemente fra i frequentatori della villa.

Così, sempre all'Elba, Ricci ha l'occasione di lavorare a un altro progetto, quello per la contessa Pleydell Boiverie, amica dello stilista (1958-1960). Solo la casa del custode è realizzata perché la committente congeda presto Ricci e chiama Luigi Vietti a concludere i lavori. Il disegno si compone di una cascata di terrazzamenti in movimento continuo verso il paesaggio, tenuti insieme da setti murari in pietra. Lo schema in pianta è ortogonale, con la scala a doppia rampa a determinare la direzione principale e gli ambienti aperti sulle grandi terrazze. Lo slancio delle stanze che si aprono alla vista sulla costa settentrionale dell'isola ricorda l'equilibrio precario degli studi per la 'casa teorica', ma si anticipa anche l'effetto chiaroscurale dei prospetti del complesso residenziale a Sorgane, dove gli sbalzi dei ballatoi in calcestruzzo armato dichiareranno compiutamente il vigore brutalista [Figg. 78-82].

Negli stessi anni, dal 1958, Ricci disegna un nuovo insediamento di case vicine al villaggio Monterinaldi, sulla collina di Montepiano. L'elaborazione progettuale è completa ma sono realizzate solo cinque case<sup>154</sup>, in collaborazione con Fabrizio Milanese e Armando Donnataria, che rappresentano un'ulteriore evoluzione nel linguaggio ricciano: la casa per i coniugi Macleod (1959-1960), lui drammaturgo e lei scultrice, la casa Caporale Germelli (1963-1964), la casa Micheletti (1965-1966), la casa Focardi e la seconda casa Micheletti.

---

153. LATTES, *È nata a Poggio d'Elba*, cit.

154. Sui progetti per Montepiano si rimanda a VASIĆ VATOVEC, *Leonardo Ricci*, cit., pp. 137-151.



71. Casa per Pierre Balmain all'isola d'Elba (foto: Maria Clara Ghia).



72. Casa per Pierre Balmain all'isola d'Elba (foto: Maria Clara Ghia).





73. Casa per Pierre Balmain all'isola d'Elba (foto: Maria Clara Ghia).



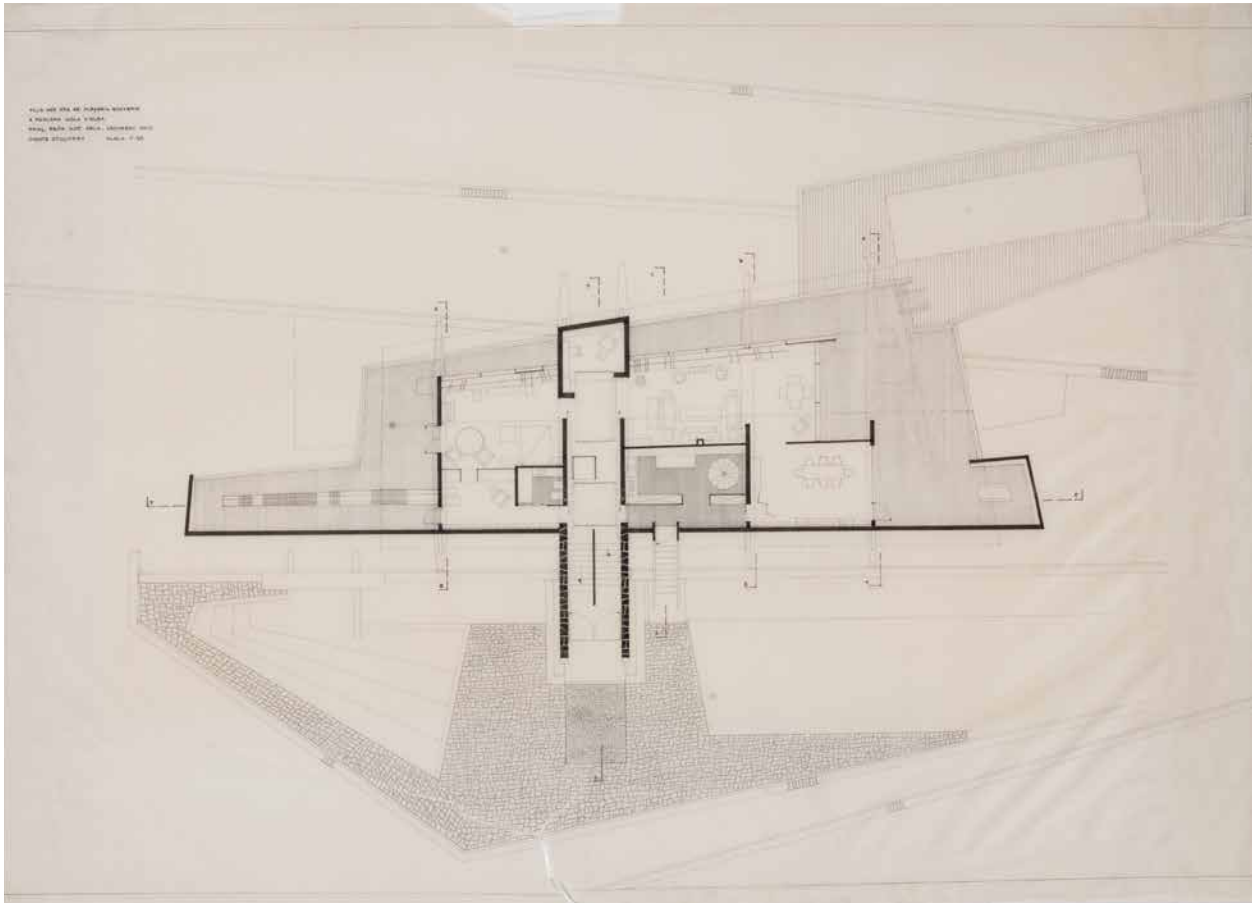
74. Casa per Pierre Balmain all'isola d'Elba (foto: Maria Clara Ghia).



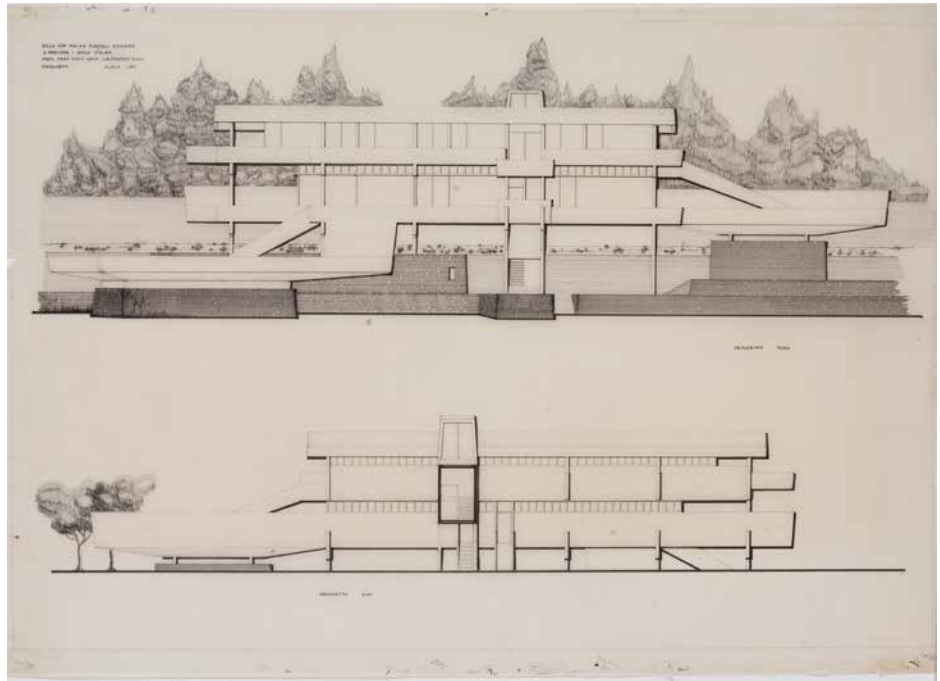
75. Casa per Pierre Balmain all'isola d'Elba (foto: Rubino Rubini).



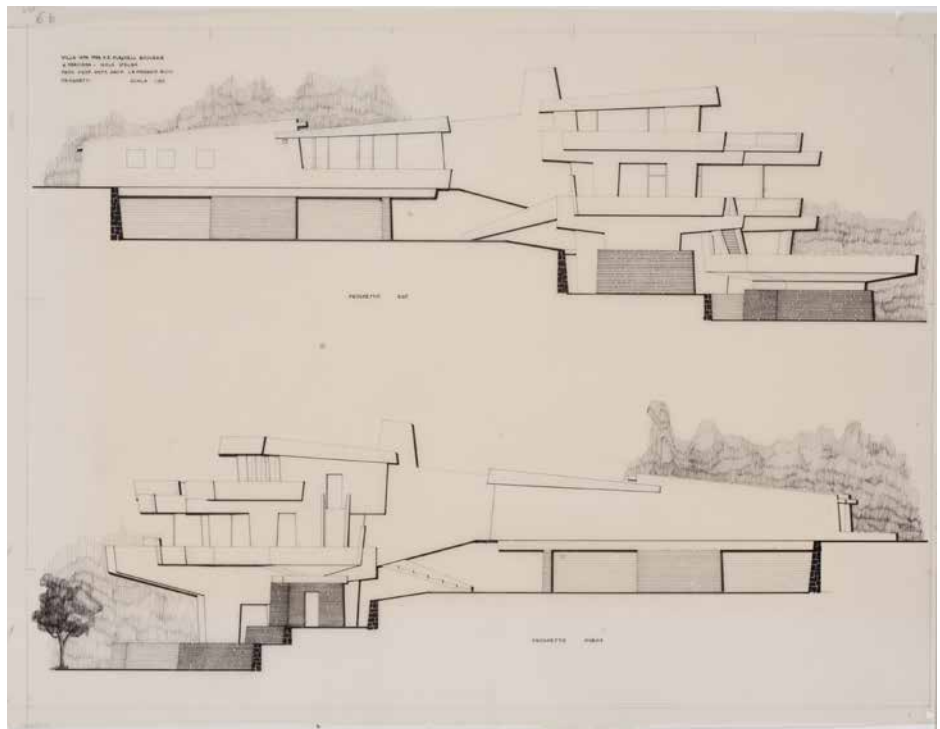
76. Casa per Pierre Balmain all'isola d'Elba (foto: Maria Clara Ghia).



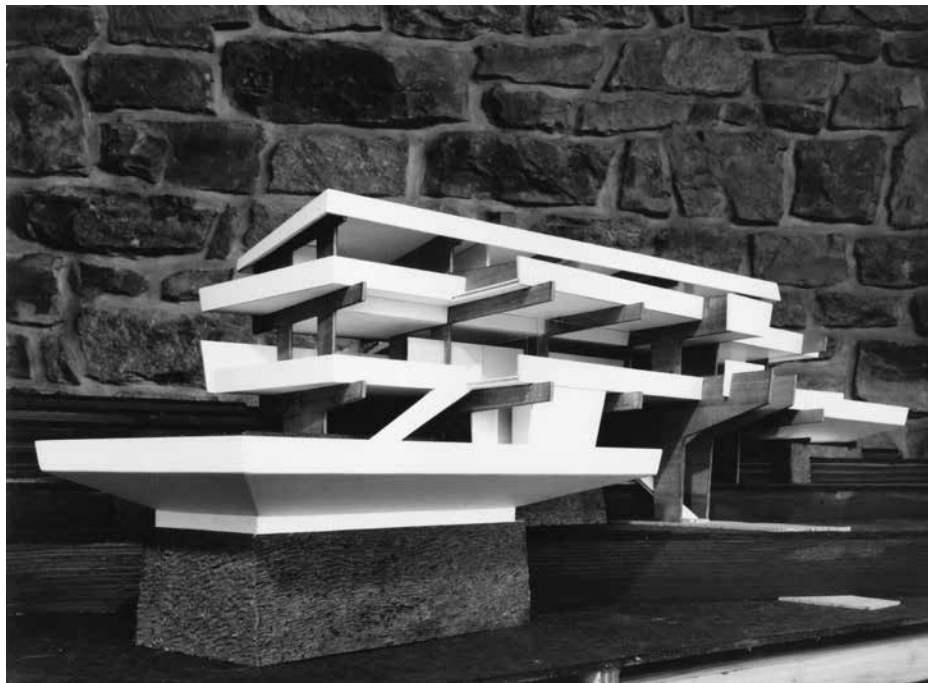
78. Casa Pleydell Boiverie all'isola d'Elba, 1958-60: pianta (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 40755, n. B001085S).



79. Casa Pleydell Boiverie all'isola d'Elba, 1958-60: prospetti (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 40758, n. B038608S).



80. Casa Pleydell Boiverie all'isola d'Elba, 1958-60: prospetti (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 40759, n. B002002S).



81. Casa Pleydell Boiverie all'isola d'Elba, 1958-60: fotografie del plastico (casa-studio Ricci, Monterinaldi).



82. Casa Pleydell Boiverie all'isola d'Elba, 1958-60: fotografie del plastico (casa-studio Ricci, Monterinaldi).

Casa Germelli<sup>155</sup> e casa Micheletti sono altri due lavori esemplari. Giovanni Bartolozzi<sup>156</sup> commenta lo slancio sul paesaggio sperimentato da Ricci in queste due occasioni, descrivendo queste case come 'sbilanciate'. La prima, ancorata al terreno attraverso i muri portanti a scarpa in pietra a faccia vista, si apre verso il paesaggio attraverso balconate che al primo piano si allungano in un ponte sospeso su forcelle di calcestruzzo sagomate, divenendo copertura per il passaggio sottostante dal quale, attraverso una scala nascosta da un imponente setto in pietra, si accede all'edificio. Casa Micheletti è realizzata per il proprietario dell'area fabbricabile di Montepiano, Arnaldo Micheletti, che sceglie un luogo in posizione panoramica. Per sfruttare al meglio le possibilità di una vista aperta sul paesaggio, Ricci perfeziona il tema della pianta a ventaglio e nel primo progetto la casa si slancia con terrazze sul pendio nel fronte meridionale. Nella seconda fase progettuale il tema centrale è invece quello dei collegamenti, per cui alle due scale esterne iniziali ne sono aggiunte altre due per collegare al terreno tanto il fronte orientale che quello occidentale. Inoltre, nel progetto definitivo, le camere al primo piano sono disposte anch'esse a ventaglio nella facciata a ovest, volumi aggettanti innestati in diagonale, come pure piccolo volume in aggetto è quello dello studio all'angolo sud-est della casa, spazi introversi illuminati da aperture quadrate alle pareti.

Se in questi progetti Ricci sperimenta le valenze estetiche degli accostamenti tra pietra e cemento armato, in altri lo vediamo lavorare più che altro sul rapporto fra pietra e vetro. Esistono infatti altri disegni di case per Montepiano, semplicemente numerati, di grande interesse: la casa n. 4 è in pianta una sorta di cellula guscio circondata da setti ricurvi in pietra che tra loro non si toccano mai, immaginiamo di vederla crescere nel tempo aggiungendo ambienti tutto intorno, un'idea che sarà sviluppata da Ricci più tardi negli studi per le cellule delle macrostrutture.

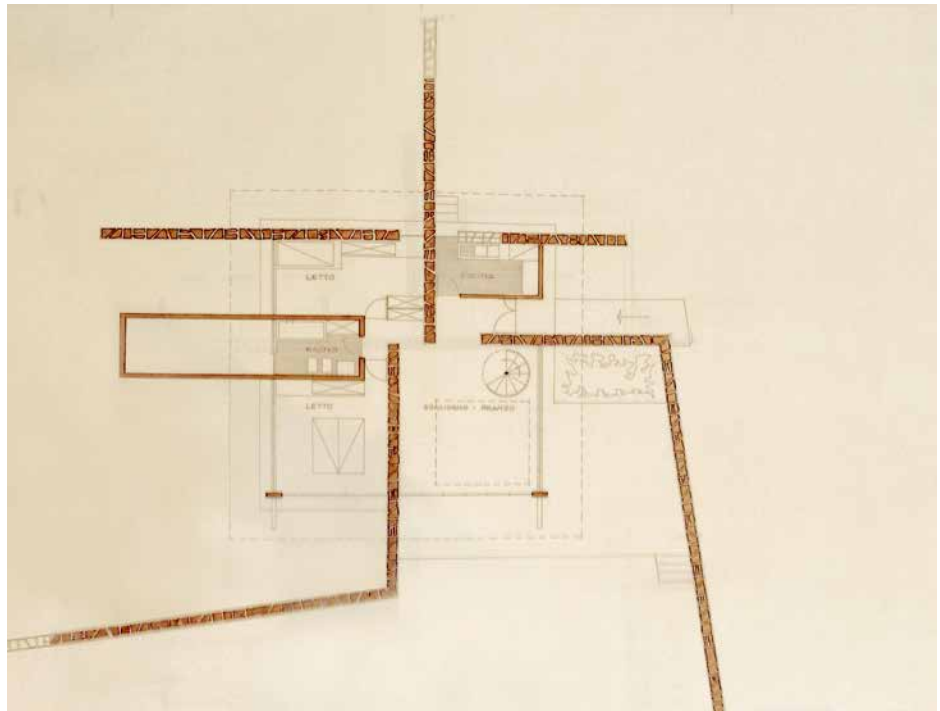
La casa n. 14 invece gioca sulla forma perfetta del quadrato, attraversato da setti in disposizione asimmetrica che si allungano obliqui sul terreno circostante. Vi si scoprono echi di progetti miesiani, fra i quali la casa in mattoni (1923-24), la casa modello per l'esposizione di Berlino (1938), la Farnsworth house (1945-51), la 50x50 feet house (c. 1951-52): setti murari perpendicolari esplodono da un nucleo centrale e rompono la scatola vetrata impostata su una sagoma geometrica regolare. E il tema della diagonale che apre il muro per accogliere il paesaggio è una postilla del tutto ricciana [Figg. 83-86].

Si tratta di disegni che dimostrano un'irrequietezza incessante, un tentativo di trovare nuove forme di vivere per poi subito dopo abbandonarle e cambiare, un desiderio di immedesimarsi in uomini nuovi, ognuno diverso, e fare i conti con le loro singolari esigenze cercando di corrispondervi con ciascun tratto di matita.

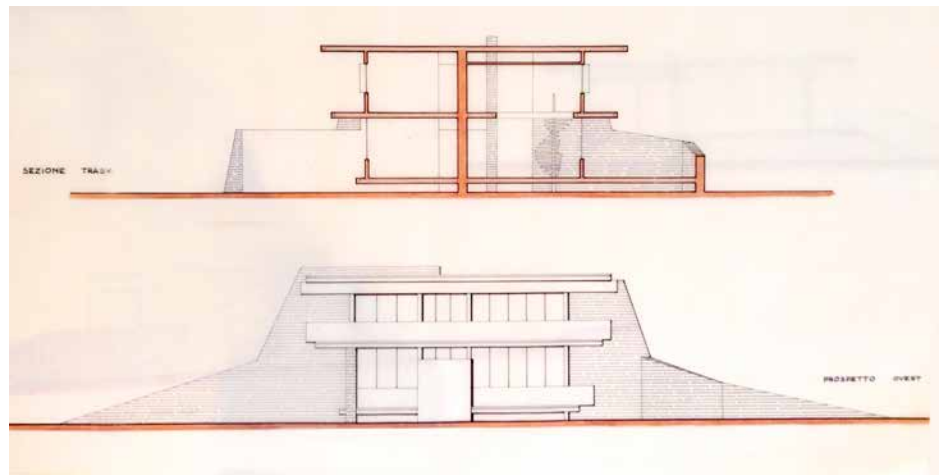
Resta su carta anche il progetto di casa per Bruno Rossi, fondatore della scuola fiorentina di fisica dei raggi cosmici e membro del gruppo per il progetto Manhattan, con Enrico Fermi e Emilio Segrè, per la realizzazione della prima bomba nucleare. Il disegno è del 1963. Gli ambienti sono sospesi e appoggiati sugli usuali setti in pietra, che si sfrangano nel giardino circostante per tracciare i limiti alla vegetazione. Il perno, si mostra nei

155. La versione realizzata è frutto di varianti dovute a divergenza di vedute fra architetto e committenza: della prima versione di progetto viene rifiutata la forma a ventre di donna del camino e il doppio volume del soggiorno.

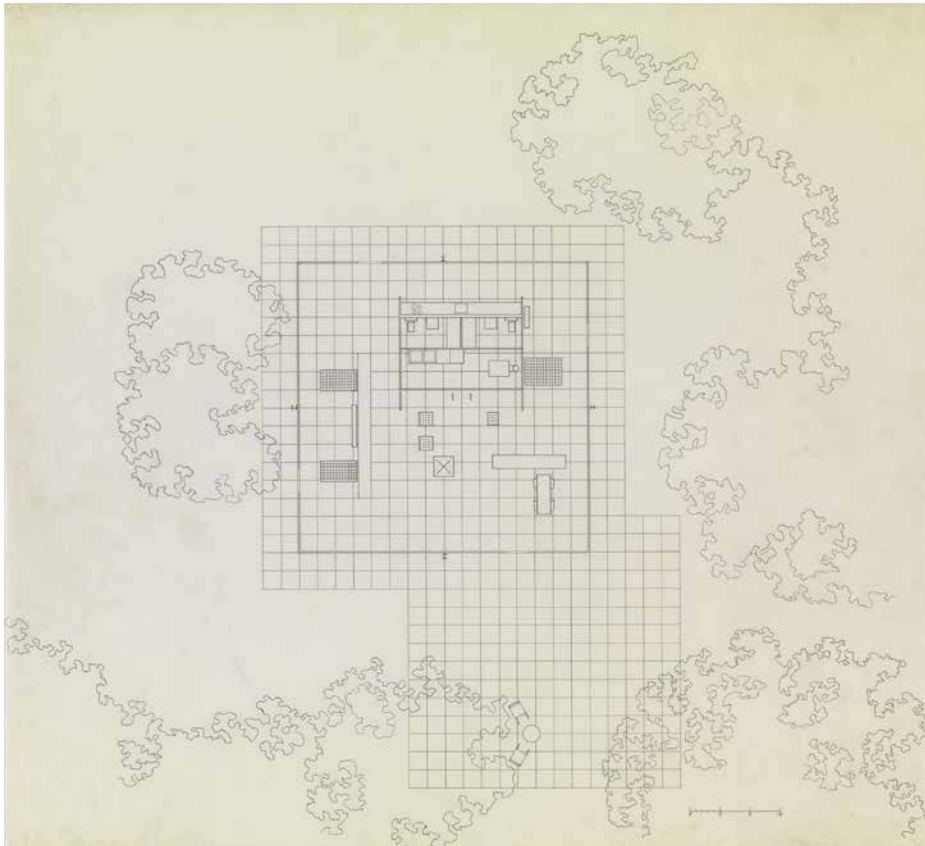
156. BARTOLOZZI, *Leonardo Ricci*, cit., p. 51.



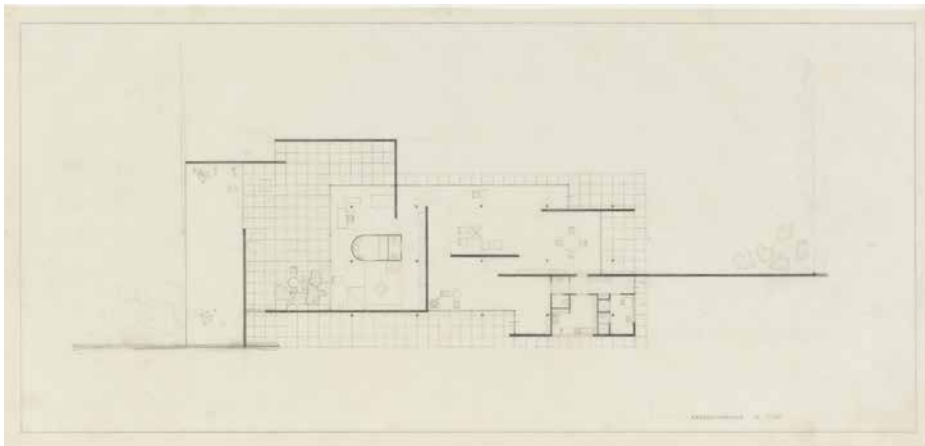
83. Casa n. 14 progettata per il villaggio di Montepiano (Archivio CSAC, Parma, scheda 38589, n. B010589P).



84. Casa n. 14 progettata per il villaggio di Montepiano: sezione trasversale e prospetto (Archivio CSAC, Parma, scheda 38589, n. B010589P).

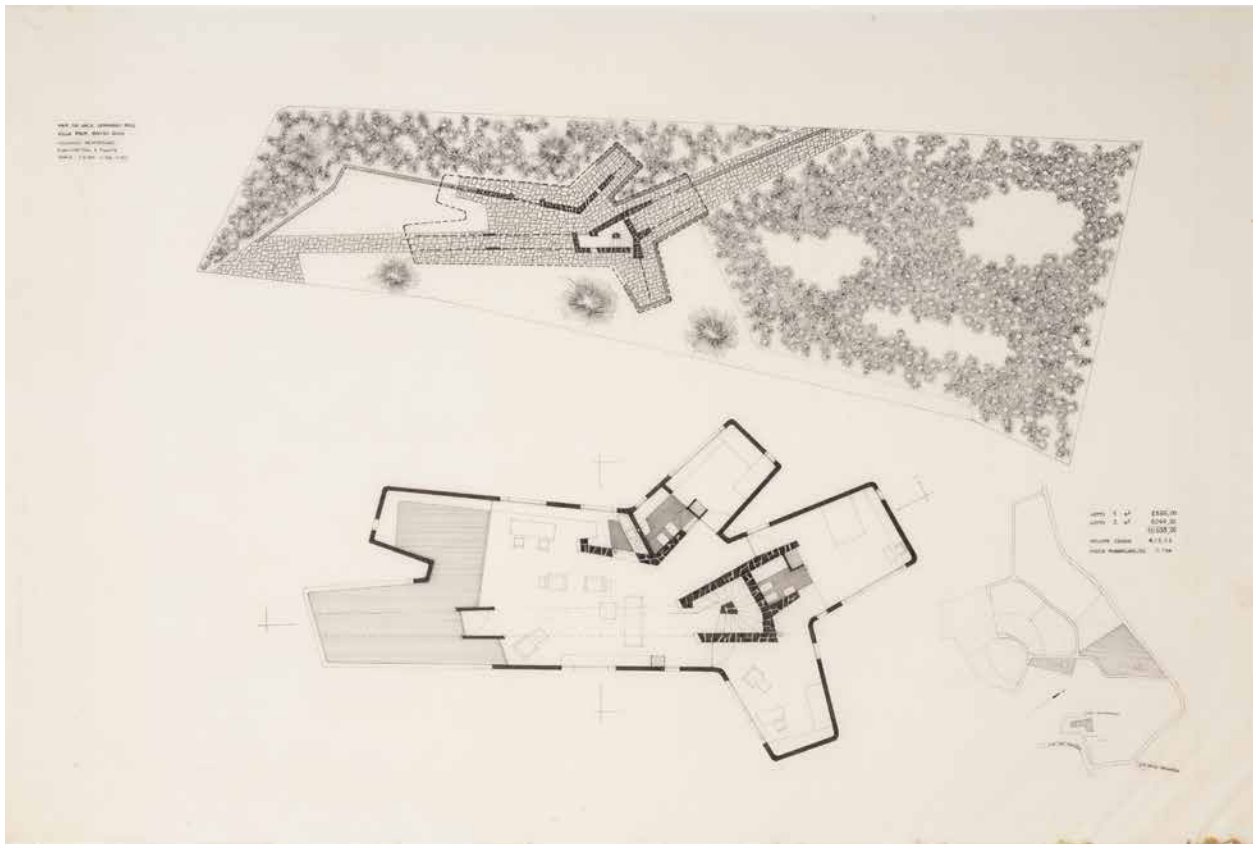


85. Ludwig Mies van der Rohe, 50x50 feet house, c. 1951-52: pianta del piano terra (Archivio fotografico Scala, MOMA, Mies van der Rohe Archive, MR5016.103 © 2020 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn).



86. Ludwig Mies van der Rohe, casa modello per l'esposizione di Berlino, 1930-31: pianta del piano terra (Archivio fotografico Scala, MOMA, Mies van der Rohe Archive, MR25.10 © 2020 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn).





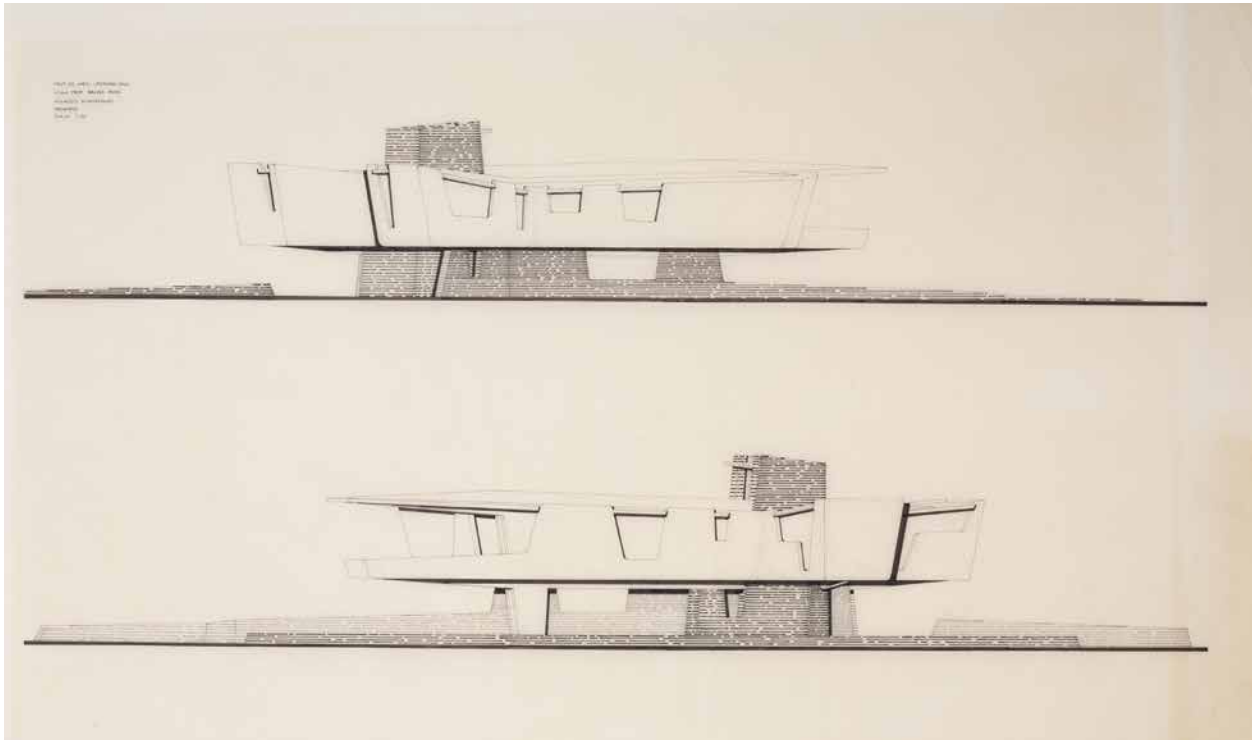
87. Casa per Bruno Rossi a Montepiano, Firenze, 1963: planimetria generale, pianta piano terra (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 40004, n. B001103S).

prospetti come elemento alto in pietra, il cassero di una nave, e contiene il corpo scala a base poligonale, come sempre fulcro dal quale gli spazi si proiettano verso l'esterno. La pianta si slancia in cinque direzioni prevalenti, prolungate verso il paesaggio con una dinamicità spaziale che raggiunge in questo disegno una delle sue massime espressioni [Figg. 87-89].

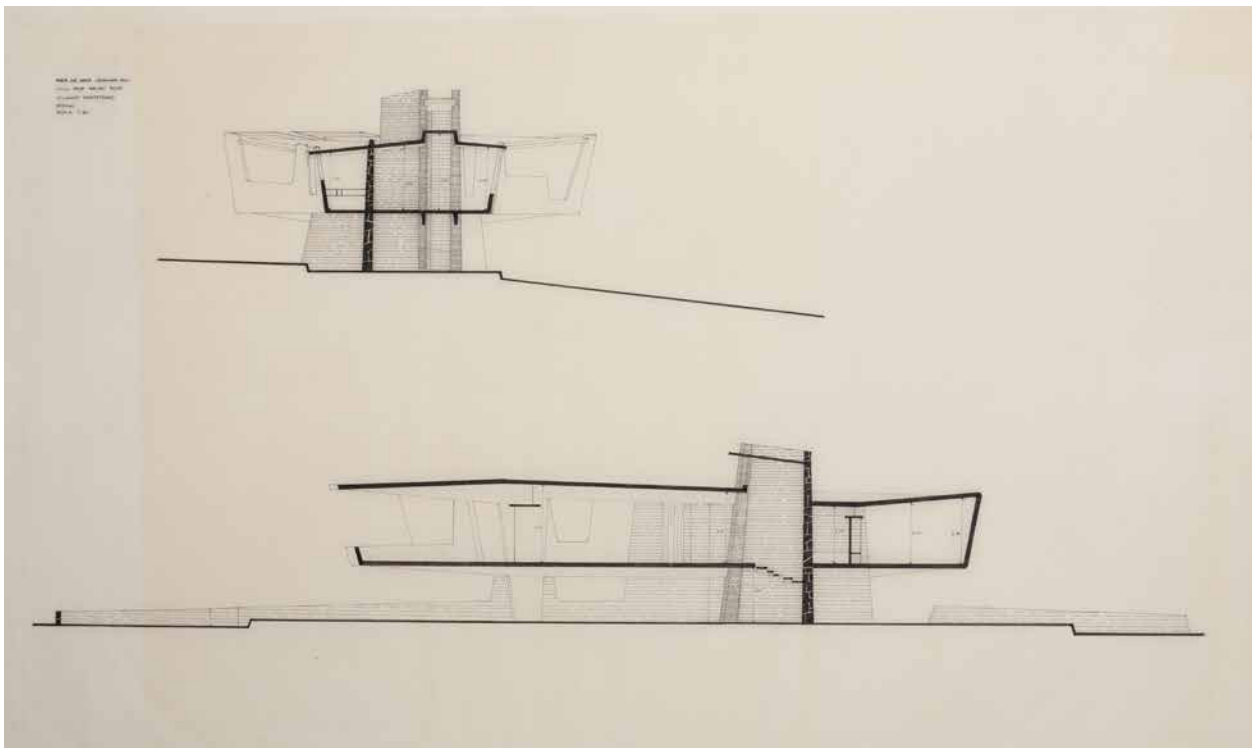
Dal 1956 al 1961 sono inoltre cinque i progetti che Ricci disegna per Carrara: la casa Lattanzi in via Lunense e la casa Serri a Montia del 1956, la casa Levia ancora a Montia del 1957, la casa Leva del 1959-61 e infine la casa Baruzzo Franzoni<sup>157</sup> del 1959-61, completata nel 1973 da Ezio Bienaimé, diplomato all'Accademia di Belle Arti di Carrara e poi allievo e collaboratore di Ricci. Quest'ultima è composta da due unità abitative, alle quali se ne aggiungerà una terza corrispondente all'ala della cucina. L'impianto introflesso, con poche feritoie verso l'esterno, è invece aperto verso i due patii giardino e sulla corte comune centrale. Le unità Baruzzo e Franzoni sono ottenute per combinazione di volumi scanditi da setti murari. Il piano terra è in bozze di marmo cipollino mentre il primo piano è in muratura intonacata con fasce e cordoli in cemento armato faccia a vista. Due elementi si fanno fulcro della distribuzione spaziale: il camino in pietra e rame, disposto tra le due unità, e le scale con struttura metallica e gradini in legno su pedana di ardesia nera. [Fig. 90]

Del 1960 è anche il progetto per le "Maisons Ricci", tre ville a Pinchat, Ginevra, per le quali Ricci disegna una prospettiva a volo d'uccello nella quale si legge un attento rapporto fra pieni e vuoti [Figg. 91-92].

157. Vedi Pietro GIORGIERI, *Itinerari apuani di architettura moderna*, Alinea, Firenze 1989, p. 233.



88. Casa per Bruno Rossi a Montepiano, Firenze, 1963: prospetti (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 40003, n. B001102S).



89. Casa per Bruno Rossi a Montepiano, Firenze, 1963: sezioni (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 40003, n. B001102S).

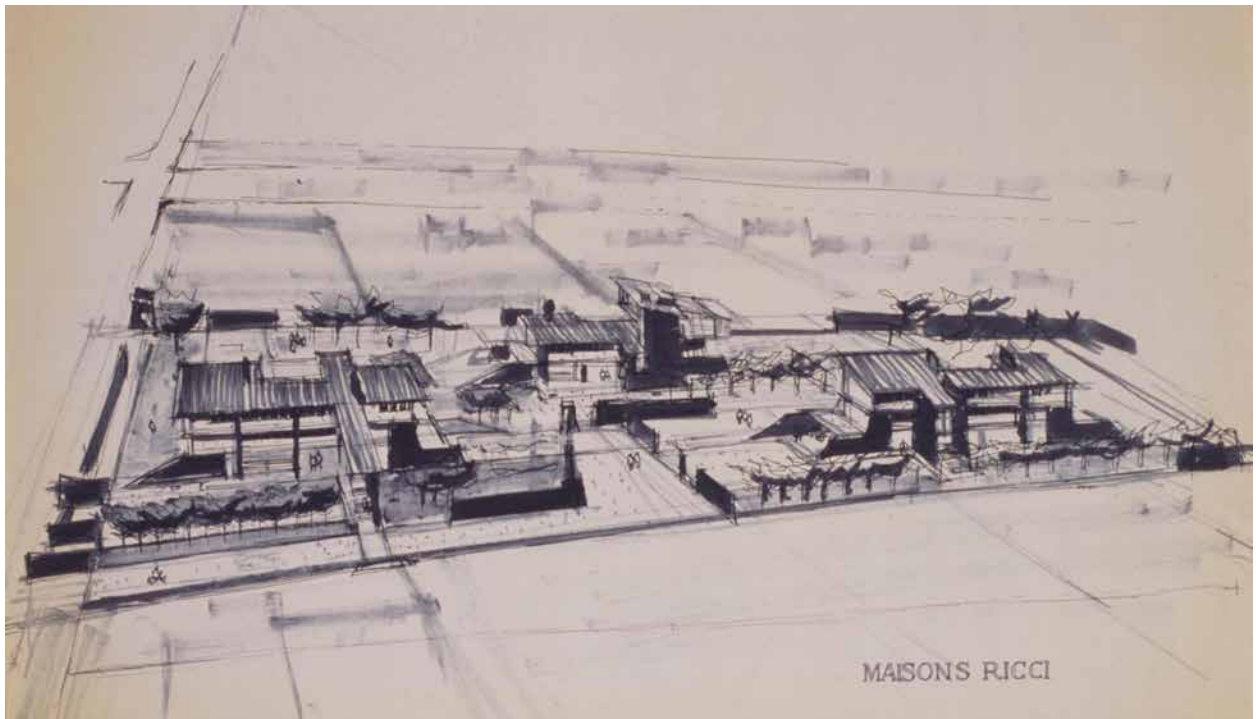


90. Casa Baruzzo Franzoni a Carrara (foto: Andrea Aleardi).

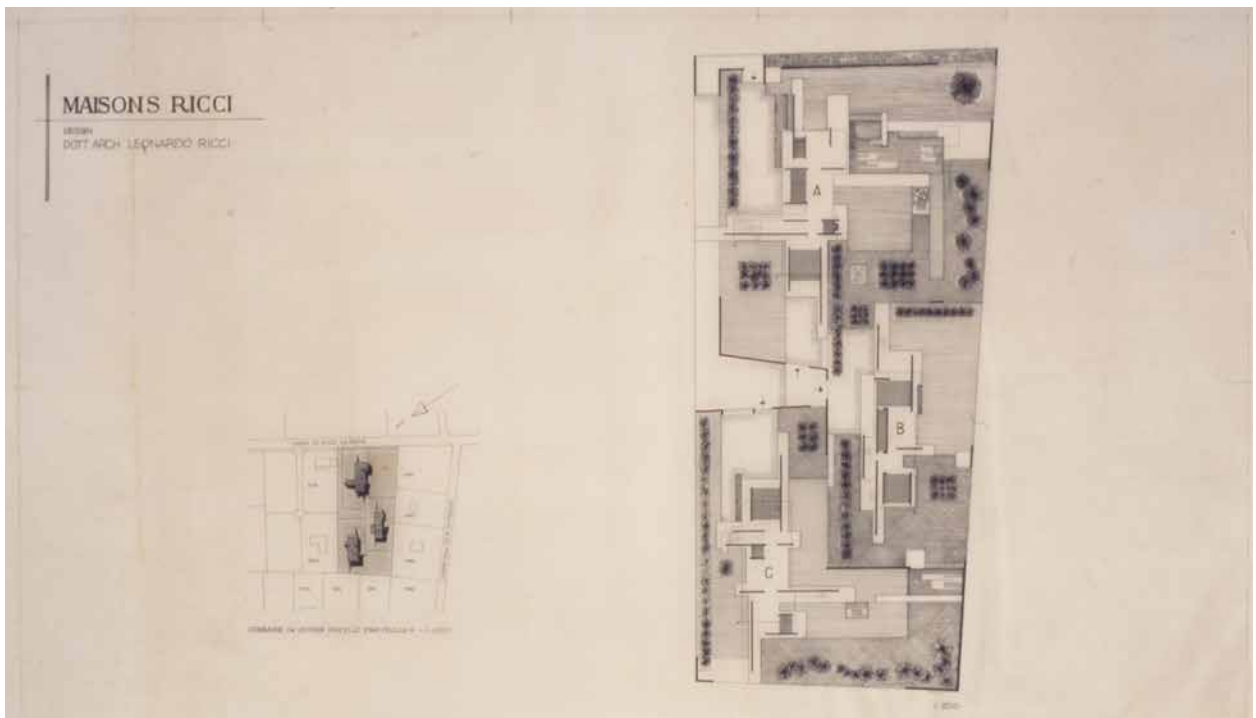
Dal 1961 al 1963 Ricci è a Castiglioncello per i lavori della casa Cardon, dalla meravigliosa posizione affacciata sul mare: il tema dello slancio “sbilanciato” è qui portato a una delle sue più riuscite espressioni, tre terrazze si protendono nel vuoto come sottili piattaforme con grandi vetrate [Fig. 93-95].

Nel frattempo arriva l'unico incarico a Roma, una progetto per l'avvocato romano Massimo Severo Giannini, partigiano socialista che nel 1944 aveva contribuito alla fuga rocambolesca di Sandro Pertini e Giuseppe Saragat da Regina Coeli. Appena fuori dal Grande Raccordo Anulare, Ricci realizza dal 1963 al 1965 una casa ispirata agli esperimenti di Monterinaldi, architettura-paesaggio che forma un tutt'uno con il pendio sul quale poggia. Per studiare l'ancoraggio, Ricci disegna una serie di sezioni che controllano in ogni punto il modo in cui lo spazio si raccorda al terreno retrostante e si protende verso il paesaggio. Il fronte principale è caratterizzato da una serie di strutture orizzontali in cemento armato che si innestano sulla pietra grezza sbazzata, sviluppandosi come terrazze in aggetto. Ma l'idea più ingegnosa è quella per il collegamento trasversale rispetto alla pendenza del colle, che avviene, come osserva Bartolozzi, attraverso la sequenza 'ponte-ingresso-terrazza'<sup>158</sup>: un percorso che dall'entrata attraversa la casa e si conclude nello sbalzo esplosivo sul pendio [Figg. 96-98].

158. BARTOLOZZI, *Leonardo Ricci*, cit., p. 56.



91. 'Maisons Ricci', progetto per tre ville a Pinchat, Ginevra, 1960: prospettiva a volo d'uccello (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda: 39709, n. B001091S).



92. 'Maisons Ricci', progetto per tre ville a Pinchat, Ginevra, 1960: planimetria generale (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda: 39712, n. B038550S).



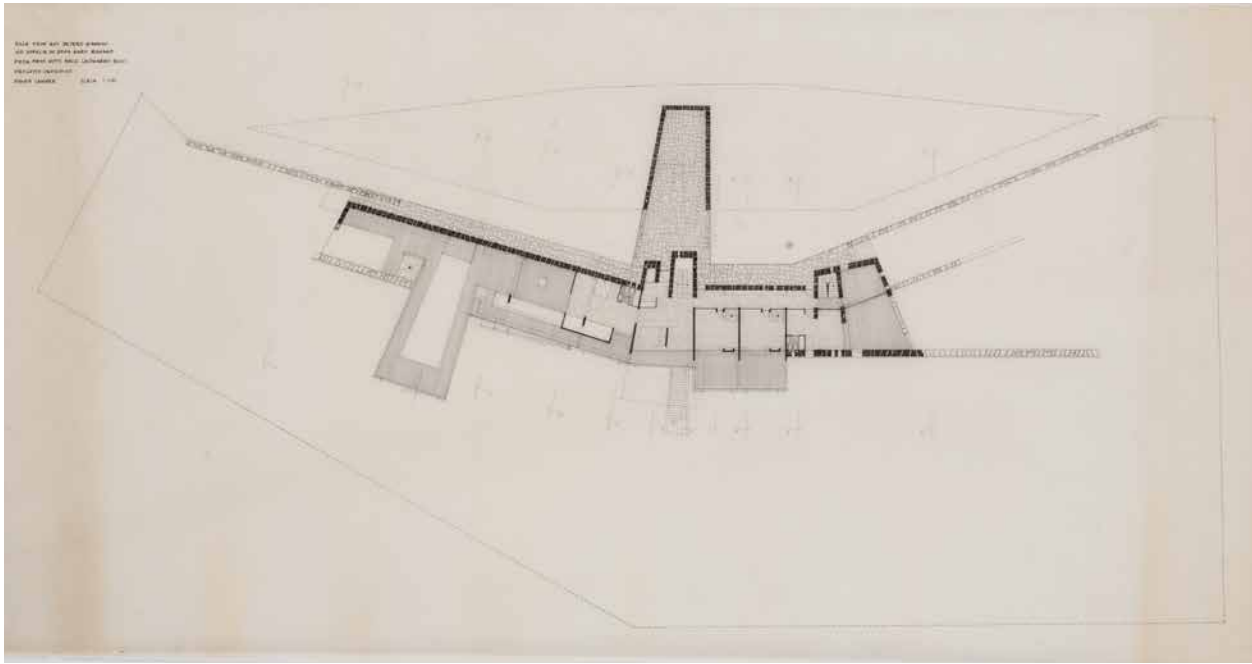
93. Casa Cardon, Castiglioncello (foto: Beatrice Conforti).



94. Casa Cardon,  
Castiglioncello (foto:  
Beatrice Conforti).



95. Casa Cardon,  
Castiglioncello (foto:  
Beatrice Conforti).



96. Casa per Massimo Severo Giannini, 1963-65: pianta del primo piano (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 40582, n. B038599S).

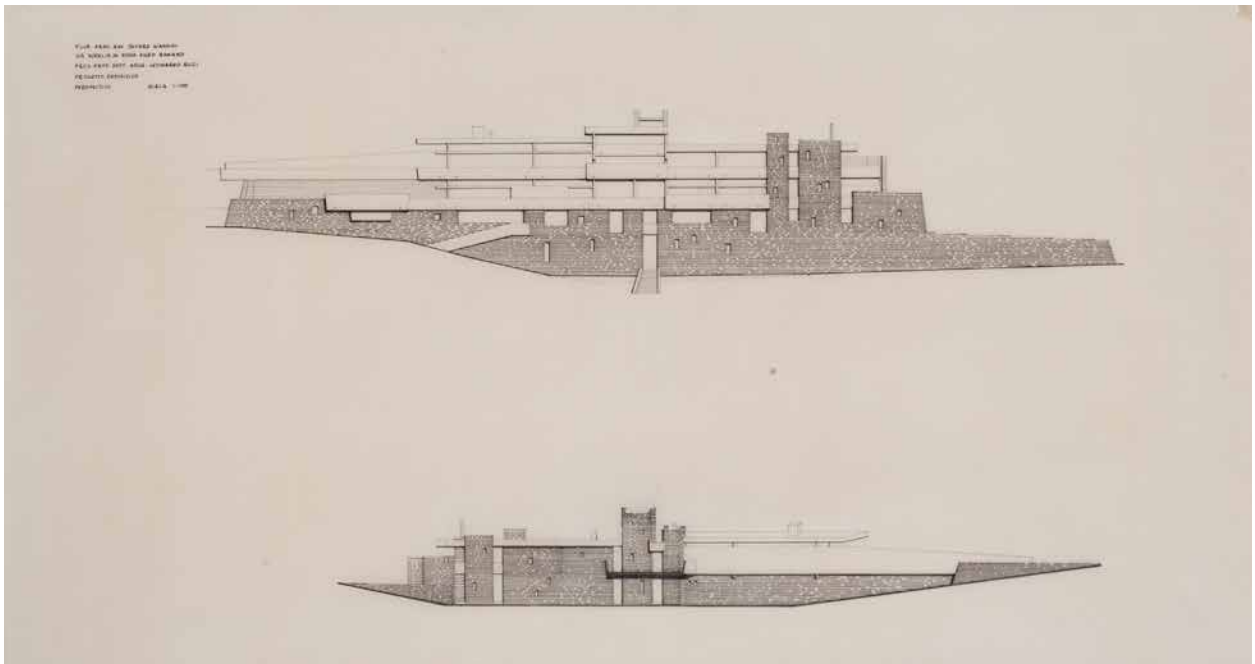
Nella casa per il Professor Rosselli, cardiologo fiorentino, che Ricci realizza nel 1963 a Le Focette in provincia di Lucca, il tema è invece quello dei raccordi volumetrici sghembi: una serie di volumi sovrapposti l'uno sull'altro sono sospesi da terra e appoggiano sui classici setti in pietra. Chiusa verso il fronte stradale, sul quale l'elemento più importante è la pendenza della scala d'accesso, e invece aperta sull'altro fronte attraverso una grande terrazza raccordata al giardino<sup>159</sup>.

Uno studio planimetrico di grande interesse è quello per le case Cusinato a Firenze, non datate: si tratta di tre nuclei, strutture immaginative e passibili di sviluppi ulteriori nel tempo, per aggiunta di volumi o cellule abitative. Nella prima delle piante, intorno a una spina dorsale che corre perpendicolarmente alle curve di livello del pendio, si aprono a ventaglio gli ambienti dalla copertura inclinata in regolare successione. La passeggiata verso l'ingresso, ortogonale alla spina, conduce agli ambienti comuni e una scala a chiocciola sale all'interno del torrione che fa da fulcro all'intersezione dei due assi. Nella seconda, la dispersione degli ambienti lungo i due assi perpendicolari protesi verso il paesaggio, ricorda non solo soluzioni miesiane, ma anche la Kaufmann house a Palm Springs progettata da Richard Neutra nel 1946-47. Nella terza invece, il tema dei due assi perpendicolari è complicato da setti obliqui che concludono gli ambienti aprendoli verso l'interno, mentre due percorsi di accesso paralleli e sfalsati si incastrano nel volume centrale dove, immancabilmente, è ricavata la scala a chiocciola [Fig. 99-102].

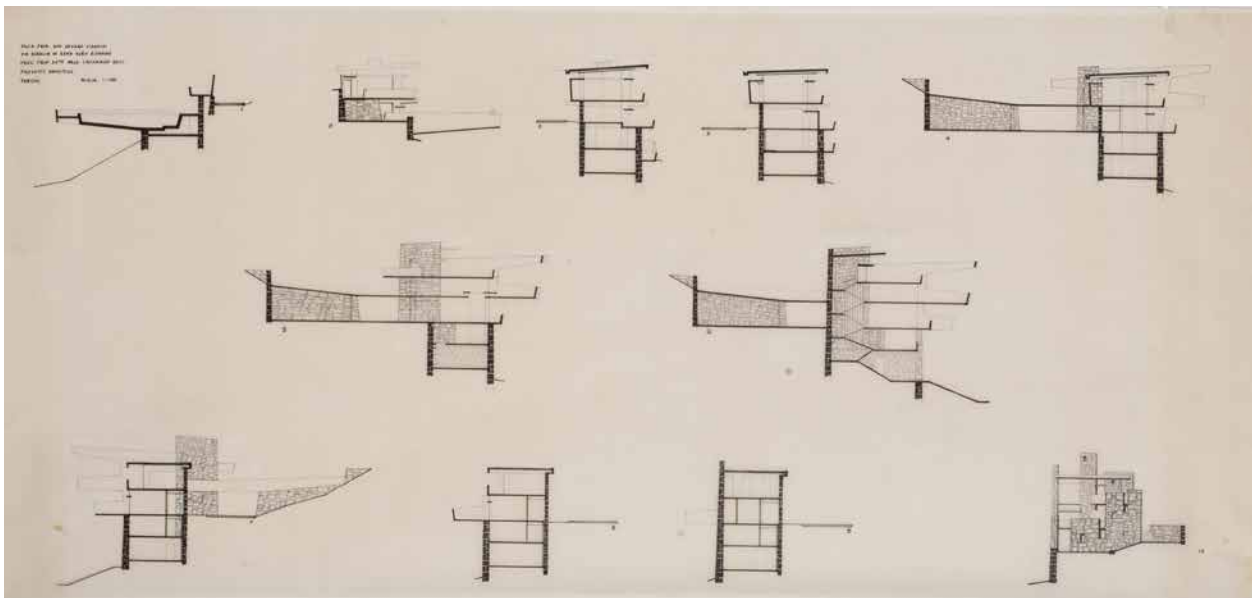
Dopo la svolta degli anni Settanta, della quale si tratterà più avanti, Ricci progetta solo due case.

La prima è Casa Di Sopra a Pagnacco, del 1972, in collaborazione con l'amico Luciano Di Sopra. Diverse soluzioni sono conservate in Archivio, tutte riconducibili alle stesse invarianti progettuali: il muro in pietra che assicura

159. Ibidem, p. 58.

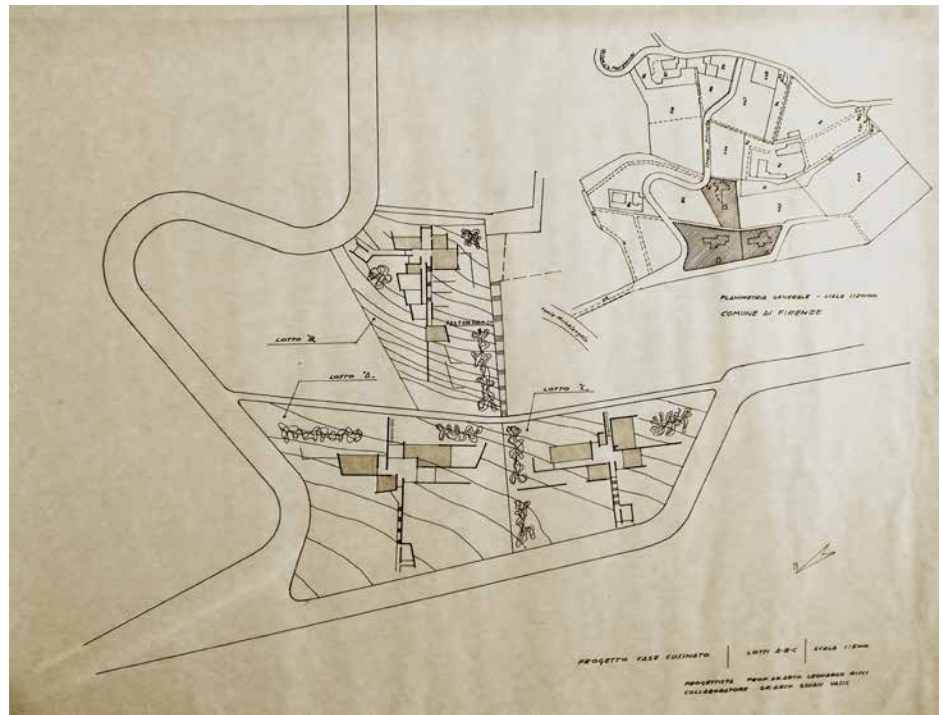


97. Casa per Massimo Severo Giannini, 1963-65: prospetti (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 40580, n. B038598S).

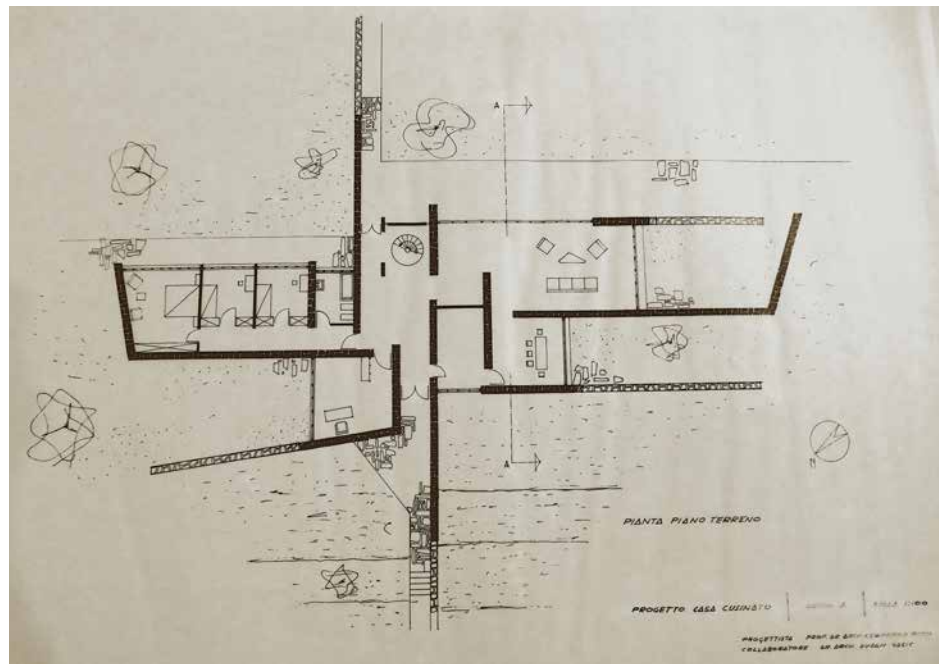


98. Casa per Massimo Severo Giannini, 1963-65: pianta del primo piano, prospetti e sezioni (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 40583, n. B038600S).





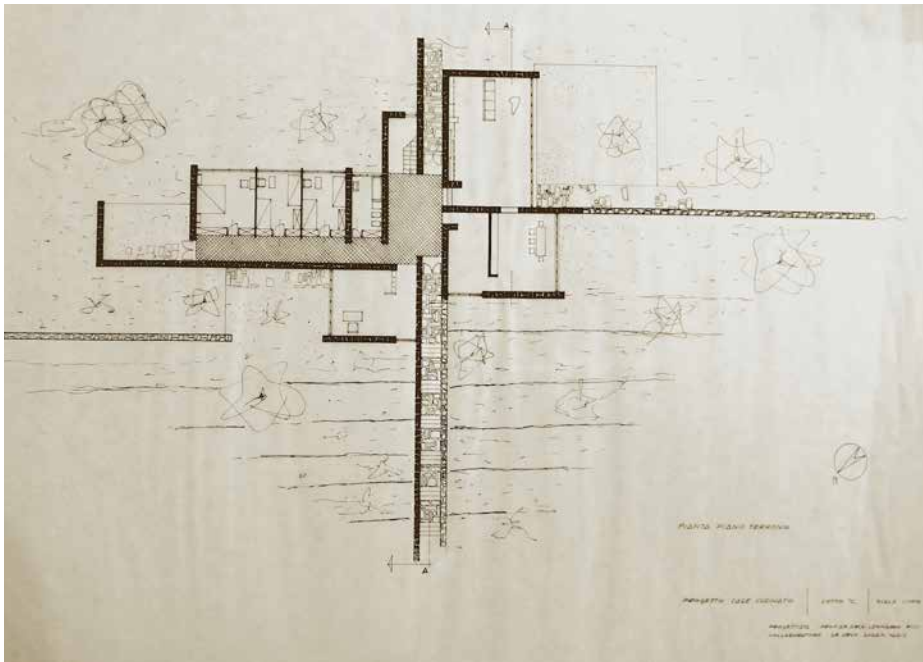
99. Progetto per case Cusinato, Firenze, s.d.: planimetria generale dei tre lotti (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 40306, n. B018625P).



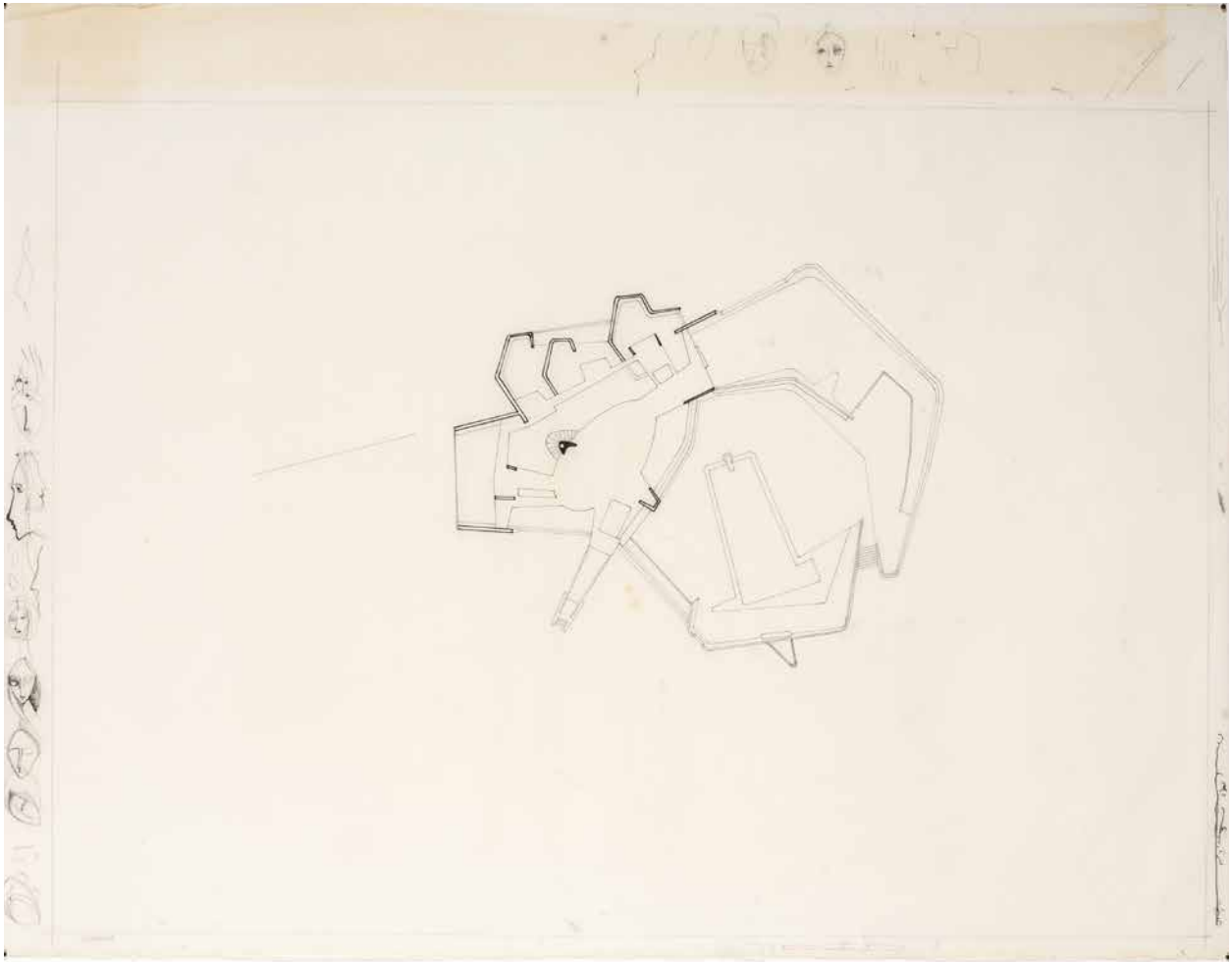
100. Progetto per case Cusinato, Firenze, s.d.: pianta piano terra del lotto A (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 40574, n. B001083S).



101. Progetto per case Cusinato, Firenze, s.d.: pianta del piano terra e prospetto nord-est del lotto B (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 40574, n. B001083S).



102. Progetto per case Cusinato, Firenze, s.d.: pianta piano terra del lotto C (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 40574, n. B001083S).



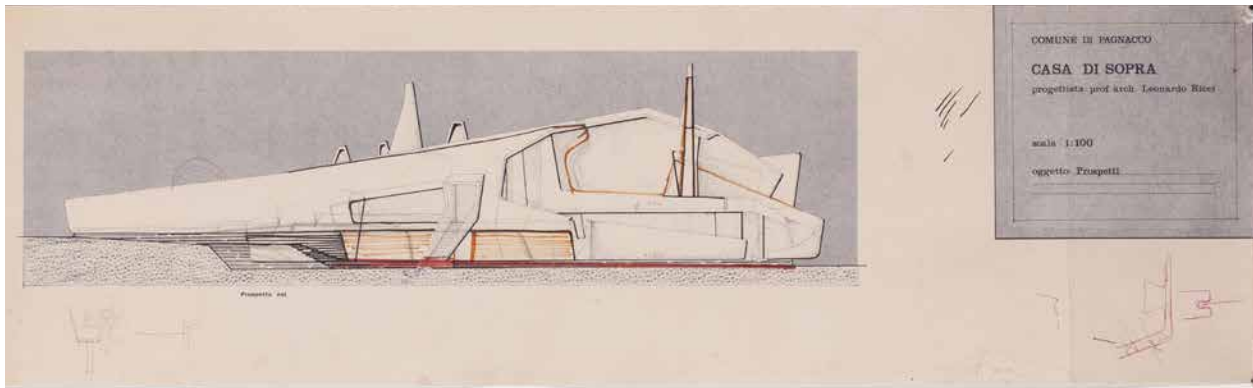
103. Casa Di Sopra, Pagnacco, 1972: pianta. Sulla sinistra del disegno in pianta sono delineati i profili di un volto di donna, possibile ispirazione per il progetto (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 11186, n. B018638P).

a terra l'intera fabbrica, gli elementi scultorei in calcestruzzo, la planimetria che si articola fluida attorno all'elemento centrale della scala. In molti dei disegni, la forma in pianta del vano scale sembra poeticamente assumere le sembianze di un viso [103-105].

La seconda è Casa Baruffol a Portogruaro del 1976-78, in collaborazione con Maria Grazia Dallerba.

Qui il tessuto urbano è fortemente disomogeneo, fra centro e periferia. La casa è l'unico 'gesto eversivo'<sup>160</sup> nello scenario circostante di villette a schiera. Una copertura sollevata e ricurva in cemento armato evidenzia dall'esterno lo spazio principale, il soggiorno, illuminato da grandi vetrate. L'impianto è costruito lungo un asse centrale segnato da un muro, attorno alla quale sono disposti gli ambienti con sapiente distinzione delle masse. La scelta di una geometria più rigorosa, potremmo dire spigolosa, la composizione di figure pure come il quadrato e il cerchio e soprattutto l'uso del mattone con diverse tessiture, accostate a contrasto con il cemento grezzo, sono tutti elementi che slegano drasticamente questa casa da tutte le altre [Fig. 106-107].

160. Giovanni BARTOLOZZI, *Leonardo Ricci: nuovi modelli urbani*, Quodlibet, Macerata 2013, p. 28



104. Casa Di Sopra, Pagnacco, 1972: prospetti (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 11187, n. B010574P).

È un nuovo Ricci, senz'altro affascinato dal lavoro di Louis Khan, un Ricci che guarda a ciò che sta succedendo nel panorama contemporaneo, che si confronta con il postmoderno non per imitazione ma con originalità, senza trascurare gli aspetti più artigianali della costruzione.

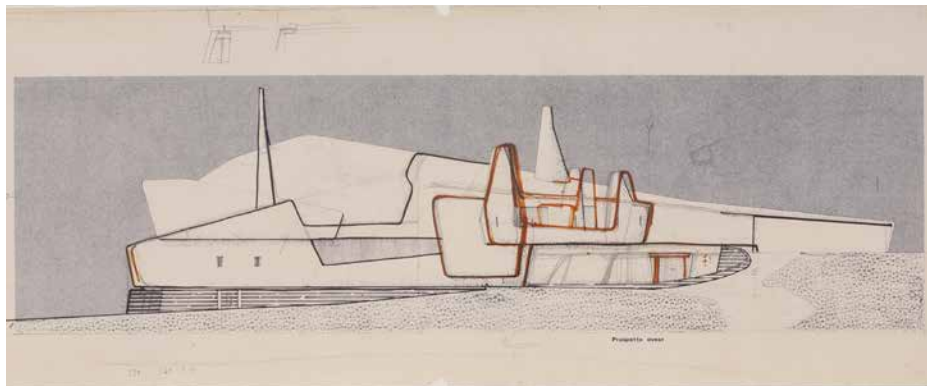
Andando avanti nel tempo la progettazione di case diventa comunque un ambito secondario nella sua poliedrica attività. Si compie un salto di scala nei suoi progetti. Si mostra la volontà di lavorare concretamente per la società degli uomini e non per qualche singolo committente con le sue richieste individuali.

Eppure i suoi progetti residenziali consentono una continua ricerca, una costante verifica di linee e di forme. Se Ricci non avesse sperimentato le potenzialità degli spericolati oggetti nelle 'case sbilanciate' sul paesaggio, non sarebbe arrivato alla ricchezza di chiaroscuri materici nei prospetti dell'edificio di Sorgane o del Cimitero di Jesi. Se non avesse immaginato l'uso delle linee curve all'Isola d'Elba, non sarebbe arrivato alle soluzioni plastiche messe in opera a Rieti: l'asilo, l'officina meccanica e l'Ecclesia mai realizzata. Il suo sogno segreto è la costruzione di quella chiesa, una chiesa nel suo significato autentico, ovvero una 'casa per tutti'.

*«Una casa che sia aperta giorno e notte. Per stare insieme. Per rompere il cerchio di solitudine, alienazione, odio che si stringe sempre più. Per gli innamorati. Per i padri e le madri. Per i Figli. Per gli amici. Per tutti coloro che vivono nella città e sentono il desiderio di stare insieme in pace e con amore. Ma questo è un sogno che per realizzarlo non posso progettarlo e costruirlo da me»<sup>161</sup>.*

Per uno strano gioco del destino le forme aperte di Ricci restano invece legate, nell'immaginario collettivo dell'architettura del secondo Novecento, al privatissimo prezioso oggetto realizzato per Pierre Balmain, al lusso di un mondo tanto lontano dal suo sogno comunitario che non trova mai compiuta realizzazione.

161. Leonardo Ricci, *Addio alla Facoltà di Architettura di Firenze*, 1981, cit. in VASIĆ VATOVEC, *Leonardo Ricci*, cit., p. 96.



105. Casa Di Sopra, Pagnacco, 1972: prospetti (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 11187, n. B010574P).



106. Casa Baruffol, Portogruaro (foto: Michela Sardelli).



107. Casa Baruffol, Portogruaro (foto: Michela Sardelli).



**Intermezzo**





## 4. Anonimo del XX secolo

*«C'è questa nuova meravigliosa possibilità di esistenza. Ma come poterla dimostrare? [...].*

*Così ho tentato questa carta. Ho scritto i capitoli che avete letto. Li ho vissuti.*

*Ho cercato che la parola diventi testimonianza diretta della mia vita.*

*So bene che la parola non può diventare tale. Ma ho tentato almeno di fare con la parola quello che si fa con una carezza quando si è innamorati»<sup>162</sup>.*

---

162. RICCI, *Anonimo* cit., p. 118. Riferimento a proposito del tema dell'*Anonimo* è il saggio: Giovanni LEONI, *L'Anonimo come tema di discontinuità nella cultura architettonica italiana tra Primo e Secondo Novecento*, in Carlo Togliani (a cura di), *Un palazzo in forma di parole. Scritti in onore di Paolo Carpeggiani*, Franco Angeli, Milano 2016. Inoltre, i temi trattati in questo *Intermezzo* sono una rivisitazione ampliata e corretta di una parte del saggio: Maria Clara GHIA, *Basta esistere. Leonardo Ricci, il pensiero e i progetti per le comunità - It is enough to be, Leonardo Ricci: his thought and his community projects*, Fondazione Bruno Zevi, Roma 2011.

## 4.1. Il contesto filosofico, tra esistenzialismo e fenomenologia

Nel 1962, durante il soggiorno americano, Leonardo Ricci pubblica *Anonymous (20th Century)* con la casa editrice George Braziller di New York. La scrittura avviene appena superati i quarant'anni, in un momento durante il quale si tirano le somme di quanto già fatto e si tracciano possibili coordinate per l'avvenire, consapevoli che il campo di scelta e di azione non è più indeterminato come durante la prima giovinezza, quindi più rigorosi nell'interrogazione interiore riguardo al proprio futuro.

Il libro è tradotto in Italia tre anni dopo, nel 1965, per la casa editrice Il Saggiatore, e mai più riedito. È pubblicato all'interno di una collana intitolata *La Cultura. Storia, critica, testi* al cui progetto collaborano Giulio Carlo Argan, Guido Aristarco, Ranuccio Bianchi Bandinelli, Remo Cantoni, Fedele e Sandro D'Amico, Giacomo Debenedetti, Ernesto De Martino, Bruno Maffi ed Enzo Paci.

Paci, allievo di Antonio Banfi, oltre ad aver fondato la rivista «Aut-aut» dal 1951, fa parte dal 1957 al 1965 del comitato di redazione di «Casabella-Continuità» diretta da Ernesto Nathan Rogers e pubblica indimenticabili articoli, traduzione del pensiero esistenzialista in Italia, rivolgendosi nella sua ricerca lo sguardo ai temi dell'architettura.

L'esistenzialismo positivo<sup>163</sup> di Paci, che parte dalle esperienze francesi per poi rivolgersi a un relazionismo ispirato ad Alfred North Whitehead e John Dewey e infine alla fenomenologia di matrice husserliana, si fonda sul riconoscimento dell'impossibilità di sottrarsi all'evoluzione tecnologica e si oppone all'idealismo, non assumendo alcuna forma nichilistica né alcun tono metafisico. Si confronta con le istanze delle nuove filosofie del Novecento e con i contributi scientifici, assumendo il fine fondamentale di far cadere le barriere fra i diversi campi del sapere, come ricerca aperta e antidogmatica.

Al centro del discorso di Paci è il concetto di 'relazionalità dell'esperienza', intesa come processo e interazione. Ogni essere è costituito dalle relazioni reciproche con gli altri esseri, che formano il tessuto del mondo umano. La caratteristica del reale è dunque la temporalità, poiché questo tessuto è dinamico. Non si dà esperienza laddove non ci siano diverse situazioni spazio-temporali, distinte proprio dalla forma dinamica della loro posizione relazionale nello spazio e nel tempo.

Le relazioni, questione per noi rilevante nell'analisi del pensiero di Ricci, non sono quindi informi: le cose sono condizionate dal processo passato, di cui permangono gli effetti nel presente, e dalle possibilità di sviluppo nel futuro, nel fluire del tempo. E in questo fluire prendono forma.

Le forme, se risolte in 'centri di relazionalità', sono aperte, sempre mutevoli e in variazione a seconda delle vie scelte nel campo della possibilità. Quindi, per l'uomo, in funzione del suo comportamento e dei suoi progetti.

---

163. Implicito il riferimento al pensiero di Abbagnano: vedi Nicola ABBAGNANO, *La struttura dell'esistenza*, Paravia, Torino 1939; IDEM, *Esistenzialismo positivo*, Taylor, Torino 1948; IDEM, *Introduzione all'esistenzialismo*, Il Saggiatore, Milano 1972.

Su «Casabella-Continuità» Paci scrive che l'architetto vive e attua nella sua opera quella sintesi fra natura e ordine formale che la filosofia indaga con il pensiero:

*«L'architetto non ha bisogno di prospettive filosofiche così raffinate ma non ne ha bisogno perché la sintesi tra natura e ordine formale, se è architetto, la vive e la attua nella sua opera. Se però l'architetto teorizza e vuol imporre all'esperienza un ordine logico astratto, oppure non vuol seguire il senso naturale dell'esperienza che suggerisce e richiede nuove relazioni e nuove forme; se, dunque, l'architetto, cerca di ripetere o rispecchiare un presunto ordine, o disordine, considerato come preconstituito e inevitabile, bisogna avvertirlo che non può fare né l'una cosa né l'altra, perché il suo compito è quello di vivere sempre e di nuovo l'esperienza e di trovare, ancora e sempre, una nuova razionalità»<sup>164</sup>.*

Naturalmente, trattando di architettura, i concetti chiave di 'tempo' e 'relazione' sono declinati con il concetto di 'spazio': non con l'idea astratta di spazio indagata dalla scienza, ma con quella concezione particolare dello spazio, viene da dire 'fisica', con cui si misura l'architettura<sup>165</sup>. L'approccio è fenomenologico dunque, è un 'andare verso le cose', sostituire ai concetti gli oggetti immediati della conoscenza. L'analisi del mondo oggettivo serve a metterne in luce i fondamenti, le modalità di costruzione, in modo da fornire un terreno più saldo a tutti i saperi e le attività che ad esso fanno riferimento. Tra questi, l'architettura:

*«Consideriamo la struttura fondamentale della realtà come processo e relazione. Il processo è, concretamente, spaziotemporale e, in quanto tale, è irreversibilità, entropia, consumo che esige lavoro, bisogno che esige soddisfazione e apertura a nuove relazioni [...]. Il processo in quanto consumo e bisogno richiede soddisfazione, lavoro, nuovo consumo di energia: perciò procedere nel tempo è anche ampliarsi in più vaste e organiche strutture spaziali: tempo, spazio, consumo e lavoro sono inseparabili [...]. L'architettura è insieme realtà economico-sociale che risponde a bisogni concreti ed espressione di nuove relazioni e di nuove forme. Nel processo le forme sono relativamente permanenti ed emergenti. La permanenza è la firmitas, il durare di una costruzione nel tempo secondo determinate strutture ed un determinato e relativo equilibrio; l'emergenza è il rinnovamento, l'apertura al futuro e alla possibilità»<sup>166</sup>.*

In queste righe di Paci, si trova l'assunto di un discorso sull'architettura che includa la vita nella processo di permanenza e emergenza delle forme. Le trame della vita si consumano e si ricompongono, in una serie di forme che tengono insieme il passato e l'avvenire. Ancora, campi di relazione che incidono nel reale 'caso per caso'<sup>167</sup>, perché la relazione implica un tessuto di rimandi con le forze in gioco nell'architettura, gioco le cui regole cambiano nello stesso momento in cui si gioca, ossia man mano che si vive.

---

164. Enzo PACI, *L'architettura e il mondo della vita*, in «Casabella-Continuità», n. 217, 1957, ora in *Enzo Paci, architettura e filosofia*, in «Aut aut», n. 333, 2007, p. 42.

165. Vedi Pier Aldo ROVATTI, *L'uso delle parole*, in *Enzo Paci, architettura e filosofia*, "Aut aut" cit.

166. Enzo PACI, *Problematica dell'architettura contemporanea*, in «Casabella-Continuità», n. 209, 1956, pp. 41-46, ora in *Enzo Paci, architettura e filosofia*, in «Aut aut» cit., p. 16.

167. In questo senso il pensiero di Paci è del tutto in linea con quello di Rogers, che sostiene come il principio del 'caso per caso' sia l'unica garanzia di un giudizio costruttivo come strumento d'indagine contro gli errori dettati dall'adeguarsi a una astratto concetto di tipologia. Vedi Ernesto Nathan ROGERS, *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958.

La visione di Paci apre all'indagine sull'architettura come forma, relazione, possibilità e dunque libertà, ma anche incertezza. Perché se la possibilità è libertà, dell'esito di libertà non abbiamo alcuna garanzia di riuscita<sup>168</sup>. L'architettura esprime la condizione esistenziale nella sua speranza e nel suo rischio, rischio di perdersi e speranza di ritrovarsi: la forma, raggiunta e mai raggiunta, mette l'uomo nella condizione di ricercare ogni volta «*le più intime ragioni della propria libertà e della propria responsabilità*»<sup>169</sup>.

Possiamo immaginare che Ricci abbia letto le pagine di «Casabella-Continuità» e che ne abbia tratto considerazioni che poi riscopriamo, seppure trascritte in chiave architettonica, nel suo *Anonimo* di qualche anno successivo. Oppure possiamo anche immaginare che si tratti di una casuale, coincidente, visione:

*«Si riaprono gli occhi e si rivedono le cose finalmente nuove, vergini, innocenti [...]. Non ci si avvicina più a esse con quella maschera, fatta di giudizi a priori, che ci divide. Non è un mondo metafisico, non è un mondo fisico. Non quello del mistico e neppure del selvaggio. Le cose esistono in se stesse. Messe in relazione con le altre, acquistano nuovi significati. Questa soltanto è la vita»*<sup>170</sup>.

Se non abbiamo testimonianza di un rapporto diretto fra Enzo Paci e Leonardo Ricci, Abbiamo invece conferma di altri incontri determinanti, quali quelli con Jean-Paul Sartre e Albert Camus durante il soggiorno parigino.

In estrema sintesi, se l'esistenzialismo sartriano, o umanismo ateo, pone al centro delle nostre esistenze i concetti di libertà e responsabilità, ovvero la traduzione della libertà in responsabilità nel compimento di ogni azione una volta che l'uomo è gettato nel mondo, vi si trova certamente corrispondenza con l'etica ricciana.

Si è già accennato al fatto che gli aspetti dell'analisi di Sartre più direttamente legati all'impostazione fenomenologica, che toccano l'ambito dei rapporti fra corpo, oggetto e spazio sono quelli più facilmente riconducibili all'agire di Ricci<sup>171</sup>.

In *L'être et le néant*, pubblicato nel 1943, Sartre descrive il corpo come 'esteso' attraverso gli strumenti che utilizza, sulla sedia, nella stanza, nella casa, in quanto esso è l'"adattamento" dell'uomo a questi strumenti: «*Esso è ovunque: la bomba che distrugge la mia casa intacca anche il mio corpo, in quanto la mia casa era già un'indicazione del mio corpo*»<sup>172</sup>. Ne *La nausée*, che esce in Francia nel 1938 ed è tradotto in Italia nel 1948, Sartre si accorge per la prima volta della 'nausea' tenendo in mano un ciottolo di pietra. Nel rapporto con le cose si accorge di esistere:

*«Gli oggetti sono cose che non dovrebbero commuovere, poiché non sono vive. Ci se ne serve, li si rimette a posto, si vive in mezzo ad essi: sono utili, niente di più. E a me, mi commuovono, è insopportabile. Ho paura di venire in contatto con essi proprio come se fossero bestie vive.*

---

168. Vedi Francesco RISPOLI, *La ragione di Ulisse. Il colloquio fra Paci e Rogers*, in «Aut aut» cit., p. 61.

169. Enzo PACI, *Umanesimo e tecnica*, in «Aut aut», n. 2, 1951, p. 150.

170. RICCI, *Anonimo* cit., p. 175.

171. Vedi in questo volume a p. 77.

172. Jean-Paul SARTRE, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris 1943, tr. it. *L'essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano 1968, p. 404.

*Ora me ne accorgo, mi ricordo meglio ciò che ho provato l'altro giorno, quando tenevo quel ciottolo. Era una specie di nausea dolciastra. Com'era spiacevole! E proveniva dal ciottolo, ne son sicuro, passava dal ciottolo nelle mie mani. Sì, è così, proprio così, una specie di nausea nelle mie mani [...].*

*È cominciato da quel famoso giorno in cui volevo giocare a far rimbalzare i ciottoli sul mare. Stavo per lanciare quel sassolino, l'ho guardato, ed è allora che è incominciato: ho sentito che esisteva. E dopo, ci sono state altre Nausee; di quando in quando gli oggetti si mettono ad esistervi dentro la mano»<sup>173</sup>.*

Allo stesso modo Ricci cerca lo stadio primordiale, autentico, di contatto con gli oggetti. Nell'*Anonimo* racconta di un selvaggio accovacciato sulle ginocchia con un sasso in mano. Il selvaggio si alza e scaglia con il braccio il sasso nel mare. Il selvaggio si accorge dell'esistenza del sasso nella sua mano, come se di questa esso fosse propagazione, e semplicemente lo usa.

Quando per la prima volta l'uomo inizia a dare al sasso un nome, nascono i tabù: il rapporto fra la mano dell'uomo e il sasso diventa mediato dal linguaggio. Il sasso ora rappresenta qualcosa d'altro rispetto all'uomo che lo tiene in mano. Il sasso è un oggetto.

Ritornare alla relazione esistenziale, al tutt'uno fra soggetto e oggetto, fra uomo e sasso, fra architetto e opera, è la missione di una vita per Ricci, in pittura e in architettura. Una missione che lo renderà ostinato e irriducibile. La missione del rinnovarsi 'anonimo' nel rapporto con le cose:

*«Ma il fatto è che ancor oggi io, faccio saltellare il sasso sul palmo delle mani, oggi come sempre, e un rapporto esiste, un rapporto nuovo sta per stabilirsi sulla terra, un nuovo rapporto fra soggetto e oggetto, fino all'annullamento di questo dualismo soggetto-oggetto, questo rapporto esistenziale fra due realtà, quella del sasso e quella dell'uomo, quel rapporto che io chiamo dell'anonimo del XX secolo.*

*Anonimo finalmente non perché senza nome, ma perché avendolo, non gli da importanza alcuna»<sup>174</sup>.*

Nel momento in cui nominiamo le cose dunque, esse diventano simboli, e perdiamo il rapporto esistenziale fra soggetto e oggetto. Questo accade anche nel momento del progetto. Progettare vuol dire nominare le cose future<sup>175</sup>, è già linguaggio. Pittura e architettura non riescono a farsi pura trasmissione di un atto.

L'idea di un muro viene trasmessa con il disegno di un muro, che è già altra cosa rispetto all'idea stessa. Per descrivere un muro, una volta eretto, usiamo la parola e quel muro perde la sua fisicità. Non è più 'quel' muro ma diventa 'un' muro, si somma all'infinità di muri che già conosciamo attraverso il linguaggio che ci preordina, esistendo prima di noi e del muro. La possibilità di un rapporto puramente tattile con il muro è svanita.

Costruire vuol dire creare cose. L'atto della creazione necessariamente sfugge alle nostre mani. L'atto diviene forma. La cosa che abbiamo pensato e che abbiamo poi toccato, diviene qualcos'altro, e ancora altro, passando in altre mani e poi altre ancora.

---

173. Jean-Paul SARTRE, *la nausée*, Gallimard, Paris 1938, trad. it. *La nausea*, Einaudi, Torino 1947, p. 22.

174. RICCI, *Anonimo* cit., p. 51.

175. Si cita il titolo di un articolo di Marcello FABBRI, in «Controspazio», n. 2, 1989.

Di fronte a questa impasse, Ricci si trova a dover scegliere. Rinunciare o ribellarsi.

Non è azzardato legare quanto Ricci scrive con un altro concetto cardinale, quello dell'“assurdo” teorizzata da Albert Camus.

Mentre Ricci è a Parigi, Camus sta lavorando a *L'homme révolté* che pubblicherà nel 1951 per Gallimard<sup>176</sup>. Un saggio in cui l'idea di rivolta è intesa come promozione di valori umani in antitesi con la storia e il presente dei movimenti rivoluzionari<sup>177</sup>. Alla rivolta ‘metafisica’ che nega Dio, e alla rivolta ‘storica’ che annulla il valore del singolo uomo sacrificandolo a quello della storia, e finendo per favorire il totalitarismo<sup>178</sup>, Camus oppone la rivolta dell'“arte”:

*«Che cos'è un uomo in rivolta? Un uomo che dice no. Ma se rifiuta, non rinuncia tuttavia: è anche un uomo che dice di sì, fin dal suo primo muoversi. Uno schiavo che in tutta la sua vita ha ricevuto ordini, giudica ad un tratto inaccettabile un nuovo comando»*<sup>179</sup>.

L'operazione dell'artista, di colui che crea, si situa all'interno di una contraddizione totale. Egli lavora ‘per niente’ e, potremmo aggiungere, ‘in anonimato’, può vedere la sua opera distrutta in un giorno, ma grazie all'opera creata la sua coscienza è costantemente risvegliata e testimonia delle immagini del mondo. Creare vuol dire per Camus ‘donare alla forma un suo destino’, e in questo sforzo l'artista scopre la disciplina che sarà la sua forza vitale.

Colui che crea è dunque l'essere ‘assurdo’ per eccellenza:

*«“Il mio campo” dice Goethe “è il tempo”. Ecco qua, veramente, la parola assurda. Che cos'è infatti, l'uomo assurdo? Colui che senza negarlo, nulla fa per l'eterno. Non che la nostalgia gli sia estranea; ma egli preferisce il proprio coraggio e il proprio ragionamento [...]. Sicuro della sua libertà a termine, della sua rivolta senza avvenire e della sua coscienza peritura, l'uomo assurdo corre la sua avventura per tutto il tempo della vita. Là è il suo campo, là è l'azione»*<sup>180</sup>.

Naturalmente è nella sua opera fondamentale, *Il mito di Sisifo*, che Camus elabora il tema dell'“assurdo”. Sisifo è padrone del suo destino e prova per questo una gioia sconosciuta perfino agli dei. È colui che risponde alla tentazione del suicidio con la scelta della vita nell'assurdo.

Secondo Camus, la verità del Ventesimo secolo non poteva svelarsi se non arrivando fino alla fine del suo dramma. Il suo discorso si inserisce nel dibattito culturale di un'Europa in crisi, attraversata dallo scontro tra il nazifascismo, le democrazie occidentali, il socialismo sovietico.

---

176. Albert CAMUS, *L'Homme révolté. Essais*, Gallimard, Paris 1951, trad. it. *L'uomo in rivolta*, Bompiani, Milano 1957.

177. È aspra la polemica fra Camus e la stampa di estrema sinistra. In seguito a un violento attacco sulla rivista *Les Temps modernes*, Camus rompe i rapporti con Sartre. Camus criticava l'atteggiamento filosovietico di Sartre, provocando una divisione della vivace avanguardia intellettuale dell'epoca.

178. Per Camus si situano all'interno di questo contesto sia bolscevismo sia nazionalsocialismo, anche se quest'ultimo raggiunge esiti peggiori per i suoi contenuti irrazionali.

179. Vedi l'incipit di CAMUS, *L'uomo in rivolta* cit.

180. Albert CAMUS, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris, 1942, trad. it. *Il mito di Sisifo*, Bompiani, Milano 1947, p. 63.

Se il secolo aveva sofferto del nichilismo, certamente non ignorandolo si sarebbe arrivati a una definizione soddisfacente per l'etica del nuovo tempo. La simultaneità da una parte del nichilismo, dall'altra della necessità di un operare positivo, costituiva il grande quesito dell'epoca, un problema di civilizzazione: si trattava di capire se l'uomo, senza il soccorso dell'eterno né del pensiero razionalista, poteva creare da solo i suoi propri valori.

La rivolta, secondo Camus, scardina l'esistenzialismo passivo della rassegnazione assegnandosi un segno positivo. Là dove regna l'«assurdo», la ribellione dell'uomo, seppure non salvifica, conferisce tuttavia significato al suo essere nel mondo:

*«Dicevo che il mondo è assurdo; ma andavo troppo presto. Il mondo, in sé, non è ragionevole: è tutto ciò che si può dire. Ma ciò che è assurdo, è il confronto di questo irrazionale con il desiderio violento di chiarezza, il cui richiamo risuona nel più profondo dell'uomo»<sup>181</sup>.*

---

181. Ibidem, p. 23.

## 4.2. Il mito e l'assurdo

Nell'Anonimo di Ricci, l'«assurdo» è proprio una delle categorie attraverso le quali l'uomo comprende il mondo: «Ci sono degli uomini che non possono pensare al mondo se non attraverso il mito. Altri lo credono assurdo. Po-chissimi lo credono logico (non in modo razionale ma nel senso di logos)»<sup>182</sup>.

Le pagine in cui Ricci descrive una sua immaginaria prima lezione all'Università, cominciano con lo smascheramento delle false convinzioni, dei preconcetti attraverso cui si interpreta la realtà, per aprire gli occhi agli studenti:

*«Dunque fra voi, c'è gente che crede ai miti. In generale nella vita sono i più. Ho detto mito. Non importa per il momento quale tipo di mito: religioso, filosofico, politico, sociale. [...] Così nella vita accade che finalmente "liberato" [...] tiri un respiro di sollievo, i polmoni sono equilibrati nell'aria. Poco dopo, felice, ti siedi sulla terra per riposarti dalla gioia. Ti sei seduto di nuovo su un mito [...]. Io stesso ho imparato lentamente a vivere attraverso il mito. È la tradizione. E anche oggi guardo, studio, paragono tutto quello che gli uomini hanno fatto prima di me. Con umiltà. Mi insegnano ancora. C'è solo un differente punto di vista nel giudizio. Ma se voi siete nel mito, dovete anche sapere che l'oggetto del vostro lavoro può avere soltanto valore di "simbolo"»<sup>183</sup>.*

Dopo aver imparato a vivere e a progettare proprio attraverso il 'mito', Ricci pronuncia una ferma dichiarazione di indipendenza.

Primo 'mito': la religione. Ricci partecipa in maniera discreta alla cultura valdese, ma non si riconosce in nessuna delle professioni ufficiali. Dice di non essere un cristiano, e neppure un ateo. La sua è un'adesione solidale, quanto più possibile libera da filtri interpretativi, ai bisogni degli uomini.

Secondo mito: la tradizione. Il rapporto con la storia, se da una parte è molto sentito, dall'altra è estraneo a ogni filologismo. Ricci desidera trovare una convergenza ideale fra passato e presente solo per interpretare ancora più a fondo le necessità contemporanee:

*«Tutte le architetture antiche io le ho amate. Attraverso loro mi sembra di aver capito e seguito il percorso dell'uomo nella storia. Ma in nessuna di esse potrei vivere in prima persona. Come se dovessi portare un vestito troppo stretto, anche se di taglio perfetto, di materiale raffinato, di aspetto bellissimo. Perché lo spazio di quella architettura appartiene ai sogni dell'uomo diversi dai miei, per cui, vivendoci, la tensione dell'esistere potrebbe subire un arresto. Così ho tentato di spezzare quello spazio antico per crearne un altro. Come se dovesse contenere corpi di uomini tesi verso nuove dimensioni»<sup>184</sup>.*

Da qui, l'addio ai Maestri, il cui lavoro è stato indispensabile anche se si è dimostrato fallibile, e pericoloso al punto da costituire un vincolo alle proprie personali capacità espressive:

*«Credevo ai geni. Perché la terra era stanca. La terra mi sembrava brutta e sentivo che poteva essere bella. Perché vedevo la vita come male e sentivo che poteva essere bene [...].»*

---

182. RICCI, Anonimo cit., p. 15.

183. Ibidem, p. 15.

184. Leonardo Ricci citato in Nardi, *Leonardo Ricci*, cit., p. 9.



*Poi le cose cambiarono. Cambiarono per me soprattutto nel periodo di guerra.*

*Nacquero altre domande.*

*Cosa erano i geni dentro una guerra?»<sup>185</sup>.*

L'addio è in particolare dedicato ai maestri in architettura, Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe e Le Corbusier, e in pittura, Pablo Picasso, Henri Matisse e Paul Klee. Il loro esempio prezioso si macchia di sfumature egocentriche.

In quest'abbandono di riferimenti, che rispecchia il tentativo di anonimato come fuga dal mito di sé, si rischia lo scacco di ciò che Ricci chiama l'«assurdo». Considerare il mondo assurdo vuol dire solo arrendersi al fatto che non vi sia un senso, che l'esistenza sia priva di valore, che ogni impegno sia vano, e scegliere la strada dell'evasione dal mondo stesso. Per questo, la metafora della droga come palliativo per la costruzione di un altro mondo, paradisiaco, lusinghiero, ma inevitabilmente finto:

*«Avviene così. Una mattina ci si trova “a terra” [...]. Ci si guarda attorno. Si vede l'erba. Si vedono i sassi. Si vede il sole. La stessa erba di sempre, gli stessi sassi, lo stesso sole. Ci si guarda attorno e si dice: “Tutto è assurdo”. Non è divertente [...]. Non importa come ci si arriva. Ci si può arrivare perché tuo Figlio muore stritolato sotto un tram. Perché la donna che ami ti ha tradito. Oppure, attraverso un'analisi fredda e lucida della vita. [...] Le mille possibilità di sopravvivere sfociano in un punto preciso: la droga. Voglio dire che il solo dovere dell'uomo che si trova in queste condizioni è di creare “paradisi artificiali”. Dare piacere. Scacciare il più possibile il dolore [...]. Invece di cocaina o morfina userete l'architettura»<sup>186</sup>.*

Eppure ci dev'essere un'altra via, suggerita dall'approccio fenomenologico esistenziale.

Non è sufficiente affermare che il mondo non sia ragionevole. Ricci rincorre, come Camus sottintende nella sua opera, un desiderio incessante di chiarezza. Ciò che per Camus è l'«assurdo», per Ricci è ciò che è «logico»: «Meravigliosa questa possibilità: [...] essere felici “dentro” la logica del mondo»<sup>187</sup>.

---

185. Ricci, *Anonimo* cit., pp. 77-80.

186. *Ibidem*, pp. 16-17.

187. *Ibidem*, p. 42.

### 4.3. Basta esistere

Il mondo logico è per Ricci il mondo organico, naturale, necessario. Ciò non vuol dire che in questo mondo esistano solo moralità, bontà, verità. Esistono anche l'atto immorale e feroce: la guerra lo ha dimostrato. Eppure, noi esistiamo in questo mondo e ci è data possibilità di scelta:

*«Ho detto prima: credere il mondo logico [...]. Il mistero, unica possibilità di esistenza. Misterioso. Ma non assurdo il mondo. E non c'è bisogno di giustificazioni a priori. Questo l'ha fatto il buon Dio e domani ci sarà Inferno, Purgatorio e Paradiso. Oppure questo è nato dal caos e domani non ci sarà nulla. Che bisogno c'è di questo? Perché distaccarsi dall'esistenza? È tutto semplice.*

*Basta esistere.*

*Basta trovare le "relazioni" fra le cose che esistono. Basta stabilire nuove relazioni fra le cose. Basta creare cose vive con cose vive. Si traccia un solco nella terra. Si prendono dei sassi. Si murano i sassi con la malta. Il muro sale e divide lo spazio creando un nuovo spazio che prima non c'era. Di qua tira generalmente vento. Qui c'è il sole del Sud. Di qua si vede il mare. E i muri dividono spazi sempre più vivi. Alcune parti nell'ombra. Altre nella luce. Qui alto. Qui basso. Qui è bello riposare. Qui dormire. Qui lavorare. È nata una casa»<sup>188</sup>.*

Lo spazio ricciano è uno spazio fenomenologico, un *umwelt* in cui i concetti di lontananza e prossimità delle cose non sono controllabili con misure geometriche, ma appartengono all'ambito delle sensazioni vissute. Una realtà in cui i confini fra il corpo e le cose sono differenze di stato:

*«Non c'è più un interno del corpo e un esterno del corpo, non c'è più un fuori e un dentro a se stessi, ma un'intera realtà in cui un uomo si muove. Fisicamente e metafisicamente egli procede come se respirasse: una inspirazione e una espirazione dell'essere al punto di non essere più capace di misurare lo spazio con dimensioni geometriche; una differenza esiste. Non è più differenza di una variazione di posto, ma forse una differenza di stato. Io direi quasi di un intero sguardo sulla vita»<sup>189</sup>.*

Se Ricci parla di spazio non lo fa mai in termini ordinari: lo spazio per mangiare non è la 'sala da pranzo', lo spazio per dormire non è la 'camera da letto' e lo spazio per stare in compagnia non è il 'salotto'. Ricci è alla ricerca di uno spazio che renda *desiderabili* gli atti degli uomini, piuttosto che rifarsi a un'idea del mangiare fissa e precostituita, del dormire, del conversare. Per questo la sua ricerca spaziale aspira a una forma organica che si muove nel tempo, che accoglie i cambiamenti nei gesti, le variazioni nelle abitudini, le fluttuazioni del desiderio, come un principio naturale in divenire.

Così, oltre alla disputa interna fra emergente individualismo e aspirazione all'anonimato, appare un secondo conflitto nel pensiero di Ricci: il rifiuto di scelte stilistiche mosse a priori si scontra con l'impossibilità di eludere la realtà formale del progetto. Michelucci e Ricci dichiarano entrambi che i valori formali sono conseguenti, che l'opera diviene in essere nel tempo,

---

188. Ibidem, p. 20.

189. Leonardo Ricci, *Space in architecture*, in «Journal of the University Manchester Architectural and Planning Society», n. 7, 1956 – 57, pp. 7-10, in "Giornali di bordo", casa-studio Ricci, Monterinaldi.

originandosi da una serie di azioni e reazioni non razionalmente prevedibili, misteriose come misteriosi sono i fenomeni della natura. Ma inevitabilmente il loro lavoro porta a risultati formali compiuti, che non esprimono l'imprevedibilità, il movimento, il divenire, allo stesso grado di quanto non facciano le loro parole, o meglio ancora i loro schizzi di progetto.

Le linee tormentate, sottili, lanose, di Michelucci e l'irruenza del gesto, il tratto marcato, perentorio di Ricci. Si trasformano concretizzandosi in scelte lessicali che si orientano verso correnti e direzioni preferenziali. Correnti e direzioni che sono, almeno a livello incoscio, parallele se non preordinate rispetto alla spontaneità del gesto creativo. Entrambi tentano di sfuggire a ogni compiacimento formalistico, ma rivelano una profonda consapevolezza del valore formale: «*il pudore della forma*» non è in fondo altro che la «*condizione iniziale del suo possesso*»<sup>190</sup>.

---

190. Franco BORSI, *Michelucci. Il linguaggio dell'architettura*, Officina, Roma 1979, pp. 77-95.

## 4.4. L'ultimo umanista

La 'bella forma', seducente ma allo stesso tempo autocratica, la 'gran ruffiana', come la chiamava Michelucci, è dunque esito di un progetto in cui si dà prevalenza alle questioni estetiche, disperdendo la questione etica che dovrebbe essere prioritaria nel fare architettura. La via del dubitare<sup>191</sup>, l'interrogazione costante sulla condizione umana, porta invece a mantenere un dialogo continuo fra etica ed estetica, fra vita e forma. Il fare architettura di Ricci, per usare le parole di Umberto Eco, consiste nella «*continua preoccupazione di un ancoraggio dell'universo delle cose da comunicare all'universo delle cose da modificare*»<sup>192</sup>.

Eco insegna nel 1967 alla facoltà di architettura di Firenze. È chiamato alla cattedra da Ricci e a lui dedica la prima parte del libro *La struttura assente*, che appare in tiratura limitata, a uso universitario, col titolo *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*.

Gli oggetti di architettura, scrive Eco, apparentemente non comunicano ma funzionano. Eppure, senza escluderne la funzionalità, noi percepiamo l'architettura come 'fatto di comunicazione': l'uomo dell'età della pietra osserva per la prima volta la caverna che lo ripara, ne intende la volta come limite fra spazio interno ed esterno e da quel momento, ogni altra forma a volta porterà alla sua mente l'idea di caverna, che sarà l'idea di riparo e di intimità, familiarità, accoglienza.

A questi diversi livelli di comunicazione dell'idea, che non corrispondono solo alla connotazione dell'utile, si combinano molteplicità di stimoli. Ogni oggetto architettonico suscita una reazione sull'utente: la scala spinge a salire, la finestra a guardare fuori. Ma la forma delle finestre sulla facciata, il loro numero, la disposizione, non denotano solo una funzione. Rimandano anche a una certa concezione dell'abitare che ha presieduto all'operazione progettuale dell'architetto. Da una parte l'oggetto d'uso dichiara la funzione 'convenzionalmente', seguendo i codici esistenti, per cui già da sempre a ogni finestra associamo il significato del guardare fuori: «*non posso istituire momenti di alta informazione se non appoggiandoli a bande di ridondanza; ogni scatto di inverosimile si appoggia su articolazioni del verosimile*»<sup>193</sup>. Dall'altra esiste la possibilità di scardinare, 'deformare', i codici appoggiandosi su di essi: l'uomo abituato alla finestra potrà trovare altri modi per guardare fuori, se l'architetto assumerà che la forma «*non solo deve rendere possibile la funzione, ma deve denotarla in modo così chiaro da renderla desiderabile oltre che agevole, e da indirizzare ai movimenti più adatti onde espletarla*»<sup>194</sup>.

Il contrasto messo in atto dal discorso di Eco è quello fra l'accezione dell'architettura come 'retorica', come codificazione che non stabilisce possibilità generative bensì schemi fatti, non forme aperte ma forme sclerotizzate, e la

191. Una via tormentata, proprio come lo è stata per Michelucci: «*La strada del dubitare continuo è dolorosa, spesso fatta di rinunce, di sfocio nell'isolamento, di quell'apparente non concludere (che però) conduce ad una valutazione sana ed onesta delle cose anche se rischia il fallimento personale*». Leonardo Ricci, *Michelucci attraverso un suo lavoro*, in «Architetti», nn. 18 - 19, 1953, pp. 13-18.

192. Umberto Eco, *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968, p. 11.

193. Ibidem, pp. 204-205.

194. Ibidem, pp. 203-204.

sensazione che l'architettura sia qualcosa di più, vi sia un 'desiderabile', un 'inverosimile':

*«L'architettura pare presentarsi come un messaggio persuasivo e indubbiamente consolatorio ma che possiede nel contempo degli aspetti euristici e inventivi. Parte dalle premesse della società in cui vive, ma per sottoporle a critica, e ogni vera opera d'architettura apporta qualcosa di nuovo non solo quando è una buona macchina per abitare o connota un'ideologia dell'abitare, ma quando critica, col suo solo sussistere, i modi di abitare e le ideologie dell'abitare che l'avevano preceduta»<sup>195</sup>.*

Ciò che l'architettura mette in forma, ossia il modo di stare insieme e di abitare, non appartiene soltanto allo specifico del linguaggio architettonico, ma avrebbe luogo anche se, ragionando per assurdo, 'l'architettura non esistesse'. Non appartiene solo allo specifico del linguaggio architettonico perché appartiene a un 'codice antropologico' primordiale: si rivolge alle condizioni autentiche del soggiornare dell'uomo sulla terra. L'architetto, per attingere a questo codice, deve assorbire l'insieme di codici accettati convenzionalmente, per poi eversivamente rifiutarli. Il rifiuto spinge l'architetto a essere continuamente altro da se stesso, a dire ogni volta qualcosa di diverso, in una lingua che non è sempre la stessa né sempre la sua:

*«L'architetto si trova condannato, per la natura del proprio lavoro, ad essere forse l'unica e ultima figura di umanista della società contemporanea: obbligato a pensare la totalità proprio nella misura in cui si fa tecnico settoriale, specializzato, inteso a operazioni specifiche e non a dichiarazioni metafisiche»<sup>196</sup>.*

Messa a punto una struttura adeguata alle funzioni identificate dall'ispezione sociologica, politica, psicologica, l'architetto deve far fronte a un'ulteriore questione: la questione dell'evento'. L'evento infatti non si piega alla struttura ma la modifica, la deforma, la reinterpreta, dando luogo a sempre diversi codici di lettura. Il divenire storico a cui l'architetto si accosta per individuare il codice è infatti più transeunte delle forme che egli ispira a questo codice. Il compito della forma è di «anticipare e accogliere, non di promuovere, i movimenti della storia»<sup>197</sup>.

L'architetto non è artefice del cambiamento, piuttosto lo prefigura, lo interpreta, ne mette in atto le condizioni e ne rilancia le possibilità. Nell'anelata condizione di 'anonimato', non è né l'architettura a giocare il ruolo di protagonista, né l'architetto. Unica protagonista è la vita e il suo perenne movimento: essa si configura in un'infinità di eventi possibili che l'architettura può provare ad abbracciare e l'architetto a immaginare progettando: «La forma è una conseguenza del potenziale di vitalità insito dentro l'oggetto che sta per nascere»<sup>198</sup>.

Secondo Ricci la forma, come organismo vivente, al pari di ogni altra cosa vivente deve nascere da un atto d'amore. Una sorta di concepimento:

*«Prendere possesso del terreno. È qualcosa di analogo al possesso di una donna attraverso un atto d'amore [...]. Su questa terra, ora posseduta, vediamo certamente gli abitanti di questo edificio ma li vediamo*

---

195. Ibidem, p. 229.

196. Ibidem, p. 245.

197. Ibidem, p. 249.

198. RICCI, *Anonimo cit.*, p. 15.

*già che mangiano, bevono, fanno l'amore, camminano, sono distesi nell'erba [...]. Se nella nostra considerazione della vita di questi esseri non abbiamo fatto grandi errori non sarà il caso di [...] immaginare forme più o meno estetiche che crescono una sull'altra ma semplicemente di piazzare qui [...] un piano attico per sostenere questi corpi che si riposano o mettere lì una protezione contro il vento del nord [...] o di piazzare una parete vetrata davanti agli occhi di chi guarda le stelle solo per proteggerlo dal cattivo tempo, di sostituire cioè con elementi appropriati [...] quell'edificio già immaginato precedentemente e vissuto»<sup>199</sup>.*

All'inevitabile compiutezza del risultato formale si arriverà tramite una sorta di semplificazione interiore, di purificazione, per affrontare il compito in una condizione quanto più naturale possibile, primordiale. Ricci ricerca questa trascendenza di sé per per tornare alla terra e agli uomini, per concepire l'architettura come naturale sviluppo dell'esistenza stessa.

Nelle parole di Ricci si legge un certo disagio a nominare gli strumenti canonici per il progetto di architettura. Se il *medium* bidimensionale è strumento indispensabile, tuttavia non è inevitabile disegnare piante e sezioni seguendo strettamente le convenzioni della disciplina: il *medium* potrebbe essere dipinto, per non parlare solo di altezze, larghezze, profondità, ma anche di sorrisi, alberi, uomini che camminano, bambini che giocano, aria portata dal sole, buio della notte.

L'architetto, come in una storia d'amore, è coinvolto in un processo creativo di cui non conosce gli esiti, non riesce a disegnarne tutti gli aspetti, a trasmetterne tutte le sensazioni, a comunicarne tutti i sentimenti. L'architettura si colloca in una zona grigia fra geometria e fenomenologia, fra intelletto ed emozione, fra *esprit de géométrie* ed *esprit de finesse*<sup>200</sup>:

*«Nel debutto progettuale di ogni opera rilevante e innovativa [...] convivono e cooperano una componente razionale, scientifica oggettiva tanto da poter essere codificata e trasmessa come linguaggio comune, e una componente misteriosa, diretta, di cui ignoriamo l'origine e che molto spesso non siamo in grado di controllare. Di un'architettura direi quasi che in parte la possediamo, in parte ne siamo posseduti»<sup>201</sup>.*

---

199. RICCI, *Space in architecture* cit., p. 10.

200. Vedi in questo volume a p. 190.

201. In NARDI, *Leonardo Ricci* cit., p. 57.

## 4.5. C'è tutto un mondo nuovo che si apre

La scrittura dell'Anonimo parte da un assunto ambizioso: nell'*Introduzione* Ricci dichiara subito che il tipo di civiltà che aveva portato alla seconda guerra mondiale andava radicalmente trasformato, coinvolgendo non solo alcune discipline specifiche, ma modificando l'intera giustificazione dell'esistenza dell'uomo<sup>202</sup>: «L'albero degli uomini oggi è veramente malato, per questo siamo infelici e soli»<sup>203</sup>. La ricerca della felicità è al centro del progetto, e l'indagine di nuove possibili strategie perché l'architettura risponda a questa ricerca. Innanzitutto, per Ricci, condizione essenziale per la felicità è la non solitudine. La felicità personale è condizionata dalla felicità collettiva:

*«Ho sempre creduto [...] che l'architettura è stata, sarebbe, potrebbe essere uno dei veicoli più efficaci per la felicità dell'uomo [...].*

*E quando vediamo qualche cosa dell'architettura che ha portato gioia all'uomo, costretto a questa avventura sconosciuta di cui ci sfugge razionalmente il principio e la fine, e la confrontiamo con tutte quelle altre architetture che invece di unire, pacificare, proteggere, fare sognare, dividono, alienano, fanno soffrire, emarginano, portano alla disperazione e alla follia, si può comprendere quale importanza abbia l'architettura»<sup>204</sup>.*

Il tema comunitario emerge con evidenza, la rilevanza di un 'fondamento comune' attraverso il quale si possano filtrare gli atti che ogni uomo compie durante la sua giornata, per sottrarre il ridondante e tornare all'essenziale.

Il libro è sviluppato attraverso domande alle quali non si trova, o comunque non si tenta di dare, risposta. Non è ancora nata nel mondo una coscienza sociale nuova, nella quale ognuno possa sentirsi parte di un organismo vivente, e agire liberamente in relazione con gli altri.

Le domande possono cercare riferimenti nel passato, senza tuttavia alcun senso di inferiorità nei confronti del 'capolavoro' della storia. Così, Picasso è il 'genio faustiano e diabolico', Matisse è 'l'analizzatore cartesiano' capace di trasformare in gioia sensuale le forze del mondo che lo attorniano, Klee è 'il poeta della pittura' che cerca nell'evasione artistica altri lidi la cui verità è nel segno. Ma esiste fra loro un fondamento comune, tranne il fatto di 'essere dei geni'?

Wright è il 'genio per antonomasia', ma anche un romantico che non si sa controllare: di fronte alla Johnson Wax, Ricci scrive del suo stupore «[...] per un cattivo gusto incredibile, per un non corretto e gratuito forzare i materiali a una condizione innaturale»<sup>205</sup>. La casa sulla cascata testimonia una fantasia senza pari nella distruzione della forma chiusa e nell'invenzione di un nuovo spazio, del quale a lungo si occuperà Bruno Zevi nei suoi scritti.

---

202. «Il compito che Ricci si pone non è di attingere alla "nuda esistenza" – tema chiave della riflessione sull'Olocausto e determinante nella cultura architettonica del Secondo Novecento – ma di liberare dai condizionamenti della forma il contenuto di esistenza proprio della architettura trasformando l'architettura da rappresentazione dell'esistenza a luogo del suo libero accadere»: Giovanni LEONI, *Il tema dell'Anonimo*, in in GHIA, RICCI, DATILLO, *Leonardo Ricci 100*, cit., p. 24.

203. RICCI, *Anonimo* cit., p. 37.

204. Leonardo Ricci, *Addio alla Facoltà di Architettura*, cit., pp. 94-96.

205. RICCI, *Anonimo* cit., p. 83-84.

Ma con il Guggenheim museum, già si è scritto, Wright non si cura di integrare l'opera nel contesto, né della funzione espositiva alla quale lo spazio deve rispondere<sup>206</sup>.

L'incontro con Le Corbusier è segnato dalla speranza: formazione umanistica, interessi completi nel campo delle arti plastiche, ma poi, seppure amandola, Ricci non può accettare la cappella di Ronchamp perché «questa chiesa, casa di Dio e di tutti, non nasce da una esigenza collettiva [...] ma per il bisogno personale e soggettivo dell'architetto che interpreta a suo modo un'esigenza che non appartiene a nessuno salvo che a lui»<sup>207</sup>.

Mies è l'autore che si esprime con più metodo, per strutture elementari. Eppure anche la sua architettura, invece di raggiungere quell'autenticità fondamentale per assolvere alle nuove esigenze sociali, si sbilancia verso il monumentale. La piazza ottenuta su Park Avenue ad esempio, di fronte al Seagram Building, non è una piazza da vivere, che tanto necessaria sarebbe in una città come New York. È una piazza dove fermarsi per 'vedere meglio' il proprio capolavoro.

Ancora, Ricci descrive il lavoro di altri maestri. Paolo Uccello è «il pittore che lavora per la prima volta dentro e non fuori dal quadro»<sup>208</sup>, che si pone al centro delle sue tre tavole per le *Battaglie di San Romano*, inventando sì uno spazio, ma a partire dal suo punto di vista<sup>209</sup>. Ricci racconta anche di altre opere di architettura, come la cattedrale di Chartres, all'interno della quale ci accorgiamo del «contatto dello scalpellino con la pietra, le forze di gravità che scendono lungo i costoloni come un sangue vitale, la presenza dell'atto anonimo che sale dalle radici fino alle punte»<sup>210</sup>, ma il cui spazio è uno spazio mentale, non 'relazionato', grande sasso staccato dalla collina su cui si erge.

Sono le parole con le quali Ricci descrive il lavoro di Leonardo da Vinci, che alludono a una nuova possibilità: Leonardo non è il genio capace di riuscire in tutto. Leonardo non conclude, nessuna scoperta scientifica porta il suo nome, nessuna scultura, scritti e disegni per lo più appaiono ancora incompleti. La sua 'genialità' consiste semmai nel fatto di aver compiuto il primo e più grande «"fallimento cosciente" nella storia degli uomini», inaugurando il tempo moderno in tutta la sua problematicità:

*«Carboncini, pennelli e bitume non sono che mezzi acuti di ricerca mediante i quali Leonardo da Vinci indaga il mondo. Nulla è più idealizzato e mitizzato [...].*

*Leonardo da Vinci non da personali risposte. Nessuna. Crea solo relazioni. La relazione del ginocchio che pesa sulla terra con la terra stessa,*

---

206. Vedi in questo volume a p. 102.

207. Ricci, *Anonimo cit.*, p. 91.

208. *Ibidem*, p. 104.

209. Nell'*Anonimo Ricci* immagina che Paolo Uccello avesse realizzato le battaglie direttamente per circondare il baldacchino di Lorenzo il Magnifico nel palazzo Medici di via Larga, lo immagina al centro dei tre quadri, circondato da un vortice spaziale, e immagina Lorenzo svegliarsi ogni mattina al centro di quello stesso vortice, e sentirsi potente. In realtà le battaglie erano state commissionate a Paolo Uccello da Lionardo Bartolini Salinbeni nel 1438, ed erano esposte nella villa di famiglia a Santa Maria a Quinto. Dopo averle viste, Leonardo de' Medici le volle nel suo palazzo e le ottenne nel 1484. Vedi *Battaglia di San Romano*, scheda del Polo Museale Fiorentino, Galleria degli Uffizi, Firenze.

210. Ricci, *Anonimo cit.*, p. 106.



*di un occhio che guarda un oggetto con l'oggetto stesso, dell'ombra assenza con la luce presenza [...].*

*Relazioni. Dove l'aggiungere qualcosa vuol dire dare una risposta gratuita, Leonardo da Vinci si ferma [...]. Altre cose più importanti della pittura lo occupano. C'è tutto un mondo nuovo che si apre»<sup>211</sup>.*

Creare relazioni senza nominare le cose e senza darsi nome: «È questo Anonimo del XX secolo che preme nei nostri petti che in fondo si ribella ad uno stato di cose che deve cessare, se vogliamo una vita semplice, nuova e in pace»<sup>212</sup>.

Per questo Ricci è incontentabile. Alla ricerca di questa autenticità e libertà si mette personalmente in gioco. Il libro si trasforma per molte pagine in diario, entriamo nella sua casa, osserviamo i suoi figli che giocano e crescono, scopriamo le difficoltà del suo matrimonio. Lo ascoltiamo mentre osserva la valle di Fiesole prendendo il caffè la mattina, mentre guarda Firenze dall'alto sotto la neve. Ci immaginiamo la vita a Monterinaldi, l'intenso rapporto con il paesaggio che entra dentro le stanze, senza separazione fra interno ed esterno. Questa narrazione privata e intima è a volte spiazzante. Un continuo saltare da considerazioni generali su arte, architettura, città, a scene di vita familiare. Ma un motivo profondo sembra spingere Ricci a interrogare prima di tutto se stesso, a investigare le ragioni del suo modo di vivere e di abitare.

Emerge il lacerante contrasto che Bruno Zevi, vicino a Ricci e amico, coglie nella sua radicale insolubilità: «Ricci presenta un inedito ritratto dell'architetto, anch'egli straziato dai contrasti di una vita interiore che mira all'anonimato pur essendo individualistica ad un grado schizofrenico»<sup>213</sup>.

Il contrasto di cui parla Zevi è presente in ogni aspetto nelle pagine dell'*Anonimo*: da una parte la ricerca di un linguaggio semplice, comprensibile a tutti, che spieghi a chiunque le motivazioni profonde nel suo operare in pittura, architettura, urbanistica, dall'altra l'uso di una scrittura a tratti teatrale, enfatica, che attrae il lettore allontanandosi dalla verità dei problemi reali. Da una parte il tentativo di interrogarsi sul singolo problema, sulla singola opera, dall'altra l'impossibilità di non unire particolare e universale, come d'altronde accade nel suo fare architettura: «sinceramente non posso studiare un dettaglio architettonico fino a che non possiedo la massa di un edificio»<sup>214</sup>.

Ogni cosa contiene tutto il resto: nessun sistema binario, nessun limite disciplinare o schematismo nei singoli capitoli, l'urbanistica è architettura, pittura, scrittura, tutto insieme.

Per questo *l'Anonimo* è un libro profondamente contemporaneo. E Ricci è stato profeticamente un 'contemporaneo' della sua epoca, se intendiamo la parola 'contemporaneità' secondo la definizione che ne dà Giorgio Agamben:

*«Appartiene veramente al suo tempo colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alla sue pretese ed è perciò, in questo*

---

211. Ibidem. pp. 109-110.

212. Ibidem, pp. 85-86.

213. Bruno Zevi, *Leonardo Ricci allo specchio. Anonimo tormentato del XX secolo*, in *Cronache di architettura*, vol. 4, Laterza, Roma-Bari 1971, pp. 404-407.

214. Ricci, *Anonimo* cit., p. 115.

*senso, inattuale; ma, proprio per questo, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo [...]. La contemporaneità è, cioè, una singolare relazione col proprio tempo, che aderisce a esso e, insieme, ne prende le distanze; più precisamente, essa è quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo. Coloro che coincidono troppo pienamente con l'epoca, che combaciano in ogni punto perfettamente con essa, non sono contemporanei perché, proprio per questo, non riescono a vederla»<sup>215</sup>.*

Sono passati cento anni dalla nascita di Ricci e circa una settantina da quando egli ha iniziato a lavorare, il suo metodo va collocato in quel contesto culturale e la sua identità può essere compresa solo in relazione al disegno d'insieme del suo tempo. Ma la sua ricerca, lanciata verso il futuro, è apparsa per molti versi in quel momento 'inattuale', per alcuni aspetti preveggenza, in larga parte non compresa e tutt'oggi da reinterpretare e rileggere.

---

215. Giorgio AGAMBEN, *Che cos'è il contemporaneo*, Nottetempo, Roma 2008, pp. 9-10.





## **Parte Seconda**



## 5. L'esperienza siciliana

*«Finalmente la pelle coincide con la pelle. Le ossa con le ossa.*

*Il respiro con il respiro. Il cuore con il cuore. Il cervello con il cervello.*

*Un gesto nell'aria è un gesto nell'aria e nient'altro. Non c'è da avere più paura.*

*Questa paura che fa tanto male all'uomo.*

*Padroni di se stessi finalmente comincerebbero a utilizzarsi,*

*a spendersi bene, in altre parole a esistere»<sup>216</sup>.*

---

216. RICCI, *Anonimo cit.*, p. 58.

## 5.1. La questione meridionale e l'esempio di Danilo Dolci

Dopo la seconda guerra mondiale la questione meridionale assume nuovi aspetti, al centro non è più solo il problema economico ma entrano in gioco gravi situazioni di carattere politico. Nel 1943 gli alleati preparano lo sbarco in Sicilia e trovano, tramite le famiglie operanti negli Stati Uniti, un'alleanza opportunistica con la mafia, che si offre di fornire informazioni strategiche agli invasori in cambio del controllo civile del sud Italia. Le zone via via conquistate passano facilmente sotto il controllo dei clan, che ne approfittano per consolidare il loro potere<sup>217</sup>.

Dal punto di vista degli studi storici sull'architettura l'intervento probabilmente più celebre nel Sud del paese è quello che riguarda i 'Sassi' di Matera con il progetto del villaggio La Martella, realizzato da Ludovico Quaroni e collaboratori tra il 1951 e il 1953<sup>218</sup>, come risultato di una raccolta di ricerche e studi sulle necessità espresse dalla realtà locale interessata: con la capacità promozionale e organizzativa di Adriano Olivetti, presidente dell'INU e dell'UNRRA Casas, si dimostra, dopo la pubblicazione di *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi<sup>219</sup>, l'interesse degli architetti, così come degli intellettuali, dei politici, dei sociologi e dei letterati, per le regioni in crisi nell'Italia meridionale.

Una situazione forse più complessa è quella siciliana, dove al problema del sottoproletariato, dell'analfabetismo, della miseria, si somma una organizzazione della violenza, parassitaria e segreta, che opprime il popolo e si infiltra nelle istituzioni. È la 'verità effettuale delle cose', scrive Leonardo Sciascia citando Machiavelli<sup>220</sup>, per cui l'unica etica è quella politica, ovvero relativa alla sopravvivenza dello Stato che deve essere preservata a qualsiasi costo.

Il primo celebre esempio di intervento in questo complicatissimo contesto è quello di Danilo Dolci. Alla fine della guerra Dolci rifiuta di vestire la divisa repubblicana ed è arrestato a Genova: riesce a fuggire riparando in Abruzzo. Ricorda:

*«Ho raggiunto nell'Appennino Romano Poggio Cancelli, un paese in cui avevo amici pastori [...]. In una piccola locanda-trazzera, la gente veniva la sera, famiglie intere, a partecipare a gare di ottave improvvisate. Incredibile la conoscenza della natura, l'esperienza poetica [...]. Sapevano guardare, e pur esprimersi. Svernavano in Maremma. Sapevano a memoria anche Marino e Ariosto»<sup>221</sup>.*

217. Vedi Nando DALLA CHIESA, *La Convergenza. Mafia e politica nella Seconda Repubblica*, Melampo, Milano 2010.

218. Tra l'altro il caso di Matera è pubblicato immediatamente da Carlo Ludovico Ragghianti su «seleArte», n. 8, settembre-ottobre 1953, pp. 12-14.

219. Carlo LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi, Milano 1945.

220. «E quale miglior prova di ottimismo di quella che continuo a dare scrivendo su quella che Machiavelli chiamava la verità effettuale delle cose e riscuotendo per questo le più violente reazioni degli stupidi - per non dir peggio? Il vero pessimismo sarebbe quello di non scrivere più, di lasciar libero corso alla menzogna. Se non lo faccio, vuol dire, in definitiva, che sono inguaribilmente ottimista». Benedetta CRAVERI, *Il mistero, questo nostro pane quotidiano*, intervista a Leonardo Sciascia, "La Repubblica", 28 ottobre 1989.

221. Per un approfondimento sulla biografia di Danilo Dolci si rimanda a Giuseppe BARONE, *La forza della nonviolenza. Bibliografia e profilo biografico di Danilo Dolci*, Dante & Descartes,



Dopo aver condotto studi di architettura prima a Roma e poi al Politecnico di Milano, Dolci abbandona l'Università per trasferirsi a Nomadelfia, una comunità di accoglienza per bambini, organizzata da don Zeno Saltini nell'ex campo di concentramento nazifascista di Fossoli a Modena, guardata con sospetto e considerata un covo di sovversivi dalla classe dirigente di quegli anni. Nel 1951 partecipa alla fondazione di una nuova sede della comunità a Batignano, nei pressi di Grosseto.

È dunque evidente che due eventi condizionano profondamente il suo modo di agire: la vicinanza con la gente semplice, che conosce la natura delle cose e la poesia del vivere, e l'amore per la purezza dei bambini.

Tutto questo, nella sua poesia: l'opera 'umana' di Dolci ha sempre un corrispettivo nei suoi versi e più avanza il suo lavoro maieutico, più lo strumento espressivo si fa inclusivo e non autoreferenziale, prende «*la voce di chi non ha voce*»<sup>222</sup>. alla fine degli anni Quaranta è autore apprezzato, nel 1947 è nella rosa dei finalisti del Premio Libera Stampa di Lugano, con Andrea Camilleri, Maria Corti, Pier Paolo Pasolini, David Maria Turoldo, Andrea Zanzotto.

Ma l'anno successivo Dolci prende una decisione ancora più radicale: lascia Nomadelfia e si trasferisce in Sicilia, nel borgo di Trappeto, che aveva visitato tra il 1940 e il 1941 quando il padre, ferroviere, era stato trasferito sul golfo di Castellammare come capo-stazione. Una delle terre più misere e dimenticate del Meridione. Qui ha inizio la 'continuazione della Resistenza, senza sparare': i digiuni, le battaglie per il lavoro e per la democrazia.

Carlo Levi spiega le motivazioni di Dolci:

*«Danilo Dolci non è un comune filantropo, uno di coloro che dedicano la loro vita, la loro attività e i loro averi ai miseri e ai bisognosi restando tuttavia estranei alla loro natura [...]. Non è un sentimentale che si commuove per la miseria. Non è un utopista che sogna il regno dei cieli, né un moralista che cerca astrattamente il bene [...]; e non è neppure un apostolo religioso che si proponga di propagare e diffondere una fede determinata, un rito positivo.*

*È un uomo semplice, anche se fondato su una solida cultura, che fa azioni di una semplicità e naturalezza addirittura ovvie [...]. Ma all'origine della sua azione vi è un'intuizione fondamentale [...]. Questa intuizione non è che il senso vivo e completo, la scoperta, della forza dei piccoli: dell'immensa energia che si libera e si crea nel momento stesso in cui l'esistenza si realizza per la prima volta e prende, per la prima volta, coscienza di sé»<sup>223</sup>.*

Il primo passo che egli vuole compiere è la realizzazione di una casa-asilo per bambini, il Borgo di Dio<sup>224</sup>. Dolci inizia a lavorare in silenzio, facendo da manovale insieme agli altri abitanti<sup>225</sup>. Comincia a parlare con le persone

---

Napoli 2000.

222. Silvia PERRELLA, *Postfazione*, in Danilo Dolci, *Poema umano*, Mesogea, Messina 2016, p. 262 (prima edizione Einaudi, Milano 1974).

223. Carlo LEVI, *Le ragioni di Danilo Dolci*, in Danilo Dolci, *Racconti siciliani*, Sellerio editore, Palermo 2008, pp. 9-10.

224. Per un'analisi più approfondita si rimanda a Giovanni LEONE, *Territorio e società in Sicilia negli anni Cinquanta e Sessanta nell'esperienza di Danilo Dolci*, *Salvinus Duynstee e Tullio Vinay*, Anvied, Palermo 1993. Giuseppe BARONE, *La forza della non violenza*, Libreria Dantes & Descartes, Napoli 2000.

225. L'esperienza si conclude tristemente dopo alcuni mesi con un'operazione di polizia, che pone i sigilli alla struttura e strappa i bambini agli educatori per trasferirli in istituti pubblici.

del luogo, i contadini. Quasi spontaneamente nasce un metodo, quello dell'autoanalisi popolare' e della 'maieutica planetaria': dal piccolo gruppo muove il cambiamento, e quanti più gruppi si formano, si uniscono, tanto più il cambiamento si espande, diventa potente<sup>226</sup>.

Le idee sono quelle del cristianesimo sociale e della tradizione socialista. Aldo Capitini vede nell'opera in Dolci una sorta di continuazione delle teorie sulla non violenza, degli ideali di rivoluzione aperta e di omnicrazia da lui sempre sostenute<sup>227</sup>. Dolci incontra Levi, Mario Rossi Doria, Angela Zucconi, grandi riformatori meridionalisti che operano con metodi diversi, cercando di cambiare le istituzioni dall'interno. Egli invece agisce dal basso, fianco a fianco con la povera gente. Inizia i digiuni fin quasi a morire. Lavora insieme agli operai con le zappe per realizzare la strada verso Palermo. Riesce a portare l'acqua costruendo la diga sullo Jato, e la diga diviene un simbolo della possibilità di cambiamento.

Con il tempo l'idea della realizzazione di un centro educativo vicino a Partinico assume più forza. La vista dev'essere sul mare e sulla terra finalmente verde grazie all'irrigazione: al progetto collaborano nel tempo urbanisti, architetti, sociologi, agronomi, economisti, tra i quali Ludovico Quaroni, Carlo Doglio, Bruno Zevi, Edoardo Caracciolo, Giovanni Michelucci, Lamberto Borghi, Paolo SylosLabini, Sergio Steve, Giorgio Fuà, Giovanni Hausmann, Carlo Levi.

Quando nel 1956 Dolci è arrestato a Trazzera vecchia<sup>228</sup> per lo 'sciopero alla rovescia' organizzato con gli operai che reclamano il diritto al lavoro<sup>229</sup>, molte voci si schierano al suo fianco. Si tratta di uno scontro su due modalità di pensiero riguardo la legalità in Italia: la Costituzione contro l'autoritarismo gerarchico di stampo fascista ancora esistente. Fra queste voci, quella di Cristina Campo, una figura apparentemente lontana dall'attivismo di Dolci, eppure moralmente vicinissima, per la convinzione e l'idea assoluta di amicizia e sostegno, per la disposizione disinteressata, quasi religiosa, al dono<sup>230</sup>:

*«[...] Iersera è stato con me fino all'una di notte l'avvocato di Danilo Dolci [...]. Aveva 38 ½ di febbre, all'una e mezzo incontrava Levi, e stamattina alle nove presiedeva una riunione. Mi mostrava una sua arringa, e soprattutto i documenti falsi o tendenziosi, che ha chiesto per controbatterli (66.000 lire al Tribunale di Palermo!). Non ho chiuso occhio tutta la notte. Oggi l'ho fatto incontrare con Malaparte (hanno entrambi il telefono sorvegliato - ci si diverte moltissimo). Danilo sta in cella coi banditi di Montelepre; Santi Savarino ce l'ha mandato, sostenuto da gente come Frank Coppola e altri gangsters americani [...]. Il processo è (come dice) 'un rapporto di forze' - prestigio da un lato, corruzione dall'altro. Quoziente imprevedibile»<sup>231</sup>.*

---

226. Dolci è intervistato sull'esperienza a Partinico nel documentario: Leandro PICARELLA, Giovanni ROSA, *Dio delle zecche. Storia di Danilo Dolci in Sicilia*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Palermo 2014.

227. Giuseppe BARONE, Sandro MAZZI (a cura di) *Aldo Capitini, Danilo Dolci, Lettere (1952-1968)*, Carocci, Roma 2008.

228. Vedi Danilo DOLCI, *Processo all'articolo 4*, Einaudi, Torino 1956.

229. Amoreno MARTELLINI, *Fiori nei cannoni: nonviolenza e antimilitarismo nell'Italia del Novecento*, Donzelli, Roma 2006, p. 120.

230. Cristina CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, Adelphi, Milano 2011.

231. EADEM, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, Adelphi, Milano 2007, pp. 48-49.

L'arringa difensiva di Piero Calamandrei, il sostegno del fronte intellettuale e la risonanza prodotta dal processo sono questioni note che qui non si ha lo spazio di trattare. Ma si vuole sottolineare che la mobilitazione si ramifica nelle più diverse direzioni, arrivando a toccare il mondo anarchico e la chiesa valdese. In queste vicende compare così nuovamente una figura centrale, quella di Tullio Vinay, che già collaborava con Dolci in Sicilia con preziosi scambi tra i due ambienti.

Sei anni dopo il processo a Dolci, Leonardo Ricci, richiamato da Tullio Vinay, comincia i lavori a Riesi per il villaggio comunitario Monte degli Ulivi.

Ricci dirà di Vinay: «l'uomo più coerente che io conosca, con ciò che crede, [...] un uomo per certi aspetti simile a Danilo Dolci, per altri totalmente diverso»<sup>232</sup>.

La via di Dolci è esemplare sotto il profilo etico, ma Ricci resta dubbioso riguardo le sue sperimentazioni. Le condizioni di miseria, analfabetismo, vessazione mafiosa, sono le stesse. L'intento, dare un'alternativa di vita a una popolazione oppressa, è lo stesso. La carica utopica è la stessa<sup>233</sup>. Si può dire che il metodo maieutico è utilizzato anche da Vinay e che l'idea di sviluppare il cambiamento dal piccolo gruppo a gruppi sempre più estesi, per trasformare ambiti sempre più vasti di territorio, appartiene anche a Ricci.

Diversa è invece la concezione dello spazio architettonico e della sua capacità trasformativa.

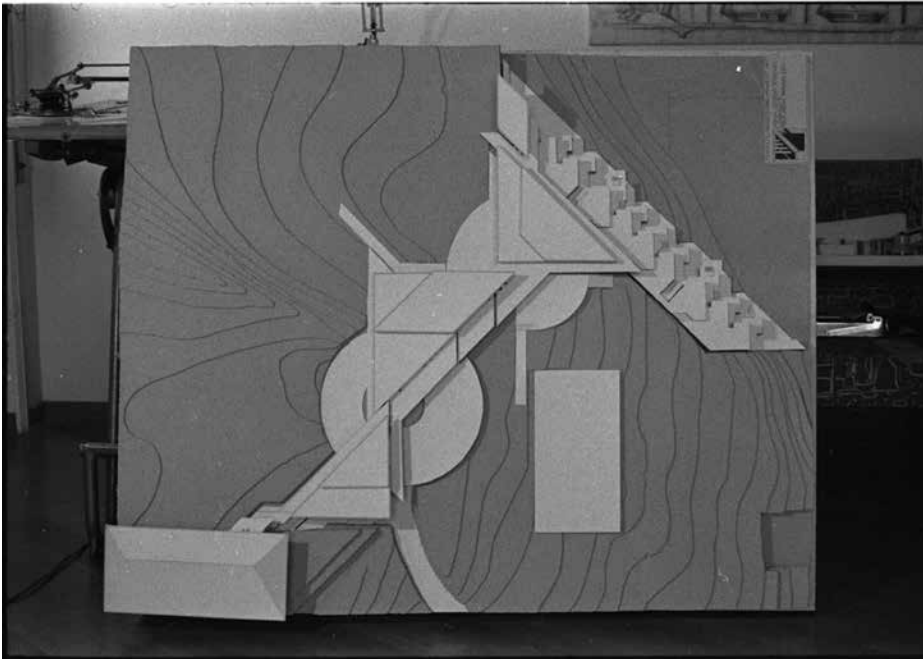
Il Borgo di Dio è una struttura dall'aspetto brutalista, il piano di sviluppo organico della zona approntato nel 1967 è impostato su una maglia regolare, che gioca con le forme del rettangolo o del triangolo. La forma dell'architettura non sembra qui tanto avere in sé una funzione educativa, essa è piuttosto 'contenitore' di rapporti umani.

Gli edifici che Ricci realizza a Riesi sono invece immersi nel divenire di relazioni che gli uomini innescano fra loro, lo spazio, il paesaggio, senza soluzione di continuità. Il corpo architettonico è estensione del corpo di colui che lo vive e si fonde con la natura circostante [Figg. 108-111].

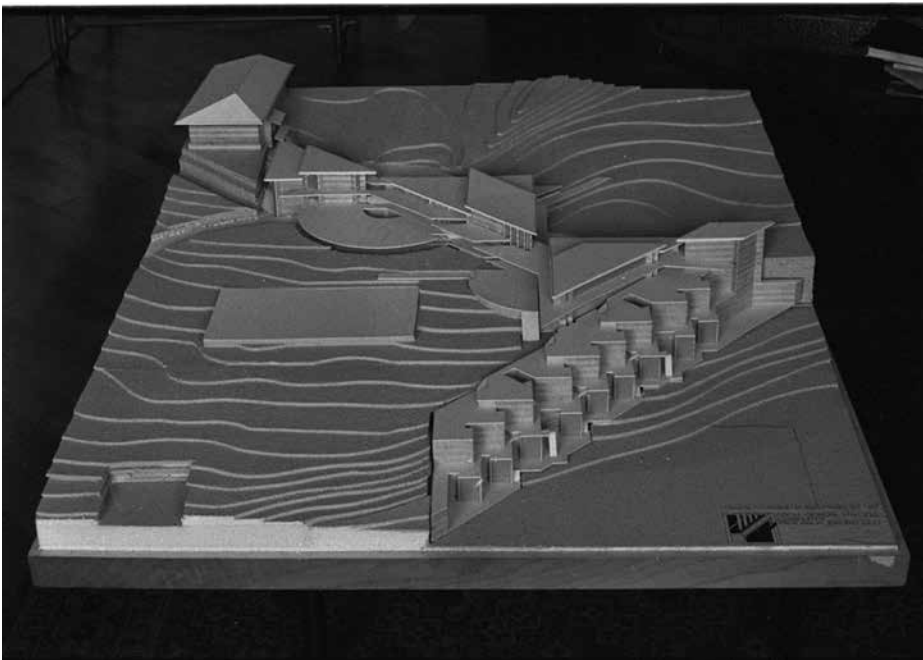
---

232. Leonardo Ricci, *Nascita di un nuovo villaggio*, cit., p. 5.

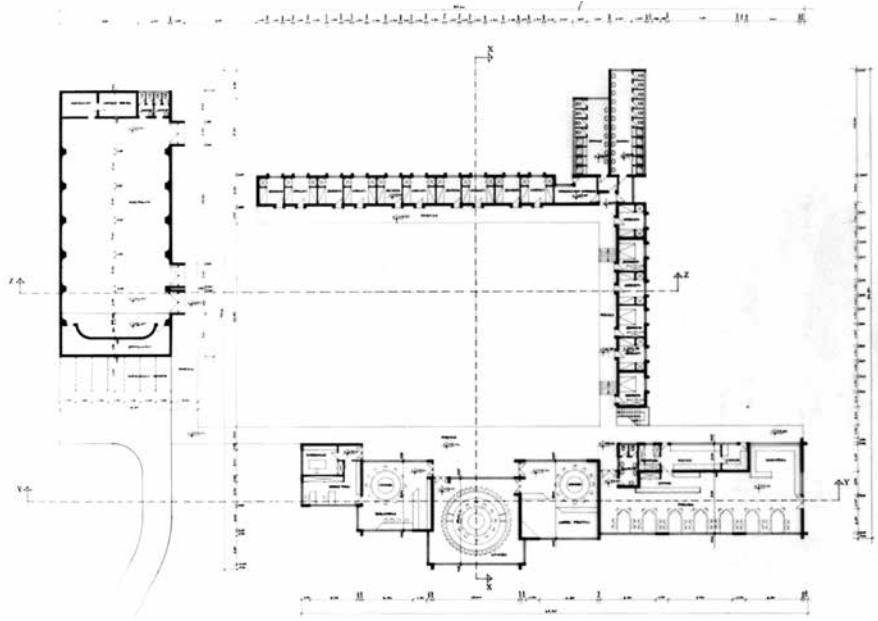
233. Vedi Lucia PIERRA, *Tra realtà e utopia. Le esperienze siciliane di Borgo di Dio, Mirto e Monte degli Ulivi nel quadro delle sperimentazioni scolastiche italiane del Novecento*, Tesi di Dottorato, relatore Maria Antonietta Crippa, Politecnico di Milano, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, a.a. 2015-2016.



108. Borgo di Dio, Trappeto, fotografie del plastico del primo progetto, 1967 (Archivio Borgo di Dio a Partinico, Palermo).



109. Borgo di Dio, Trappeto, fotografie del plastico del primo progetto, 1967 (Archivio Borgo di Dio a Partinico, Palermo).



110. Borgo di Dio, Trappeto, pianta del secondo progetto realizzato, 1967 (Archivio Borgo di Dio a Partinico, Palermo).



111. Borgo di Dio, Trappeto, fotografia dell'edificio appena realizzato, 1968 (Archivio Borgo di Dio a Partinico, Palermo).

## 5.2. Riesi ou la force de l'Agàpe

«Un anno fa venne a trovarmi un amico, il pastore Tullio Vinay [...]. Avevo lavorato con lui nell'immediato dopoguerra per Agàpe [...]. Mi disse che da un anno viveva a Riesi. Aveva scelto quel luogo perché era il più povero e diseredato che conoscesse. Voleva far qualcosa per quella gente, comprenderla, amarla, organizzarne la vita, Aveva comprato un bellissimo colle, coltivato ad ulivi, poco distante dalla grossa borgata»<sup>234</sup>.

Secondo Ricci, Vinay ha una personalità per molti versi confrontabile alla sua, una sorta di corrispettivo animato dalla fede. Nel rapporto tra i due, avviene in un certo modo la traduzione di pensieri teorici e meditazioni spirituali in termini urbanistici e architettonici.

Fino ad allora i modelli di intervento nel sud d'Italia erano stati di diversa natura. Quello dei finanziamenti statali della Cassa per il Mezzogiorno in rapporto alla quantità dei mezzi aveva prodotto scarsi risultati e la pianificazione dall'alto non aveva considerato la cultura delle popolazioni per cui si trovava a dover costruire. Quello di Danilo Dolci, esemplare dal punto di vista etico, secondo Ricci presenta «i difetti della genericità». Il modello più adatto è per lui idealmente quello del kibbutz sionistico, il deserto trasformato in qualcosa di produttivo. Perché la gente che costruisce un kibbutz lo sente proprio, fisicamente e spiritualmente.

L'intento dunque, a Riesi, è la realizzazione di una sorta di kibbutz che non sia luogo di difesa, ma villaggio aperto a tutti. Ciò su cui Ricci sente di poter contare sono la fede di Vinay, la primitività e autenticità della vita degli abitanti, la bellezza dei luoghi.

Due pubblicazioni fanno ben comprendere gli intenti e le difficoltà della realizzazione del villaggio. La prima è del 1966, intitolata *Giorni a Riesi*<sup>235</sup>, firmata Tullio e Giò Vinay, padre e Figlio, coinvolti insieme nell'avventura. La seconda è *Riesi ou la force de l'Agàpe*, di Vinay con Georges Richard-Molard<sup>236</sup>, Presidente degli "Amis Français de Riesi". In entrambi i casi si tratta dei diari degli avvenimenti che hanno luogo al villaggio dal novembre del 1961. Per l'edizione francese il racconto arriva al gennaio del 1976, e gli eventi sono redatti e parzialmente rivisti da Richard-Mollard o da altri membri del gruppo [Figg. 112-113].

La Sicilia vera, «deserto da cui cinque milioni di uomini strappano il loro scarso pane in una fatica senza speranza»<sup>237</sup>, i monelli di via Faraci guidati da Turiddu, la difficoltà nel confronto con questi 'carusi' selvaggi e ribelli, le risse, le storie delle famiglie indigenti che condividono con gli animali la propria casa, gli ammalati, gli uomini che girano armati, gli incontri con il Sindaco e con l'Assessore all'industria della regione, la scelta di una collina e l'impossibilità di acquistarla per i ricatti mafiosi, poi finalmente la visione di un'altra collina, quella 'degli ulivi', la contrattazione su un prezzo

---

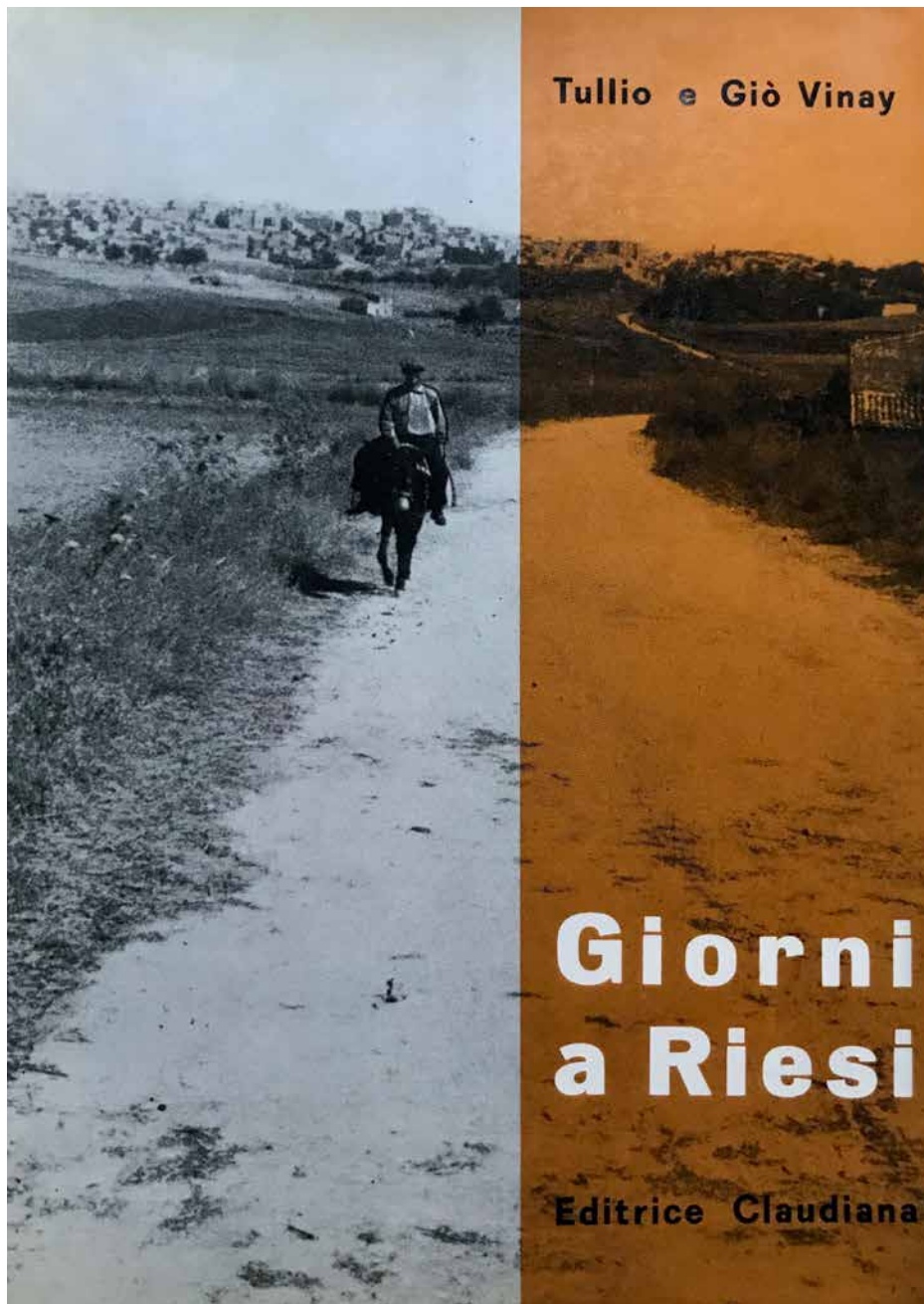
234. Leonardo Ricci, *Nascita di un nuovo villaggio*, cit., p. 5.

235. Tullio e Giò VINAY, *Giorni a Riesi*, Editrice Claudiana, Torino, 1966.

236. Tullio VINAY, Georges RICHARD-MOLARD, *Riesi ou la force de l'Agàpe*, éditions Buchet/Chastel, Parigi 1976.

237. Tullio VINAY, *Giorni a Riesi* cit., p. 11.

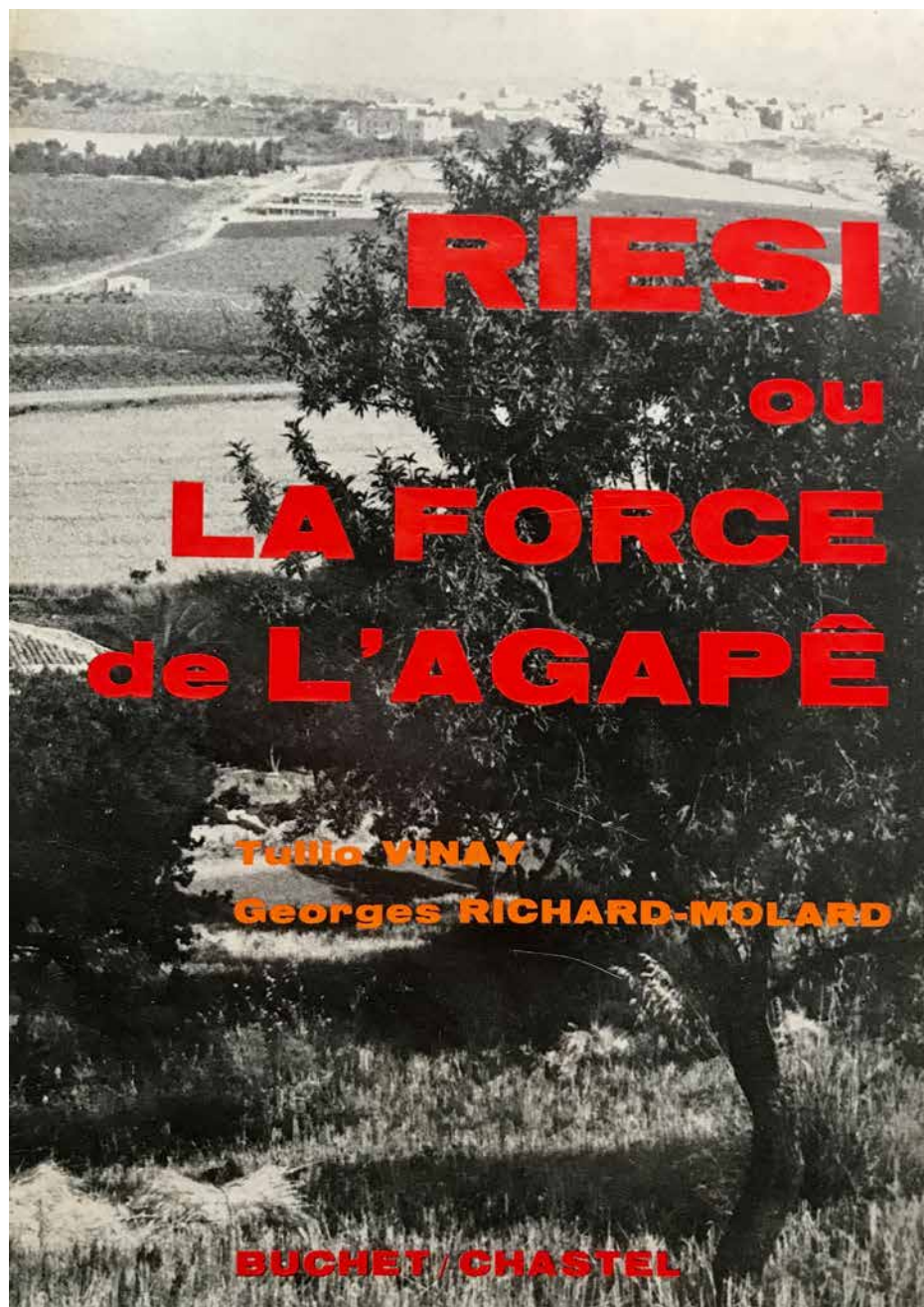
112. Copertina di VINAY  
Giorni a Riesi, cit.



inizialmente impossibile, gli incendi, la difesa del territorio dietro i covoni di grano, il coraggio di Vinay che non si tira mai indietro.

Grazie al suo esempio e insegnamento, i contadini prendono coraggio e cominciano a contrastare i 'procuratori' che esigono il censo, i ragazzi di via Faraci imparano il rispetto e abbandonano l'insolenza, la popolazione inizia a guardare con favore la comunità valdese e ad aiutare mentre i cosiddetti 'notabili' cercano di impedire l'avanzare del lavoro, un avvocato finalmente incorruttibile prende in carico la questione della realizzazione del villaggio, fino al successo, con l'allacciamento dell'acqua, l'avvio del cantiere, l'arrivo dell'Archileo 'onnipresente' che picchetta, organizza, insegna.

113. Copertina di VINAY, RICHARD-MOLARD, *Riesi ou la force de l'Agape*, cit. Questa e "Giorni a Riesi" sono due pubblicazioni, in forma di diario, che narrano le difficoltà nella realizzazione e la vita nel villaggio dal novembre del 1961 al gennaio del 1976.



Alcuni tratti dei discorsi di Vinay esprimono davvero forti similitudini con quelli di Danilo Dolci. Il 12 gennaio 1962 egli dice agli operai:

*«Il lavoro è un diritto che la società non può negare all'uomo. Nel lavoro l'uomo esprime la sua vocazione che è di darsi all'altro come Cristo s'è dato. Qui costruite per i vostri figliuoli, per il vostro popolo. Qui dovrà nascere una nuova Riesi dove ci sarà collaborazione e comprensione reciproca, non violenza e dominio»<sup>238</sup>.*

---

238. Ibidem, pp. 92-93.





114. La nuova strada che dal vecchio borgo di Riesi conduce alla 'città della speranza', con la croce innalzata all'ingresso del villaggio (da VINAY, *Giorni a Riesi*, cit., s.p.).

Non c'è nulla di più angoscioso della continua richiesta di lavoro, racconta ancora, da parte di chi non ha da dare da mangiare ai propri figli. Chi non può esprimere il senso della propria vita nel lavoro è uno schiavo.

In altri casi, Vinay è completamente coerente con la visione ricciana:

*«Non vedo l'ora di traslocare al Monte degli Ulivi. Non posso più vedere quel muro che continua ad alzarsi. Maledetti i muri. Tutti i muri [...]. Ogni muro è una divisione [...]. Beata la città senza mura, dove il tuo suolo può essere percorso dal vicino senza che egli si senta estraneo»<sup>239</sup>.*

Infine, all'ingresso del villaggio, gli operai innalzano la Croce. Riesi è cambiata, i mafiosi non si vedono più. Cristo, scrive Vinay nel suo diario, è certamente nato al sud [Fig. 114].

239. Ibidem, p. 97.

### 5.3. Il villaggio Monte degli Ulivi (1962-68)

Dopo sedici anni dalla realizzazione del villaggio valdese a Prali, il 1 ottobre 1962, Vinay scrive:

*«Son tornato da Firenze dove ho incontrato un “vecchio” amico al quale sono legato da profondissimo affetto: il Prof. Dr. Arch. Leonardo Ricci. È lui che sedici anni or sono, quand’era all’inizio della sua carriera, disegnò Agape e vi partecipò col cuore. E lui ancora ha voluto donare il progetto architettonico di quel complesso di opere che abbiamo in mente di realizzare nel susseguirsi degli anni. Incontrarsi con lui è sempre un arricchimento spirituale e umano. Poi c’è l’affetto che ci fa comprendere al di là del ragionamento in cui v’è più somiglianza di contenuto che di espressioni linguistiche.*

*Nel progetto l’asilo, l’officina, la scuola, come le altre attività e la sede comunitaria vengono a formare, come l’insieme di varie membra, un corpo unico, ed a vederlo in pianta questo sembra un corpo crocifisso... qui l’ecclesia sembra aver trovato la sua espressione architettonica come teologica»<sup>240</sup>.*

Il complesso di opere è quello per il villaggio Monte degli Ulivi<sup>241</sup>, e il primo passo è per Ricci quello di studiare e capire gli abitanti, passeggiando la notte fra le strade deserte di uomini e popolate di cani randagi. Deve vivere con quella gente, capirne la necessità e cogliere le possibilità man mano che si manifestano. Seduto spesso sul punto più alto del colle, Ricci osserva il paesaggio:

*«E già vedevo ciò che potrebbe avvenire. Quelle terre arse, ben coltivate. Quella gente disoccupata e oziosa nei caffè sepolti dalle mosche, operosa e operante. Quei bambini straccioni e vaganti per le strade che giocano felici e si preparano alla vita. Cose semplici [...].*

*A volte nel desiderio e nel sogno ho visto questo villaggio “radice” espandersi per tutta la Sicilia. Mettere cioè rami, foglie [...].»<sup>242</sup>.*

Una idea di città mitica, modellata sulla vita degli abitanti, che anche gli straccioni e vaganti descritti da Elio Vittorini ne *Le città del mondo* cercano di raggiungere per tutta l’isola. Unica grande città in moto perpetuo e insieme rifugio primitivo nella natura:

*«Il luogo era, tra montagne, con nient’altro che qualche carrubo sui pendii e la ragazza era entrata nell’ombra d’uno di essi ad aprirvi il fagotto della sua roba e ad abitarla. In un punto appese a due rami un fitto velo da culla, in un altro apparecchiò un altarino con una statuetta colorata e dei fiori di carta, in un terzo spiegò sull’erba una tovaglia, e poi andava di qua e di là per quella sua dimora ripulendo l’erba dalle foglie cadute [...].»<sup>243</sup>.*

Potremmo immaginare che inizi così, come la immagina Vittorini, la fondazione del villaggio di Riesi.

Nell’articolo su «Domus» con il quale presenta il nuovo progetto, Gio Ponti scrive:

---

240. Ibidem, p. 75.

241. Questi temi sono trattati in Maria Clara GHIA, *Un atto d’amore* cit., pp. 75-82.

242. RICCI, *Nascita di un nuovo villaggio*, cit., p. 6.

243. Elio VITTORINI, *Le città del mondo*, Rizzoli, Milano 2012, p. 43 (prima edizione Einaudi, Milano 1969).

«Vi invitiamo a leggere Ricci. Egli interpreta con ardimento uno dei termini che agitano (e caratterizzano) la nostra civiltà: uno è la tecnica, col suo assoluto d'après raison che si identifica con la creazione dove l'uomo è l'oggetto sociale; e l'altro termine, quello di Ricci, è il ricorso alla creazione d'après nature nella quale identifichiamo il creato, dove l'uomo è il soggetto»<sup>244</sup>.

L'idea è semplice: costruire il nucleo comunitario per tutti, vecchi, adulti, bambini. Gli edifici previsti nella prima planimetria del settembre 1962 sono la chiesa, la scuola elementare, l'asilo, l'officina, gli uffici, gli alloggi per famiglie, le camere per scapoli e i locali di riunione. Le strutture sono quelle di ogni altro villaggio, ma Ricci cerca di distruggerle come entità separate.

Lo schema iniziale dovrà subire delle modifiche dovute alle ristrettezze economiche di Vinay. L'azione esecutiva è rallentata, sono molte le varianti al progetto<sup>245</sup>. Ma i temi cruciali restano invariati. Come per Prali, anche a Monte degli Ulivi la realizzazione avviene più nell'esercizio del fare quotidiano che nella usuale direzione tecnica e logistica del cantiere<sup>246</sup>.

Per non distruggere gli alberi e non effettuare costosi movimenti di terra, gli edifici sono incastrati nelle zone di maggiore dislivello del terreno, come prolungamenti della terra stessa. Per limitare l'incidenza del trasporto sul costo dei materiali sono utilizzati cemento e ferro anziché manufatti prefabbricati. L'impiego della pietra grezza delle cave locali per le murature principali e del cemento armato per le coperture rappresentano tanto una necessità operativa che una scelta creativa e riproducono alcune metodologie edilizie tradizionali<sup>247</sup>, ad esempio le pilastrature verticali delle camerate solcate da lunghi vuoti che riprendono i temi compositivi delle cascine contadine e permettono agli abitanti di riconoscere nei nuovi edifici la propria storia. Superfici levigate e intonacate sono contrapposte ad altre, scabre, in pietra locale appena sbazzata e a vista<sup>248</sup>.

Inoltre, la struttura che definisce gli spazi non è più quella dello scheletro portante, o meglio non deve in essa più leggersi la divisione fra struttura portante e portata ma deve nascere dal terreno come integrata e indivisibile dall'oggetto architettonico. L'articolazione dinamica degli spazi è concepita come cristallo in formazione<sup>249</sup>, con ambienti che si compenetrano uno nell'altro.

---

244. GIO PONTI, *Nascita di un nuovo villaggio*, cit., p. 5.

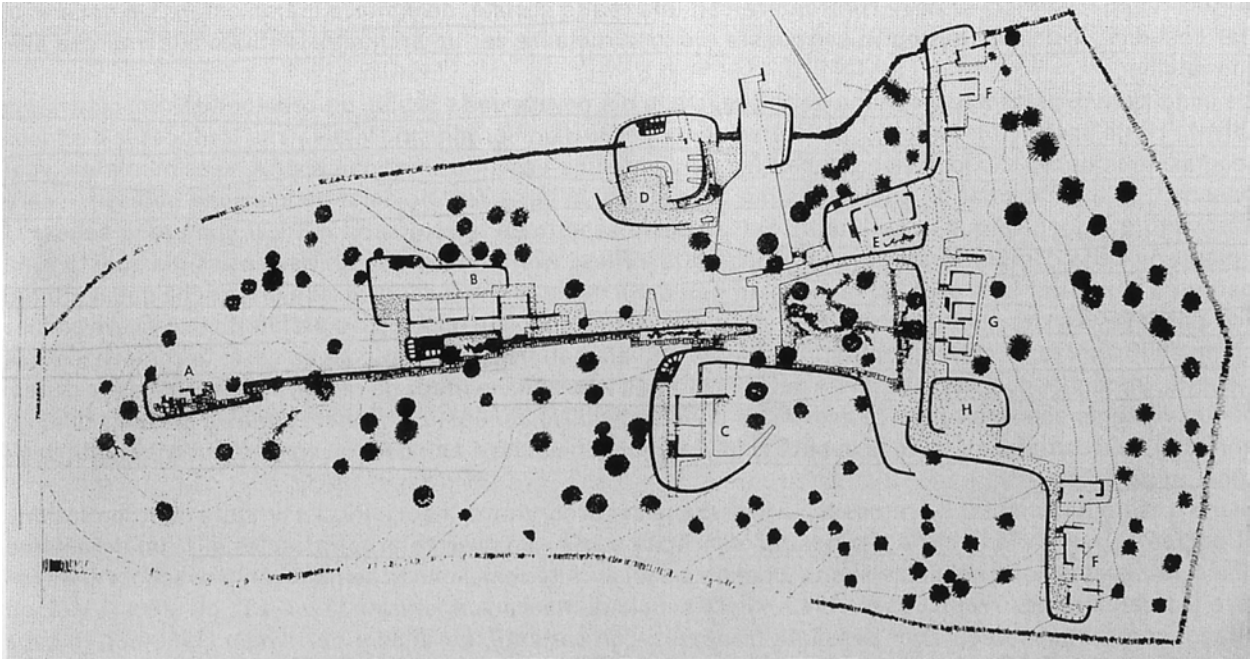
245. Gli spazi collettivi annessi alla casa comunitaria sono stati costruiti solo in parte, non è stata completata l'Ecclesia, sono state ridotte le dimensioni della casa per famiglie; non sono stati realizzati la scuola media e l'edificio per gli uffici. Vinay scrive: «Non ce la faccio a spendere tanto. Non vi sono altre ragioni oltre il fatto che non posso sostenere i costi. Per esempio, l'asilo, sono incantato dalla bellezza dell'opera, così come tu l'hai progettata, ma spaventato dal suo costo. Vedrai che invece, l'officina con travetti sarà più economica e la bellezza uguale» Lettera a Ricci, Riesi 9 gennaio 1964, cit. nell'Appendice in PIETRO ARTALE, *Conservazione dell'architettura contemporanea. Monte degli Ulivi di Leonardo Ricci a Riesi: metodologia e prassi per un intervento conservativo*, Tesi di Dottorato, relatore Cesare Sposito, Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo, a.a. 2008-2009.

246. La direzione dei lavori è affidata ai suoi collaboratori-assistenti, con il supporto di Tullio Vinay e del Figlio Giò: l'architetto Guido Del Fungo, ex allievo di Ricci, e gli architetti Fabrizio Milanese e Armando Donnamaria, ai quali i lavori vennero affidati intorno al 1963.

247. Vedi LOIK, ROSTAN, GAVINELLI, *L'architettura di Leonardo Ricci* cit., p. 30.

248. MAURIZIO ODDO, *Architettura contemporanea in Sicilia*, Corrao Editore, Trapani 2007, p. 128.

249. RICCI, *Nascita di un nuovo villaggio*, cit., p. 5.



115. Villaggio Monte degli Ulivi, Rieti, 1962: planimetria generale (da PONTI, *Nascita di un nuovo villaggio*, cit., p. 7).

L'impianto generale nella prima ipotesi di progetto è impostato su un asse longitudinale lungo il crinale della collina, con un vuoto centrale attorno a quale sono articolati gli edifici. Poi, nel novembre 1962, in occasione del primo viaggio a Rieti, durante il tracciamento delle fondazioni Ricci modifica la planimetria. Ora l'impianto generale è strutturato su due assi compositivi: il principale sempre lungo il crinale della collina, il secondario coincidente con la strada di accesso al Villaggio<sup>250</sup> [Figg. 115-116].

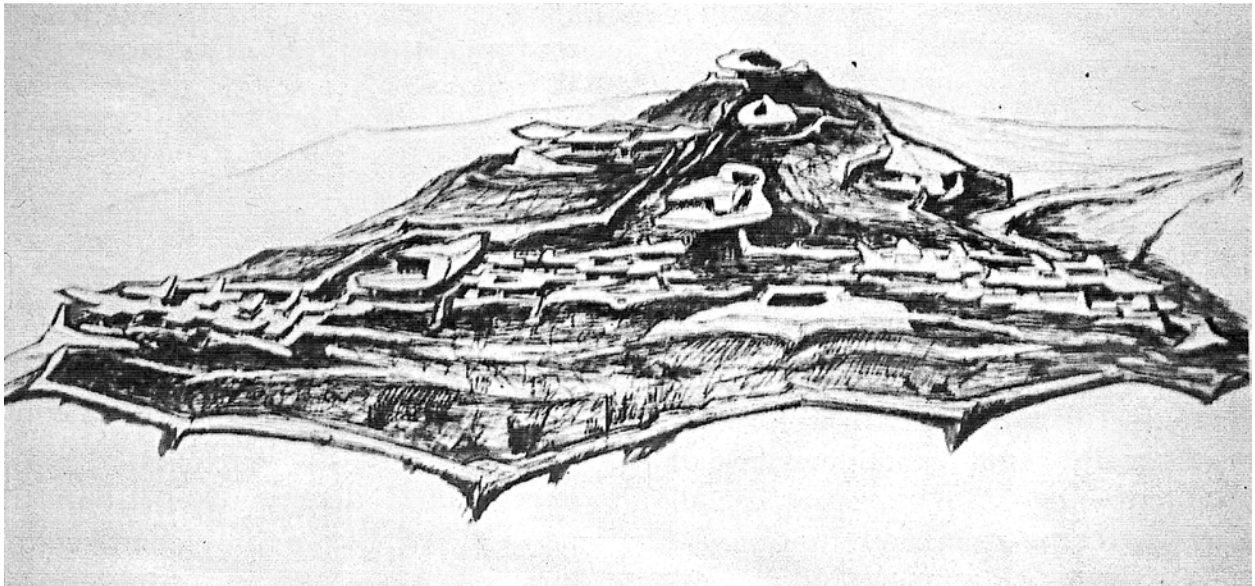
La spina dorsale, unico elemento regolatore è la vertebra dalla quale si innervano spazi, percorsi, funzioni, attività. Fra questi l'asilo, suggestivo impianto di forma trapezoidale, tagliato da un corpo trasversale e circondato da un recinto curvilineo. Il muro in pietra grezza avvolge l'intero edificio e si conclude in una rampa proiettata sulla terrazza panoramica coperta da una sottile lastra inclinata che assomiglia molto alla soluzione di copertura adottata per il solarium di casa Balmain di qualche anno precedente. Vinay è molto soddisfatto: «l'asilo è terminato. La sua linea architettonica elegante e snella si eleva fra gli ulivi e si inquadra meravigliosamente nel paesaggio. Sarà per i bimbi un luogo di vita nuova, all'aria pura, ed in pieno contatto con la natura»<sup>251</sup> [Figg. 117-120].

Il cuore del disegno è la scalinata che conduce alla radura circondata di ulivi, sul punto più alto della collina: lo spazio destinato all'Ecclesia. Tratti di bassi muretti di pietra lungo il perimetro della strada sono tracce della costruzione assente. L'impossibilità di realizzare questa chiesa come casa per tutti è simbolicamente la sconfitta di un ideale perseguito da Ricci per tutta la vita.

Anche per l'Ecclesia Ricci progetta due ipotesi: prima un volume di forma complessa, appoggiato su setti obliqui in muratura e collegato al terreno

250. Preziose informazioni e dettagli sul cantiere e le diverse realizzazioni sono nella Tesi di Dottorato di Pietro ARTALE, *Conservazione dell'architettura*, cit.

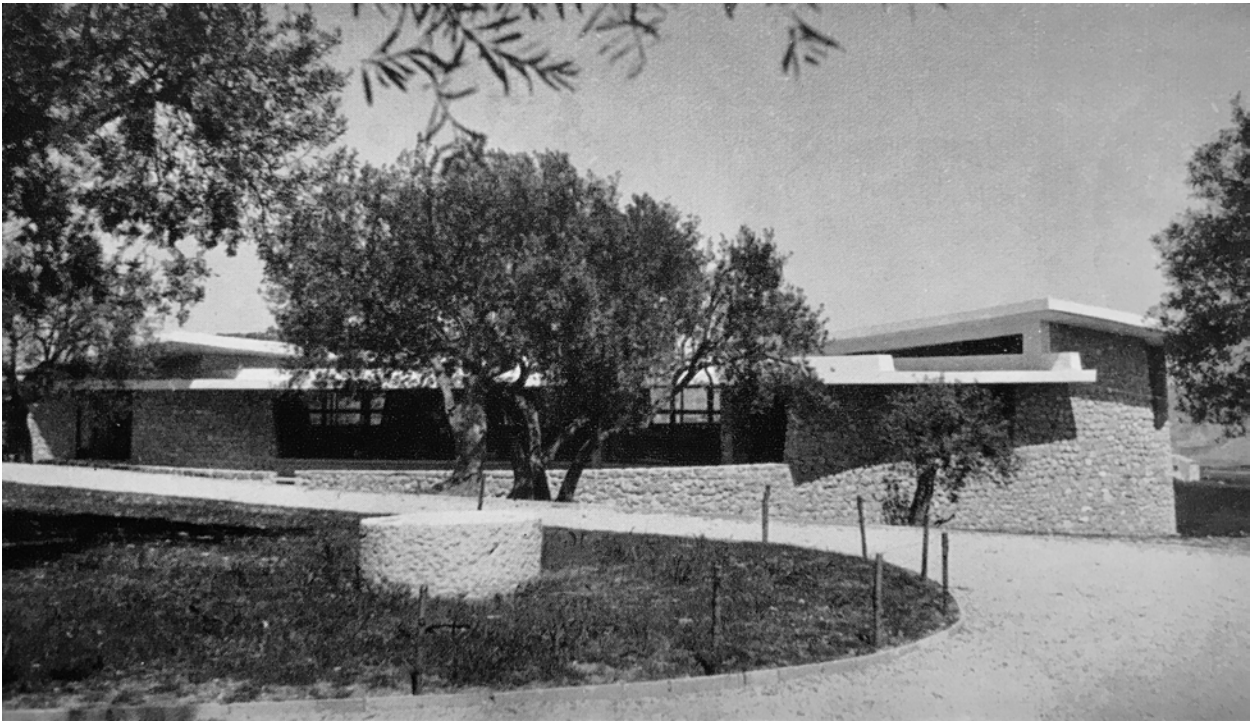
251. VINAY, *Giorni a Rieti*, cit., p. 155.



116. Villaggio Monte degli Ulivi, Rieti, 1962: disegno di Ricci che mostra l'integrazione fra edifici e paesaggio (da PONTI, *Nascita di un nuovo villaggio*, cit., p. 9).

attraverso una rampa come fosse la zampa di un insetto. Poi un guscio spezzato, meravigliosa forma plastica composta di due metà aperte collegate da un intreccio di rampe e sospese su piloni in pietra rastremati. Esempio di architettura informale in Italia, per la quale riferimenti sono i lavori di Frederick Kiesler per la *Endless house* del 1958, le *living sculptures* di André Bloc degli anni Sessanta, ma ancora prima le visioni espressioniste di Hermann Finsterlin degli anni Venti.

Questo guscio, così come quello realizzato per l'esposizione *La Casa Abitata* a Palazzo Strozzi del 1965, sono ultimi gesti di un tentativo di forme che verrà travolto dalle nuove tendenze in atto dalla metà degli anni Sessanta. Si apre da questo momento un nuovo capitolo nel lavoro di Leonardo Ricci [Figg. 121-123].



117. Villaggio Monte degli Ulivi, Riesi, 1968: l'officina appena realizzata (da VINAY, Giorni a Riesi, cit., s.p.).



118. Villaggio Monte degli Ulivi, Riesi, 1968: l'asilo appena realizzato (da VINAY, Giorni a Riesi, cit., s.p.).



119. Villaggio Monte degli Ulivi, Rieti (foto: Andrea Aleardi).



120. Villaggio Monte degli Ulivi, Rieti (foto: Andrea Aleardi).

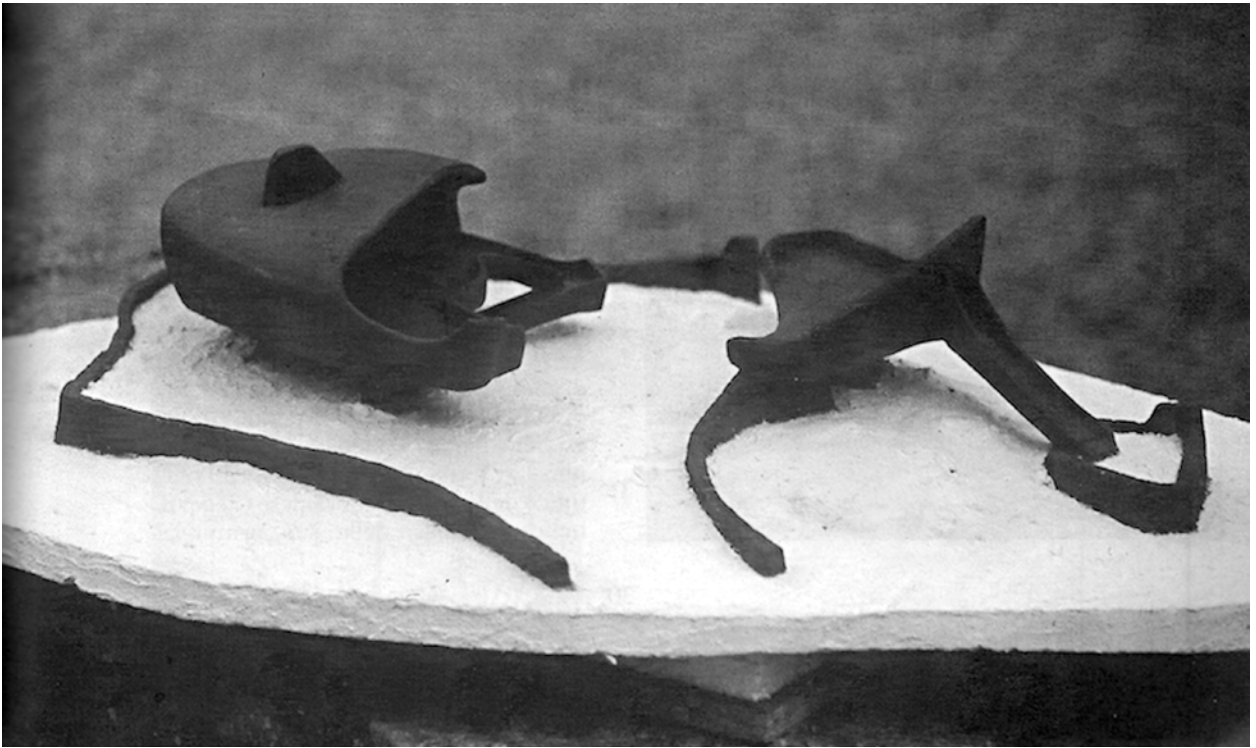


121. Villaggio Monte degli Ulivi, Rieti, 1962-1968: pianta della seconda ipotesi per l'Ecclesia (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 40058, n. B018633P).



122. Villaggio Monte degli Ulivi, Rieti, 1962-1968: prospetto della seconda ipotesi per l'Ecclesia (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 40150, n. B038574S).





123. Villaggio Monte degli Ulivi, Riesi, 1962-68: il plastico per la seconda ipotesi dell'Ecclesia (da PONTI, *Nascita di un nuovo villaggio*, cit., p. 11).



## 6. Frammenti: dall'allestimento alla macrostruttura

*«Domani chissà! [...]*

*Uomo libero e liberato. Liberato e libero da tutti i tabù e da tutti i miti.  
Fisica e metafisica connaturate e divenute una cosa sola [...]*

*La terra con l'uomo. La terra e l'uomo. La terra impossibile senza  
l'uomo.*

*L'uomo padrone di se stesso. Non più solo.*

*L'uomo che si è dilatato tutto per assumere esattamente i confini del  
proprio corpo [...]*

*Come si chiamerà quell'uomo allora?»<sup>252</sup>.*

---

252. RICCI, *Anonimo*, cit., p. 233

## 6.1. Il *tournant* degli anni Sessanta

Se riflettiamo sul periodo nel quale l'intervento per il villaggio Monte degli Ulivi a Riesi prende forma (1962-68), e confrontiamo le forme ricciane con altre forme architettoniche contemporanee, il contrasto è palese.

Prima di tutto lo stesso Ricci è impegnato nella realizzazione del complesso residenziale per il quartiere di Sorgane (1962-66), del quale scriveremo più avanti<sup>253</sup>. Un esperimento architettonico e sociale molto differente, i cui esiti formali di stampo fortemente brutalista non hanno nulla a che vedere con l'integrazione nel paesaggio, l'uso dei materiali locali, le linee sinuose e la frammentazione delle funzioni in volumi di piccole dimensioni sperimentate in Sicilia. Lo stesso architetto, nello stesso periodo, costruisce due luoghi per la vita comunitaria con esiti completamente diversi.

Si scriveva che se Ricci non avesse sperimentato le potenzialità delle linee curve della casa Balmain all'Isola d'Elba, non sarebbe arrivato alle soluzioni plastiche di Riesi. Così come se non avesse sperimentato le potenzialità degli aggetti delle 'case sbilanciate' non sarebbe arrivato ai chiaroscuri materici nei prospetti dell'edificio di Sorgane.

Monte degli Ulivi da una parte, Sorgane dall'altra, due esperimenti cruciali. E finalmente, lasciata fuori dall'analisi l'esperienza delle ville per committenze d'eccellenza, la funzione sociale dell'architettura è di nuovo al centro.

Che cosa sta avvenendo contemporaneamente in Italia?

Nel 1959 è pubblicato il noto articolo di Reyner Banham su «Architectural Review»<sup>254</sup> che critica la svolta passatista dell'architettura italiana citando i lavori di Gae Aulenti, Vittori Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino, Roberto Gabetti. L'anno precedente Paolo Portoghesi aveva intitolato *Dal neorealismo al neoliberty* il suo articolo sulle pagine di «Comunità», sottolineando da una parte l'impegno di Giuseppe Pagano riaffermato nelle idee dell'immediato dopoguerra, dall'altra il fenomeno di rivalutazione del primo tempo del movimento moderno, definito appunto *neoliberty* «più per semplicità che per malignità»<sup>255</sup>.

Ernesto Nathan Rogers sostiene, sulle pagine di «Casabella-Continuità» teorizza la necessità per la giovane architettura di guardare alla storia, entrando nel dibattito sull'uso della stessa ai fini progettuali. L'ultimo numero della «Casabella» diretta da Rogers<sup>256</sup> testimonia che è ormai in atto un cambiamento determinante. L'editoriale, intitolato *Discontinuità o continuità?*, intende sostenere una nuova maniera di confrontarsi con le preesistenze ambientali, con ciò che esiste o si sta trasformando nel territorio delle città.

In generale nel panorama italiano si avverte il bisogno di una riappropriazione degli elementi del linguaggio derivati dal classicismo e dal lessico locale, nonché di un nuovo rapporto con le arti figurative, soprattutto

---

253. Vedi in questo volume a p. 218.

254. Reyner BANHAM, *Neoliberty. The Italian Retreat from Modern Architecture*, in «Architectural Review» Vol, 125, n. 747, 1959, pp. 231-235.

255. Paolo PORTOGHESI, *Dal Neorealismo al Neoliberty*, in «Comunità» n. 65, 1958, pp. 69-79.

256. Ernesto Nathan ROGERS, *Discontinuità o continuità?*, in «Casabella», n. 294-295, 1965, pp. 9-14.

l'astrattismo, il neoespressionismo e l'informale. È quella che Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co nominano «*poetica dell'ambiguità*» e anche «*rarefatto flirt con l'“aurea età” della borghesia europea. [...] se il problema è rifiutare gli alienati segni del “movimento moderno”, non rimane che tornare al tempo mitico in cui la casa e l'architettura svolgevano funzioni consolatorie*»<sup>257</sup>.

Ludovico Quaroni, Giovanni Astengo, Luigi Piccinato e Giuseppe Samonà si impegnano per nuove forme di edilizia sovvenzionata con le battaglie dell'Istituto Nazionale di Urbanistica, del quale Adriano Olivetti è Presidente fino alla morte nel 1960, Bruno Zevi Segretario dal 1951 al 1969 e lo stesso Ricci Presidente della sezione Toscana e Umbria dal 1957 al 1967.

Ludovico Quaroni, dopo essersi confrontato, come Ricci, con la questione meridionale a Matera nei primi anni Cinquanta, nel 1959 interviene con l'*exploit* del progetto per il quartiere CEP di San Giuliano a Mestre: le Barene, disegno meraviglioso di linee generali e 'potenti', nelle parole dello stesso autore, che definiscono un paesaggio d'insieme determinato dalle triangolazioni principali dei grandi edifici, i 'monumenti', intorno alle quali si sviluppa il tessuto minuto, lasciato indeterminato per quanto riguarda la forma dell'edilizia residenziale<sup>258</sup>. Il progetto apre definitivamente a una nuova stagione del disegno urbano nel paese e serve a capire il carico che si restituisce ad assetti geometrici rispetto a una organicità sfrangiata nel paesaggio, presente nei quartieri del primo periodo INA casa, espressione secondo Quaroni di un fallimento: «*nella spinta verso la città, ci si è fermati al paese*»<sup>259</sup>. La stessa impostazione si ritrova in molti disegni per il successivo settennio Ina Casa, come quello di Saverio Muratori alla Magliana a Roma (1957), del piano di zona 167 al quartiere Casilino a Roma sempre di Quaroni, o in Sicilia nel quartiere residenziale dell'Anic a Gela dello studio Nizzoli (1961-1963).

Inoltre, negli anni Sessanta, sulla scia delle esperienze europee, l'attenzione si sposta progressivamente verso l'industrializzazione e verso la variazione di tipologie collaudate, come negli interventi di Mario Ridolfi a Napoli (1956), Treviso (1956-58), Conegliano (1958-60), o verso esempi eccellenti ma conclusi in se stessi, come il quartiere Forte Quezzi a Genova del gruppo Daneri (1956), che denuncia la frustrata aspirazione a divenire parte della città. «*Al realismo come ideologia si sostituirà ben presto il recupero dell'utopia*»<sup>260</sup>, sancisce Tafuri. Naturalmente il salto finale si compie dalla fine del decennio, con i progetti per i quartieri Rozzol Melara di Celli-Tognon a Trieste (1968), Zen di Vittorio Gregotti a Palermo (1969), Vigne Nuove di Lucio Passarelli (1971), Corviale di Mario Fiorentino (1972) e Laurentino di Pietro Barucci (1976) a Roma.

Mentre il pensiero teorico di Ricci sull'architettura sembra restare alquanto estraneo ai movimenti tellurici che scuotono il mondo del progetto in quegli anni, e l'*Anonimo* è testimonianza di una riflessione interiore che si

---

257. Manfredo TAFURI, Francesco DAL CO, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano 1976, p. 339.

258. Dalla relazione del gruppo Quaroni (L. Quaroni, M. Boschetti, A. De Carlo, G. Esposito, L. Giovannini, A. Livadiotti, L. Menozzi, A. Polizzi, coll. T. Musho), *Concorso per un quartiere residenziale CEP*, in Venezia-Mestre, Barene di San Giuliano, in «*L'architettura. Cronache e storia*», n. 57, 1960, pp. 176-178.

259. Ludovico QUARONI, *Il paese dei Barocchi*, in «*Casabella-Continuità*» n. 215, 1957, pp. 24-27.

260. Manfredo TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1982, p. 63.

confronta con i maestri del passato e non con esempi architettonici coevi, nelle realizzazioni si comincia a veder sorgere una maggiore conflittualità. Dalla seconda metà degli anni Sessanta assistiamo al *tournant* nel suo iter professionale.

Questa evoluzione di forme avviene verso due direzioni principali e definite: da una parte figurazioni geometriche che, seppure in rapporto con il territorio, mostrano in maniera evidente i confini fra natura e artificio, dall'altra morfologie che sembrano nascere insieme al territorio e intorno all'uomo 'spontaneamente', se si vuole utilizzare un termine spesso abusato nella storia dell'architettura del Novecento. Da una parte edifici più facilmente collocabili nel contesto contemporaneo, nel quadro internazionale della diffusione del movimento brutalista, dall'altra l'anelito immaginativo che torna agli archetipi ideati a Riesi.

Potremmo, come Gio Ponti su «Domus» nel 1963<sup>261</sup>, parlare di realizzazioni *d'après raison*, nelle quali protagonista è la tecnica e l'uomo è oggetto sociale, e di realizzazioni *d'après nature*, nelle quali l'uomo è il soggetto, predominanti nella produzione ricciana. Oppure potremmo leggere il suo operato attraverso il criterio pascaliano del contrasto fra *esprit de géométrie* ed *esprit de finesse*: una sorta di opposizione ragione-cuore, per cui da una parte vi sono gli aspetti apparenti, le regole astratte, dall'altra le opere che nascono da sentimento e istinto, lasciando trapelare mondi di forze viscerali, eludendo la fase della riflessione e del ragionamento.

Il contrasto fra componenti razionali-oggettive e organico-plastiche è testimoniato a tutte le scale, dal progetto di allestimento, all'edificio, alla macrostruttura.

---

261. Gio PONTI, *Nascita di un nuovo villaggio*, cit., p. 5.

## 6.2. Allestimenti: fra scultura e architettura

Nel 1953, in occasione della VI Mostra dell'Alta Moda Italiana, Leonardo Ricci cura la scenografia e i costumi per un balletto al giardino di Boboli, intitolato *Il filo errante*, con musiche di Luigi Dalla Piccola e coreografie di Grant Muradoff<sup>262</sup> [Fig. 124].

Sulla scia della risonanza di questo evento, nel 1955, è invitato ad allestire la scenografia per *l'Orfeo* di Claudio Monteverdi ad Aix les Bains. Al dramma musicale corrisponde l'effetto scenico delle fiamme dipinte di rosso sui pannelli di fondo e della ripida scala in legno con gradini a sbalzo, che ritroviamo in molte delle sue case degli anni Cinquanta<sup>263</sup>. L'allestimento ha molto successo, è pubblicato in numerosi quotidiani francesi<sup>264</sup> e ciò contribuisce a rinvigorire la fama di Ricci in Francia, dove egli è conosciuto come pittore e dove stanno arrivando le prime notizie sul villaggio di Monterinaldi.

Dovranno però passare parecchi anni prima che a Ricci venga richiesto di allestire una importante esposizione nella sua Firenze. Per la mostra su Le Corbusier a Palazzo Strozzi del 1963, Ragghianti preferisce all'esuberanza ricciana la più compita misura di Savioli<sup>265</sup>, già testimoniata l'anno prima con l'allestimento della mostra *L'Oggetto Moderno in Italia*<sup>266</sup>.

Ma l'anno successivo, Ricci sarà coinvolto nella grande mostra intitolata *L'Espressionismo: pittura, scultura, architettura* sempre in Palazzo Strozzi, curata per la parte figurativa da Palma Bucarelli e per la parte architettonica da Giovanni Klaus Koenig<sup>267</sup>. Non si tratta solo di una sorta di risarcimento: stavolta il tema dell'esposizione è a lui senz'altro più congeniale [Figg. 125-126].

I riferimenti all'espressionismo sono più che frequenti nei suoi lavori, tanto in architettura che in pittura. Alla Galleria romana La Bussola, nel giugno 1958, i suoi lavori sono così presentati da Lionello Venturi: «*Forma e composizione esaltano il colore per giungere all'espressione, che involge tutti*

---

262. Vedi VASIĆ VATOVEC, *Leonardo Ricci*, cit., p. 29.

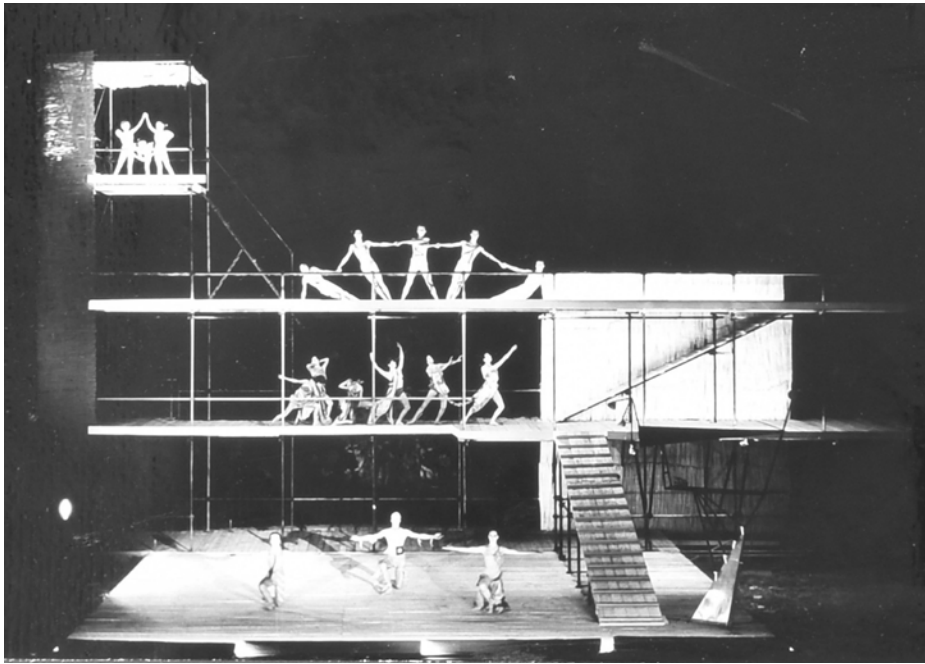
263. I progetti per gli allestimenti ricciani sono descritti in Giovanni BARTOLOZZI, *Allestimenti come concentrazioni di materia*, in GHIA, RICCI, DATILO, *Leonardo Ricci 100*, cit., pp. 161-166.

264. Tra questi «Echo Liberté», «France soir», «Le Progres», «Le Dauphiné Liberé», conservati nei «Giornali di bordo» presso la casa-studio di Leonardo Ricci a Monterinaldi, Firenze. Si scrive che «*la résurrection après trois siècles d'oubli de "l'Orpheo" de Monteverdi est l'événement musical de ces 25 dernières années*», s.a., *Point culminant du Festival d'Aix-les-Bains*, in «Le Dauphiné Liberé», 4 agosto, s.p.

265. Savioli, con la collaborazione di Danilo Santi e Rino Vernuccio, asseconda le indicazioni perentorie che Le Corbusier invia per l'allestimento: la '*nature d'esprit*' deve replicare la mostra al Museo d'Arte Moderna di Parigi a lui dedicata e da lui curata dal novembre al gennaio del 1963. La risposta a questa richiesta è tanto accurata da suscitare critiche, ad esempio da parte di Koenig, che parla delle capacità "mimetiche" di Savioli agli stilemi Le corbuseriani. Vedi Corinna VASIĆ VATOVEC, *Leonardo Ricci e Le Corbusier: "...amo Ronchamp ma... non la posso accettare"*, in *Firenze Architettura*, n. 2, 2015, p. 61. Vedi anche Susanna CACCIA, *Le Corbusier in mostra: Architettura moderna e valorizzazione*, in Alessandro Tosi (a cura di), *Le arti del XX secolo Carlo Ludovico Ragghianti e i segni della modernità*, ETS, Pisa 2011.

266. Vedi Giulio Carlo ARGAN e Leonardo SAVIOLI, *L'Oggetto moderno in Italia*, Catalogo della mostra (Palazzo Strozzi, Firenze 1962) Giovanchini, Firenze 1962.

267. Vedi Marisa VOLPI, Giovanni Klaus KOENIG (a cura di), *L'Espressionismo: pittura, scultura, architettura*, (Catalogo della mostra, Palazzo Strozzi, Firenze, maggio-giugno 1964) Vallecchi, Firenze.



124. Scenografia e costumi per il balletto "Il filo errante", musiche di Luigi Dalla Piccola e coreografie di Grant Muradoff, giardino di Boboli, 1953 (da «Dance magazine», ottobre 1953, articolo conservato nei Giornali di bordo, casa-studio Ricci, Monterinaldi, p. 47).



125. Leonardo Savioli, allestimento per la mostra "Le Corbusier architetto pittore e scultore" a Palazzo Strozzi, Firenze, 1964 (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Archivio di Stato di Firenze, fondo Leonardo Savioli, materiale fotografico, positivi, scatola 10).





126. Mostra  
 "Espressionismo: pittura  
 scultura architettura"  
 a Palazzo Strozzi,  
 Firenze, 1964: fotografia  
 dell'allestimento (foto  
 s.a., casa-studio Ricci,  
 Monterinaldi).

gli elementi visivi, e va oltre a rivelare una particolare tensione. Tensione è la ragione dell'opera, la vitalità stessa, l'aspirazione ad indagare il mondo per via di pittura»<sup>268</sup>. L'evoluzione pittorica è nella direzione della pienezza degli effetti materici, come dimostrano le presentazioni di Venturi alle altre esposizioni di Ricci che si susseguono nello stesso periodo<sup>269</sup>.

Nell'*Anonimo*, proprio in quel periodo, Ricci scrive: «La pittura non è uno stato di perfezione, non uno stato di grazia. Si dipinge perché si ha qualcosa dentro il petto che vuole uscire. Non può restare dentro. Fa male»<sup>270</sup>.

Facile immaginare un Ricci ribelle al cospetto delle sale perfette del palazzo rinascimentale. Nulla di più propizio, a questa ribellione, dell'esporre le tele tormentate dei pittori espressionisti. Ricci immagina «mura bianche nel Palazzo Strozzi», si vuole 'divertire', «vivere questa avventura espressionista come se fosse nostra», immaginare quasi di essere lui l'artista che ha realizzato le opere e progettare uno spazio adatto ad esse<sup>271</sup>.

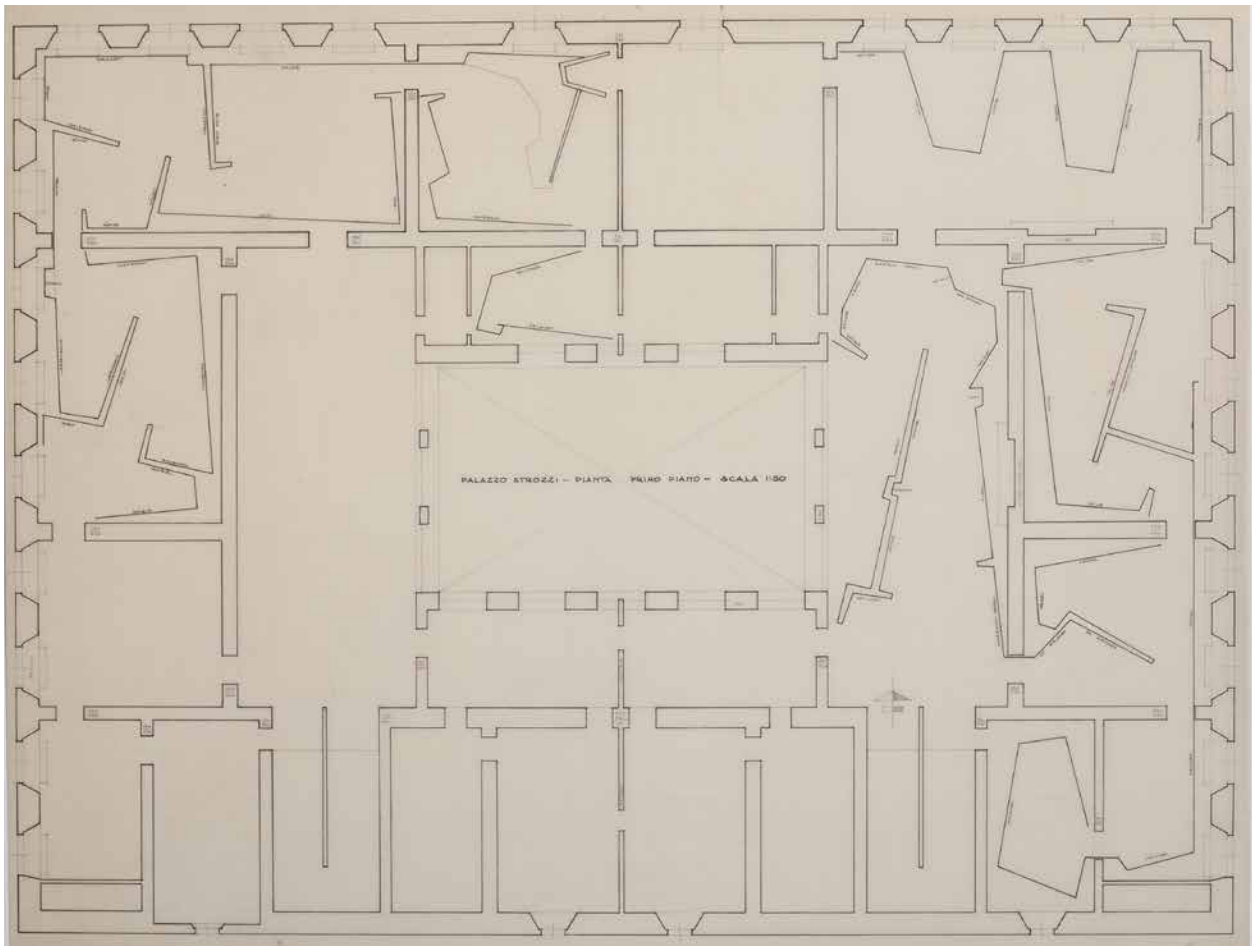
Un unico, bianco, frastagliato pannello avvolge le sale voltate, deformazione delle pareti cinquecentesche ripiegate e corrugate verso l'interno. Su questo nastro continuo e materico, realizzato con la cantinella, sono sistemati quadri e modelli senza un ordine geometrico apparente. Il titolo di tele, sculture, disegni, acquerelli, è scritto a mano, con pennello e vernice rosso sangue, in modo che le scolature rendano ancora più teatrale l'effetto complessivo. La quantità delle opere in mostra, la loro varietà, richiede una

268. Lionello VENTURI, *Mostra di pittura: Leo Ricci*, Galleria La Bussola, Roma, giugno 1958.

269. Nel novembre del 1958 Ricci espone nella mostra *Nuove tendenze dell'arte italiana*, Rome-New York Art Foundation, poi alla galleria Il Fiore e al Festival Dei Due Mondi di Spoleto, quindi nell'ottobre del 1959 alla neonata galleria Michaud, che introduce l'informale a Firenze, e ancora nel 1960 a New York alla Trabia Gallery. Le recensioni alle esposizioni sono conservate nei "Giornali di bordo" cit.

270. RICCI, *Anonimo*, cit., p. 122.

271. Vedi Leonardo RICCI, *Risponde Leonardo Ricci*, in «Marcatre. Notiziario di cultura contemporanea», n. 8/9/10, 1964.



127. Mostra  
Espressionismo: pittura  
scultura architettura a  
Palazzo Strozzi, Firenze,  
1964: pianta (Archivio  
CSAC, Parma, fondo  
Leonardo Ricci, scheda  
40059, n. B018624P).

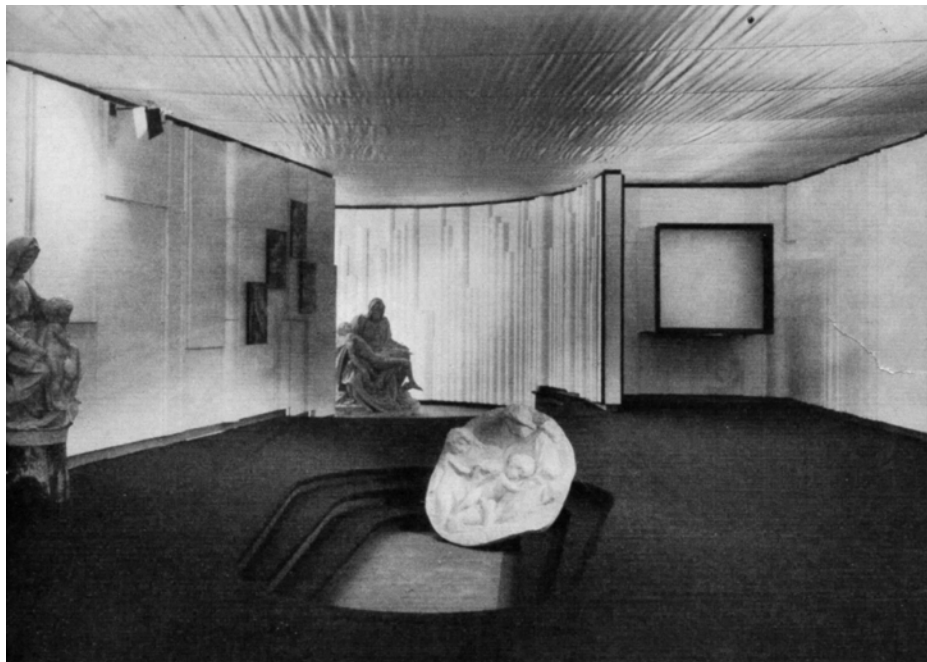
propagazione delle superfici espositive nello spazio, mentre le necessità di visibilità delle stesse richiede scatti del nastro verso l'alto e verso il basso. A volte il muro sale a creare nicchie più raccolte, a volte si ripiega e si trasforma in sedute. Ricci, per contraddire l'estetica rinascimentale, diventa barocco, usa pieghe deleuziane, cerca unione fra parete, opera ed esperienza del visitatore. Riesce talmente nell'intento che il progetto è premiato con il "Fiorino d'Oro" [Fig. 127].

È lo stesso anno in cui Paolo Portoghesi e Bruno Zevi curano la mostra critica delle opere michelangelolesche<sup>272</sup>, inaugurata il 23 febbraio al Palazzo delle Esposizioni di Roma. Appare interessante che maestro Ragghianti e amico allievo Zevi organizzino sincronicamente due esposizioni destinate a sovvertire il canone degli allestimenti. Maurizio di Puolo spiega puntualmente il tema di questa rivoluzione:

*«Vi lessi [...] una volontà di non-rispetto degli spazi ospitanti che mi avrebbe accompagnato per tutta la vita: una rivolta culturale dei modi espositivi che si può assimilare a quella che fu nel 1934 a Milano l'Esposizione dell'Aeronautica italiana (con le sale progettate da Ponti, Pagano e Baldessari) o nel 1936 la sala della Vittoria di Nizzoli, Palanti e Persico».*

272. Il progetto della mostra nasce dal lavoro per la monumentale monografia: Paolo PORTOGHESI, Bruno ZEVÌ (a cura di), *Michelangelo architetto*, Torino, Einaudi 1964.

128. Bruno Zevi, Paolo Portoghesi, allestimento per la Mostra critica delle Opere michelangiottesche. Sala della Cappella Sistina, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1964 (foto Oscar Savio, su gentile concessione dell'Archivio della Fondazione Bruno Zevi).



Di Puolo ricorda poi, nei primi Settanta, *Vitalità del Negativo* di Piero Sartogo al Palazzo delle Esposizioni nel 1970 e a altri fondamentali allestimenti di Costantino Dardi. «Insomma, le mostre stavano diventando creative: non più solo esposizioni ma opere esse stesse»<sup>273</sup>.

Portoghesi spiega: «abbiamo voluto documentare Michelangiolo, polemicamente, per mezzo di immagini plastiche e fotografiche capaci di sovvertire l'iconografia ufficiale e di determinare nell'osservatore attraverso una rigorosa indagine linguistica le condizioni propizie allo stabilirsi di un rapporto critico»<sup>274</sup>. Ciò che Portoghesi e Zevi espongono, è noto, sono le elaborazioni grafiche e i modelli tridimensionali in metallo, legno e gesso, traduzione interpretativa dei valori spaziali e dinamici dei progetti michelangiotteschi. Lo spazio espositivo è anche qui concepito per coinvolgere emotivamente lo spettatore e riportare a una misura leggibile gli ambienti del Palazzo di Pio Piacentini. L'altezza degli spazi è ridotta grazie a una copertura formata da velari, e di nuovo un nastro continuo in pannelli bianchi di polistirolo espanso percorre le ventotto sale. Le modulazioni del nastro, stavolta, sono basate su un programma combinatorio, per citare i ritmi parietali di Michelangiolo, e servono a scandire l'andamento percettivo della visita, con accelerazioni e rallentamenti, per lasciar comprendere a fondo le parti espositive più importanti<sup>275</sup> [Fig. 128].

«E' una mostra nuova, sorprendente, in certi casi addirittura sconcertante», scrive Renato Bonelli in un articolo significativamente intitolato

273. Daniela FONTI, *Nel museo d'oggi l'arte è la Cantatrice calva di Jonesco. Conversazione con Maurizio di Puolo*, in EADEM, Rossella CARUSO (a cura di), *Il Museo contemporaneo. Storie esperienze competenze*, Roma, Gangemi, 2012, p. 170.

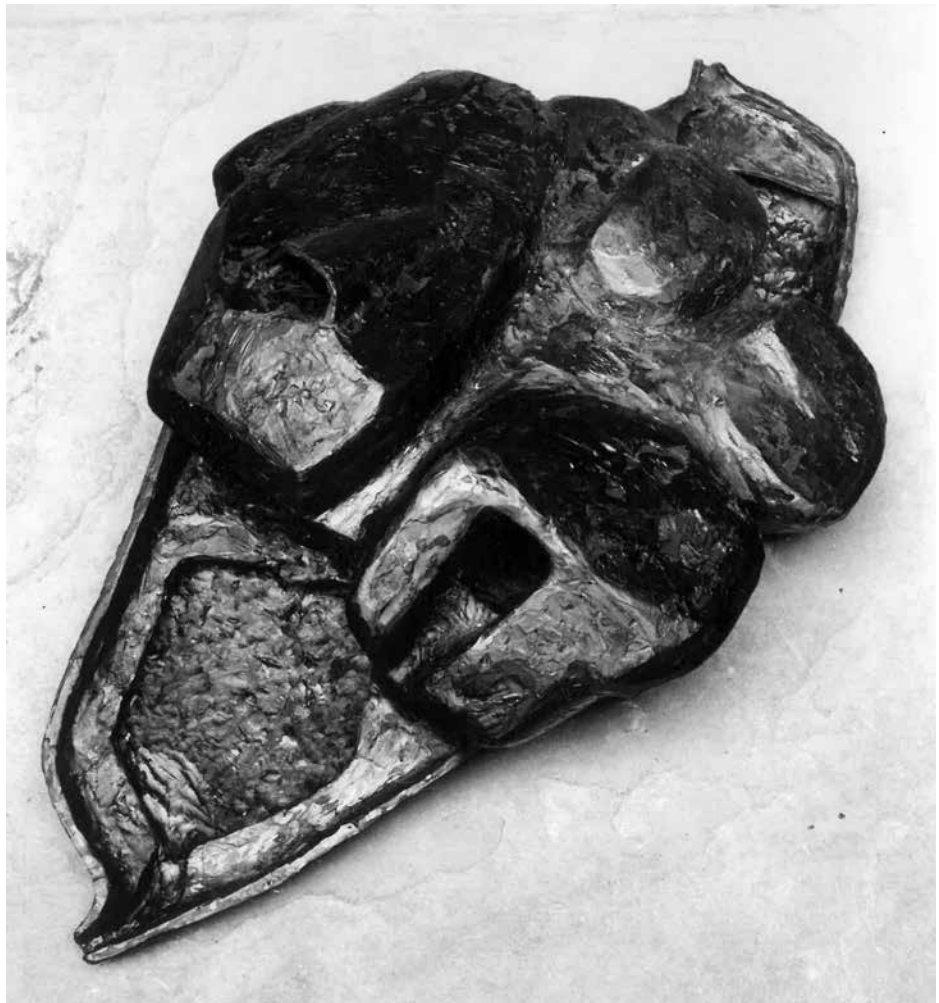
274. Paolo PORTOGHESI, *Mostra critica delle opere michelangiottesche al Palazzo delle Esposizioni in Roma*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 2, 1964, pp. 80-87.

275. Vedi Sabrina SPINAZZÈ, *Michelangiolo "al modo degli architetti": Bruno Zevi, Paolo Portoghesi e la mostra critica delle opere michelangiottesche*, in EADEM, Teresa SACCHI (a cura di), *Oscar Savio - Michelangiolo 1964*, Catalogo della Mostra (Galleria Prencipe, Roma, 3-24 marzo 2018), Galleria Prencipe, Roma, pp. 17-25.

129. Allestimento di uno  
"Spazio vivibile per due  
persone" per la mostra  
"La Casa Abitata. Biennale  
degli interni d'oggi",  
Palazzo Strozzi, Firenze,  
1965: il plastico della  
cellula abitativa (foto  
Giuliano Gamelier, casa-  
studio Ricci, Monterinaldi).



130. Allestimento di uno  
"Spazio vivibile per due  
persone" per la mostra  
"La Casa Abitata. Biennale  
degli interni d'oggi",  
Palazzo Strozzi, Firenze,  
1965: il plastico della  
cellula abitativa (foto  
Giuliano Gamelier, casa-  
studio Ricci, Monterinaldi).



131. Allestimento di uno "Spazio vivibile per due persone" per la mostra "La Casa Abitata. Biennale degli interni d'oggi", Palazzo Strozzi, Firenze, 1965 (foto s.a., casa-studio Ricci, Monterinaldi).



Michelangelo Pop<sup>276</sup>: al centro non sembrano essere più solo i problemi metodologici, il successo delle mostre travalica gli ambiti dello specialismo, la cultura è diventata fenomeno di massa.

L'anno successivo Ricci è invitato a partecipare, insieme a Savioli, ai fratelli Castiglioni, Vico Magistretti, Angelo Mangiarotti, Ettore Sottsass, Marco Zanuso, Luigi Moretti e altri, alla mostra *La casa abitata. Biennale degli interni d'oggi*, coordinata da Giovanni Michelucci<sup>277</sup>. La richiesta è l'allestimento di una cellula abitativa minima.

Luigi Moretti, maestro della generazione precedente, compie un gesto eclatante di rinuncia al progetto e distacco dalla ricerca immaginativa di nuovi spazi messa in atto dai più giovani, mettendo in mostra il proprio studio in scala ridotta e abitandolo di fronte agli occhi dei visitatori, con le opere d'arte della sua collezione privata e i fogli arrotolati dei suoi progetti, accatastati sul grande tavolo centrale o lungo le pareti.

Ricci presenta invece uno *Spazio vivibile per due persone* a scala reale: fra lo scultoreo e l'architettonico, avvolgente come l'antro di una grotta, di nuova cellula primordiale alla maniera di Frederick Kiesler, tra le opere ricciane frutto di quello che si intendeva essere il suo *esprit de finesse*. Fin dagli schizzi preparatori egli immagina un ambiente caldo, sensuale, uterino. Il letto, il bagno, il soggiorno e la cucina sono plasmati in un'unica superficie, riducendo al minimo ogni divisione fra gli atti degli abitanti, atti liberi o meccanici, spirituali o materiali perchè ogni separazione è uno 'spreco di vita' [Fig. 129-131].

Un attacco dichiarato al rigore razionalista dell'*existenz minimum*, rielaborato nella stessa mostra dal collega di una vita Leonardo Savioli. È questo,

---

276. Renato BONELLI, *Michelangelo Pop*, in «Marcatré. Notiziario di cultura contemporanea», n. 6-7, 1964, p. 130.

277. Lara Vinca MASINI (a cura di) *La casa abitata. Biennale degli interni di oggi*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 6 marzo -25 aprile 1965), Arti Grafiche Meroni, Lissone 1965.

si scriveva<sup>278</sup>, un momento di confronto fra i due Leonardi. Pur sviluppando entrambi una riflessione sul modulo per un organismo più complesso e sviluppabile all'infinito, tema cruciale della loro ricerca professionale e didattica sulle macrostrutture urbane, Savioli persegue la sua idea di prefabbricazione e progetta un prototipo elegante e pulito. Ricci realizza una scultura abitata, di nuovo realizzata con la cantinella, sollevata dal pavimento su piccoli muri in pietra. Un guscio privo degli arredi tradizionali che sono immaginati come integrati alla casa, lasciando l'abitante libero di gestire lo spazio secondo le sue diverse necessità.

Dopo la partecipazione di Ricci alla Prima Triennale Itinerante d'Architettura Italiana Contemporanea, promossa da Lara Vinca Masini sempre nel 1965 per mettere in dialogo aperto l'architettura e i nuovi itinerari intrapresi nel campo artistico e dell'innovazione tecnologica<sup>279</sup>, arriva l'incarico più importante: l'allestimento per il padiglione italiano a Montréal per l'Expo del 1967, una delle più grandi esposizioni mondiali fino ad allora, con la realizzazione di sessantasette padiglioni delle diverse nazioni.

Il comitato di consulenza è d'eccezione, composto da Giulio Carlo Argan, Umberto Eco, Michele Guido Franci e Bruno Zevi. Il padiglione si compone di tre sezioni: quella del 'costume', allestita da Ricci con la collaborazione di Ezio Bienaimé, quella della 'poesia', allestita da Carlo Scarpa e quella del 'progresso', allestita da Bruno Munari, scandite rispettivamente da tre opere d'arte, una colata in ceramica di Leoncillo, una sfera di Arnaldo Pomodoro e una composizione a fasce metalliche di Cosimo Carlucci, immerse nelle proiezioni di luce e colore di Emilio Vedova.

La sezione del costume segue il programma concepito da Umberto Eco e ripropone le tappe della storia italiana dalla civiltà etrusca alla Resistenza. Sono molte le foto esistenti con Ricci in tuta da operaio e l'immancabile sigaretta in mano, oppure al lavoro con la fiamma ossidrica. Queste immagini lasciano comprendere il suo *modus operandi*, il rapporto-confronto fisico con la materia, un combattimento intrapreso questa volta contro installazioni metalliche, spigolose, forme irregolari e ruvide, insieme a strutture totemiche che germogliano dal suolo. Inutile sottolineare quanto questo metodo e atteggiamento siano lontani dalla ricerca geometrica curata al minimo dettaglio di Scarpa, o al giocoso *pop* di Munari. Tre linguaggi architettonici profondamente diversi, per mostrare al mondo la ricchezza del panorama architettonico del nostro paese in quegli anni<sup>280</sup> [Figg. 132-137].

---

278. Vedi in questo volume a pp. 46-47.

279. Vedi Lara Vinca MASINI, *Presentazione*, in Eadem, Marco Dezzi Bardeschi, *Prima Triennale Itinerante di Architettura Contemporanea*, Centro Proposte, Firenze 1965, p. XIII.

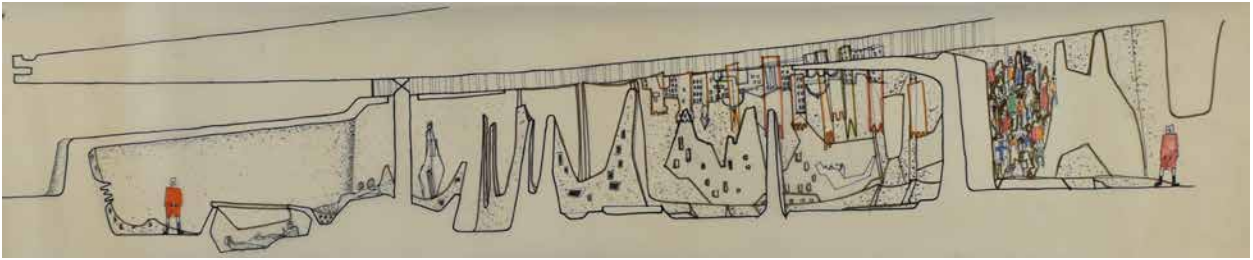
280. Bruno Zevi, *Il padiglione italiano all'Expo di Montréal. Scontro di situazioni in tre volti*, in *Cronache di Architettura* vol. VI, Laterza, Roma-Bari 1970, pp. 263-265.

132. Padiglione italiano per l'Expo di Montréal, 1967: Ricci in cantiere per l'allestimento della sezione del 'costume' (foto s.a., casa-studio Ricci, Monterinaldi).

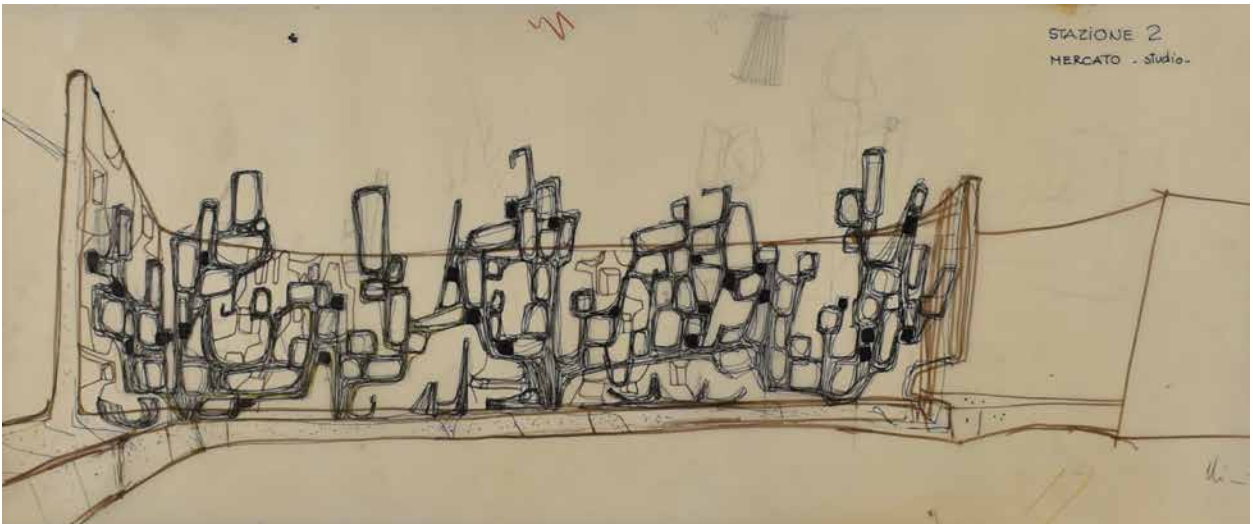


133. Padiglione italiano per l'Expo di Montréal, 1967: particolare esterno del padiglione (foto s.a., casa-studio Ricci, Monterinaldi).





134. Padiglione italiano per l'Expo di Montréal, 1967: schizzi di studio per l'allestimento (casa-studio Ricci, Moterinaldi).



135. Padiglione italiano per l'Expo di Montréal, 1967: schizzi di studio per l'allestimento (casa-studio Ricci, Moterinaldi).



136. Padiglione italiano per l'Expo di Montréal, 1967: schizzi di studio per l'allestimento (casa-studio Ricci, Moterinaldi).





137. Padiglione italiano per l'Expo di Montréal, 1967: fotografia dell'allestimento di Ricci (Archivio studio Passarelli).

### 6.3. Altri spazi per lavorare e vivere

Procedendo per scale, dall'allestimento all'edificio, sono meno noti molti lavori di Leonardo Ricci non dedicati alla residenza. Esempi che testimoniano le più diverse influenze: quelle di alcuni progetti dei maestri, nonostante la dichiarazione d'indipendenza che si legge nell'*Anonimo*, o quelle di alcuni motivi dell'architettura coeva.

Questi esempi mostrano come Ricci intenda il lavoro all'interno della città esistente con la volontà di 'toccare il reale', di non astrarre l'architettura dal suo valore relazionale: «*non è nata ancora nel mondo [...] una coscienza del sociale nuova, nella quale ognuno è parte integrante di un organismo vivente nel quale possa vivere e esprimersi liberamente in funzione degli altri*»<sup>281</sup>. È pressante per Ricci, nonostante il successo professionale e la numerosità delle commissioni, la necessità di ricollocare nella società il ruolo dell'architetto. Queste esperienze progettuali, molto diverse fra loro, ci parlano del processo inarrestabile di revisione e autocritica al quale egli sottopone il proprio lavoro, del suo affrontare ogni singolo tema ricominciando sempre da capo, in quello che appare come un combattimento continuo fra il riflesso impulsivo di attingere all'immaginario architettonico collettivo e il freno interiore che vorrebbe eliminare ogni stereotipo superimposto.

Fra le diverse sperimentazioni, il tema dell'accostamento di forme geometriche pure, per creare contrappesi visivi dinamici, emerge chiaramente in tre progetti di concorso.

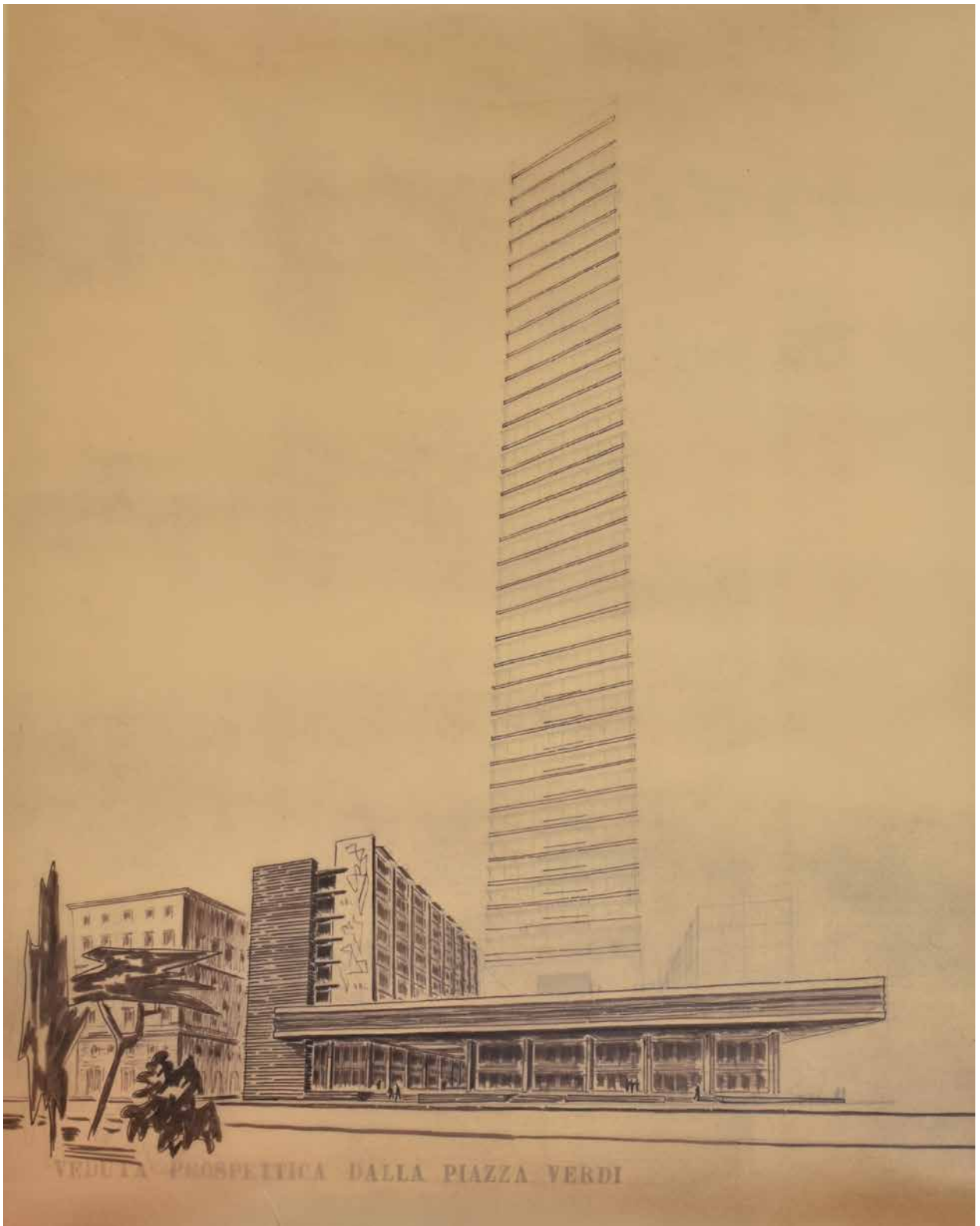
Il progetto per il grattacielo a Brignole a Genova, del 1955, è sviluppato con Ezio Bienaimé e Gianfranco Petrelli. Un complesso commerciale, alberghiero e residenziale, nel quale dunque occorre riunire diversi usi. Chiari sono i riferimenti a opere miesiane. Per la torre per uffici in cemento, vetro e acciaio, nella prima versione progettuale l'enfasi è data all'orizzontalità dei piani rivestiti da una leggerissima pelle vetrata, nella seconda invece fascioni disposti asimmetricamente verso un angolo accentuano la verticalità dell'edificio, che avrebbe dovuto innalzarsi per 130 metri. Il grattacielo si incastra su un basamento destinato ad attività terziarie, nel quale si innestano altri tre corpi di fabbrica. Ancora, nella seconda versione di progetto, lo slancio verticale si contrappone al fascione di copertura della piastra basamentale, dall'aspetto più unitario rispetto all'incastro di volumi del primo progetto [Figg. 138-139].

L'anno successivo Ricci è a Carrara, dove riceve anche incarichi per la progettazione di alcune case unifamiliari<sup>282</sup>. Qui partecipa, al concorso per il Palazzo Comunale e a quello per la sede della Camera di Commercio, coadiuvato da Bienaimé. La composizione volumetrica è formata dall'incastro tra un corpo orizzontale, la piastra-piazza, e un corpo verticale, la torre. Nei dettagli dei disegni si legge la volontà di rendere il materiale, il marmo, elemento estetico predominante, tanto negli esterni che negli interni: fuori, pannelli di marmo ordinario sono lavorati con graffiti astratti, all'interno una scala a chiocciola in marmo si apre nell'androne di accesso, e pannelli di marmo bianco sono anche gli elementi fissi delle pareti degli uffici [Figg. 140-141].

---

281. RICCI, *Anonimo*, cit., p. 72.

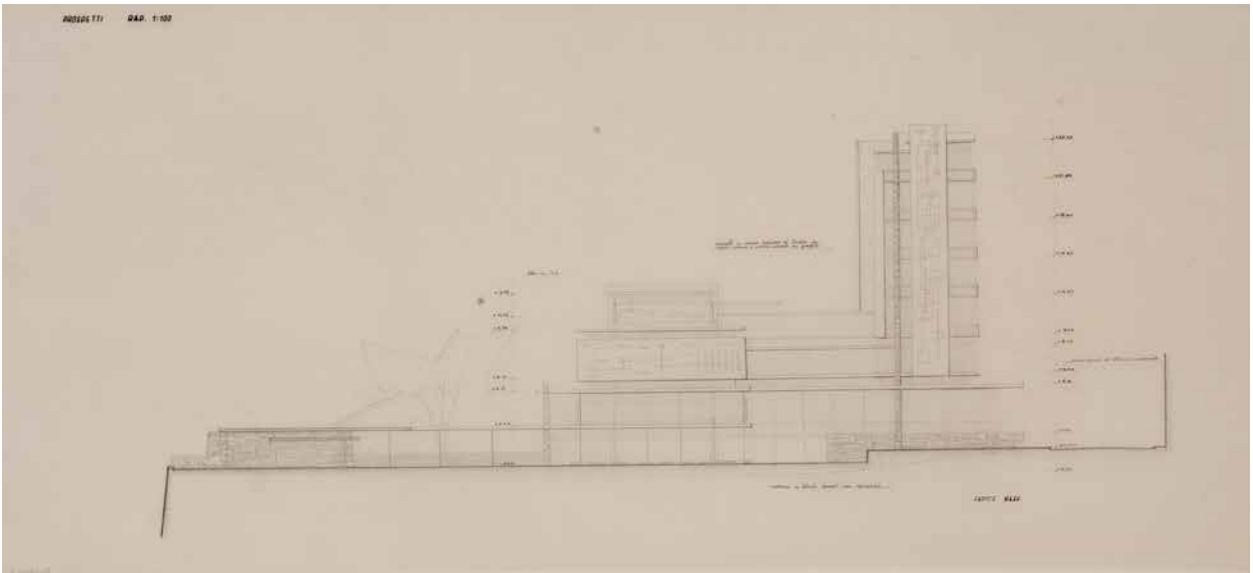
282. Vedi in questo volume a p. 165.



138. Progetto per un grattacielo a Brignole, Genova, 1955: veduta prospettica della seconda versione (casa-studio Ricci, Monterinaldi).



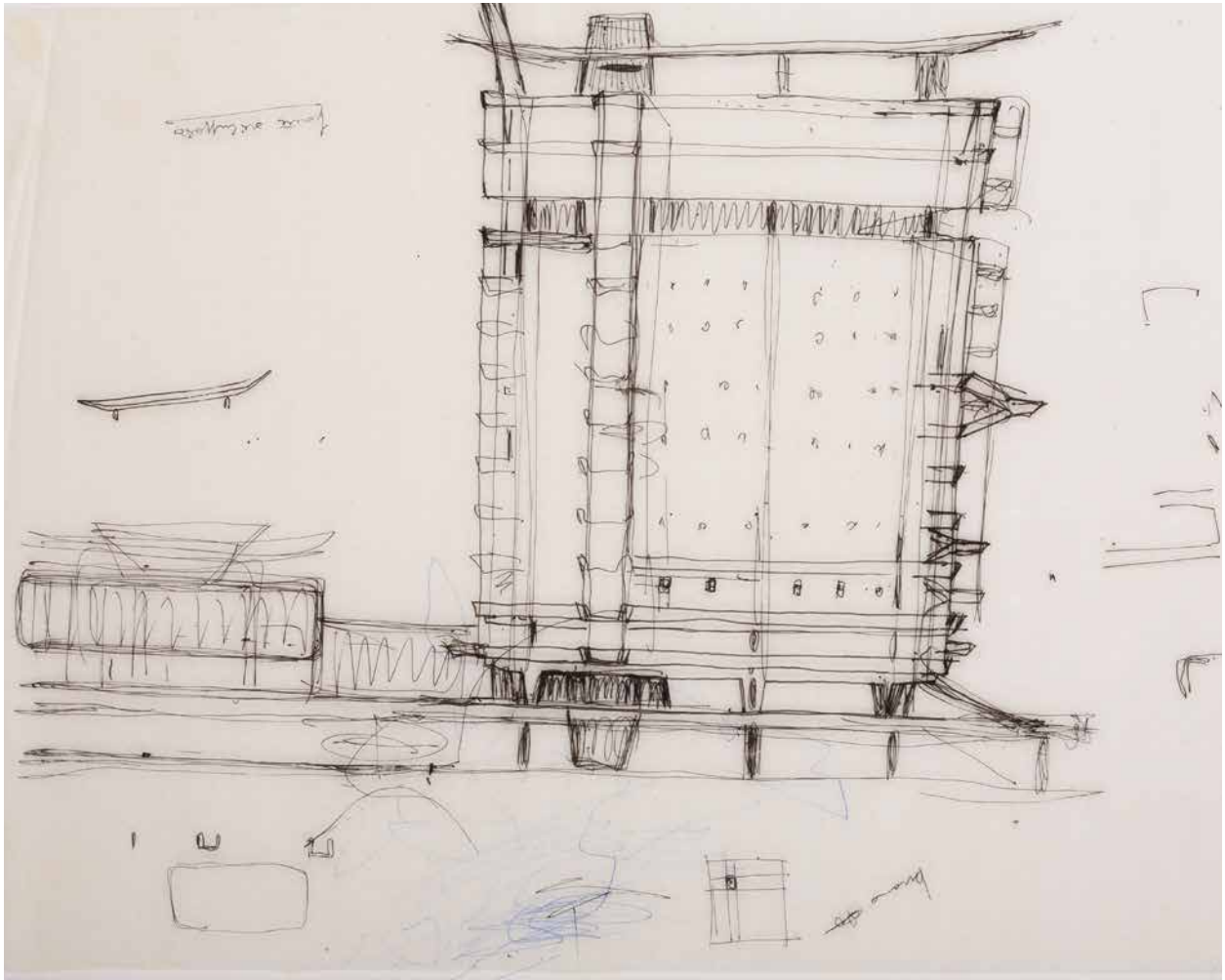
138. Progetto per un grattacielo a Brignole, Genova, 1955: veduta prospettica della seconda versione (casa-studio Ricci, Monterinaldi).



140. Palazzo del Comune, Carrara, 1958: prospetto (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda n. B038605S).



141. Palazzo del Comune, Carrara, 1958: schizzo prospettico del salone contrattazioni (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda n. B038605S).



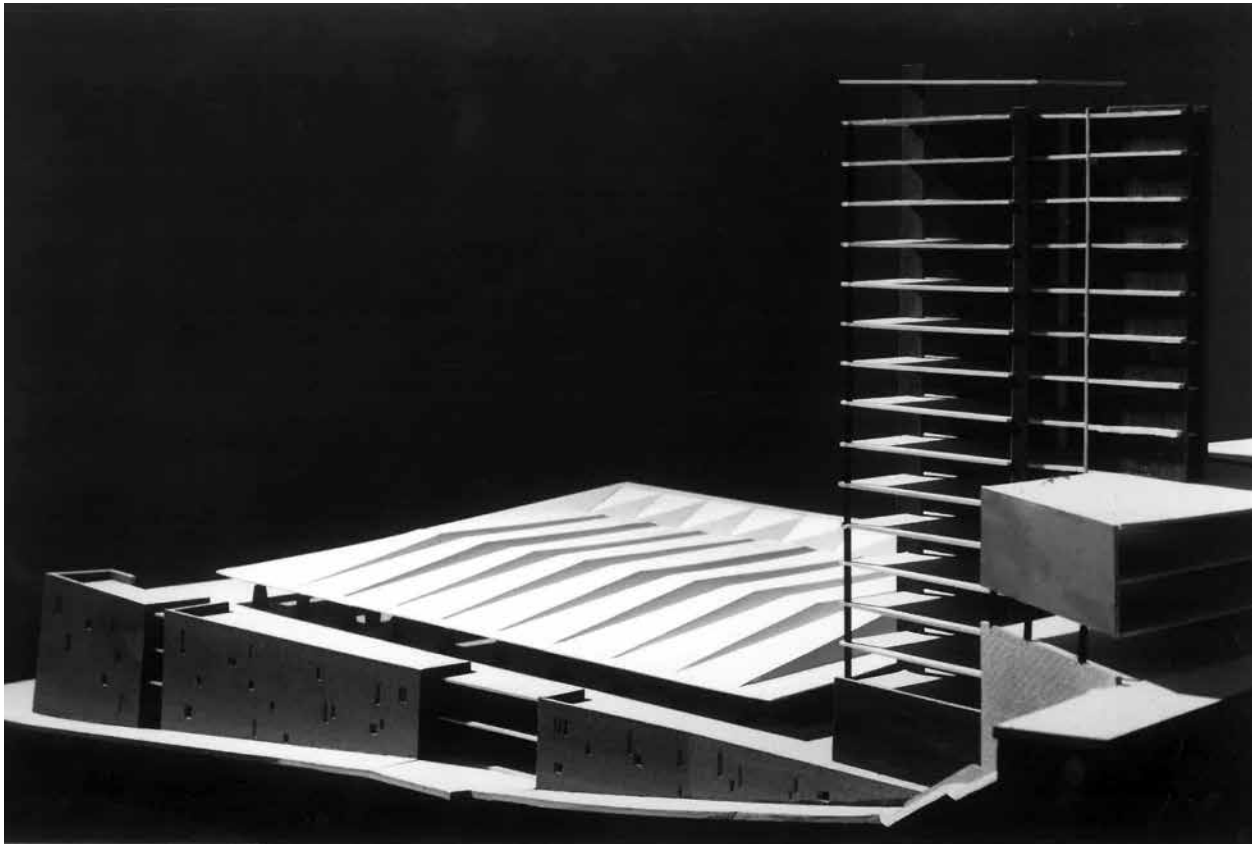
142. Progetto per un palazzo per uffici, Milano, 1960-1970: schizzo di elevato (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda: 38131, n. B018618P).

Anche nel progetto per un palazzo per uffici a Milano, i cui disegni vengono sviluppati nel decennio 1960-1970, il tema è l'aggregazione fra una piastra d'ancoraggio su cui si innesta un corpo turriforme, coronato questa volta da una soletta aggettante che ricorda temi di derivazione lecorbuseriana, cari a Savioli: sono diversi gli schizzi a mano libera, in alcuni il tratto leggero e nervoso lascia intendere l'attenzione all'indagine dei rapporti fra pieni e vuoti, fra elementi orizzontali e corpi verticali che contengono le scale, fra scansione ritmica delle piccole finestrate e tagli vetrati. Interessante è anche lo studio dell'attacco a terra, immaginato attraverso setti e pilastri di grandi dimensioni dall'effetto fortemente brutalista [Fig. 142].

Di nuovo in Liguria, nel 1959, Ricci progetta con Bienaimé, Petrelli e altri<sup>283</sup> il Centro dei Fiori a San Remo. Stavolta il gioco di volumi è di grande complessità, rinresce che esso sia rimasto su carta probabilmente per problemi amministrativi, nonostante l'approvazione dell'amministrazione comunale. Lo stesso Ricci ne parla su «Domus» e il progetto è pubblicato su diversi quotidiani<sup>284</sup>. Erano previsti un parcheggio, un salone, una torre e i box per

283. Gli ingegneri Adriano Agostini, Ettore Villaggio, Carlo Bettio e Giacomo Frediani, vedi VASIĆ VATOVEC, *Leonardo Ricci*, cit., p. 32.

284. Leonardo RICCI, *Progetto per il mercato dei Fiori a Sanremo*, in «Domus», n. 354, 1959, p. 51. Per gli altri articoli si rimanda alla bibliografia in calce al volume.



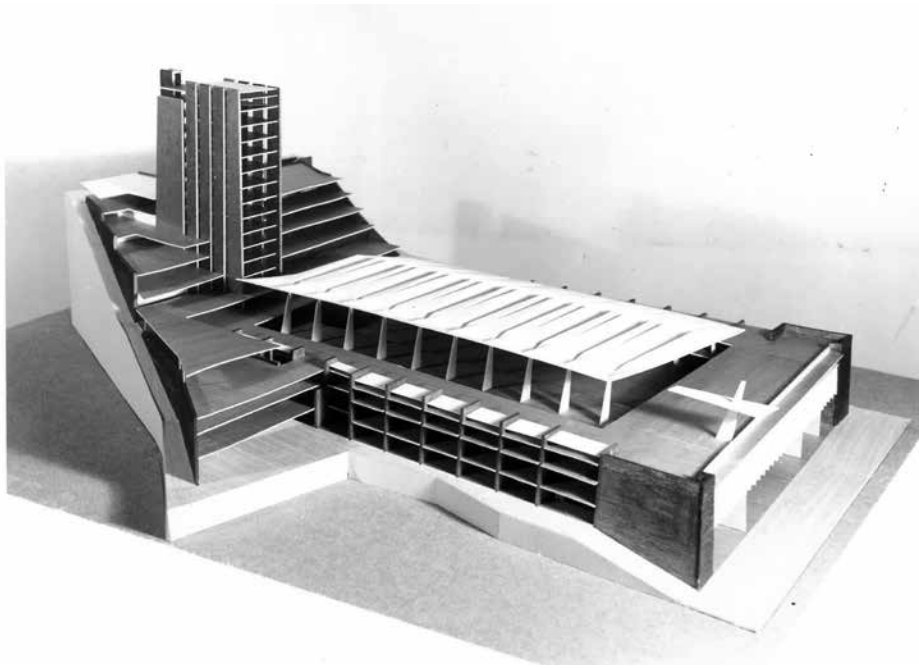
143. Fotografia del plastico di progetto per il Centro dei Fiori, Sanremo, 1958 (casa-studio Ricci, Monterinaldi).

le spedizioni. Il cuore del disegno è la copertura della piazza di smistamento, una struttura costituita da telai in acciaio corrugato con punti di sostegno piramidali in una prima versione e a cavalletto nella seconda, per coprire una luce di cinquanta metri. Gli incastri tra la torre, le forme regolari dei box e del parcheggio, e la grande piazza, sono studiati nelle due versioni per cercare i migliori bilanciamenti fra elementi ortogonali e aperture a ventaglio, fra elementi murari materici e leggere vetrate, fra dilatazioni verticali e orizzontali. Un'indagine su rapporti spaziali che porta con sé echi costruttivisti [Figg. 143-144].

Non è un caso se nello stesso anno, nel progetto per il Franklin Delano Roosevelt Memorial a Washington, la stessa indagine sulle relazioni tra pesi e volumi si arricchisce e si sviluppa attraverso l'uso di forme plastiche, che ricordano le ellissi ancorate al terreno attraverso tiranti della casa Balmain. L'ampia piazza, che avrebbe dovuto ospitare un teatro all'aperto, è accessibile grazie a una rampa a ventaglio e rampe minori. Il guscio della copertura schiacciata controbilancia lo slancio verticale della scultura monumentale di Mirko [Figg. 145, 146].

All'inizio dei Sessanta l'attività è eccezionalmente feconda, per le residenze e i concomitanti lavori a Sorgane e a Riesi, e in Sicilia nel 1963 Ricci ottiene un'altra commissione, quella per la chiesa valdese di Pachino, essenziale nella semplicità della sezione definita dalla falda inclinata della copertura, la cui pendenza è sottolineata dalla grande vetrata e dai tagli che fanno entrare lame di luce dall'alto<sup>285</sup>.

285. BARTOLOZZI, *Leonardo Ricci*, cit., p. 52.

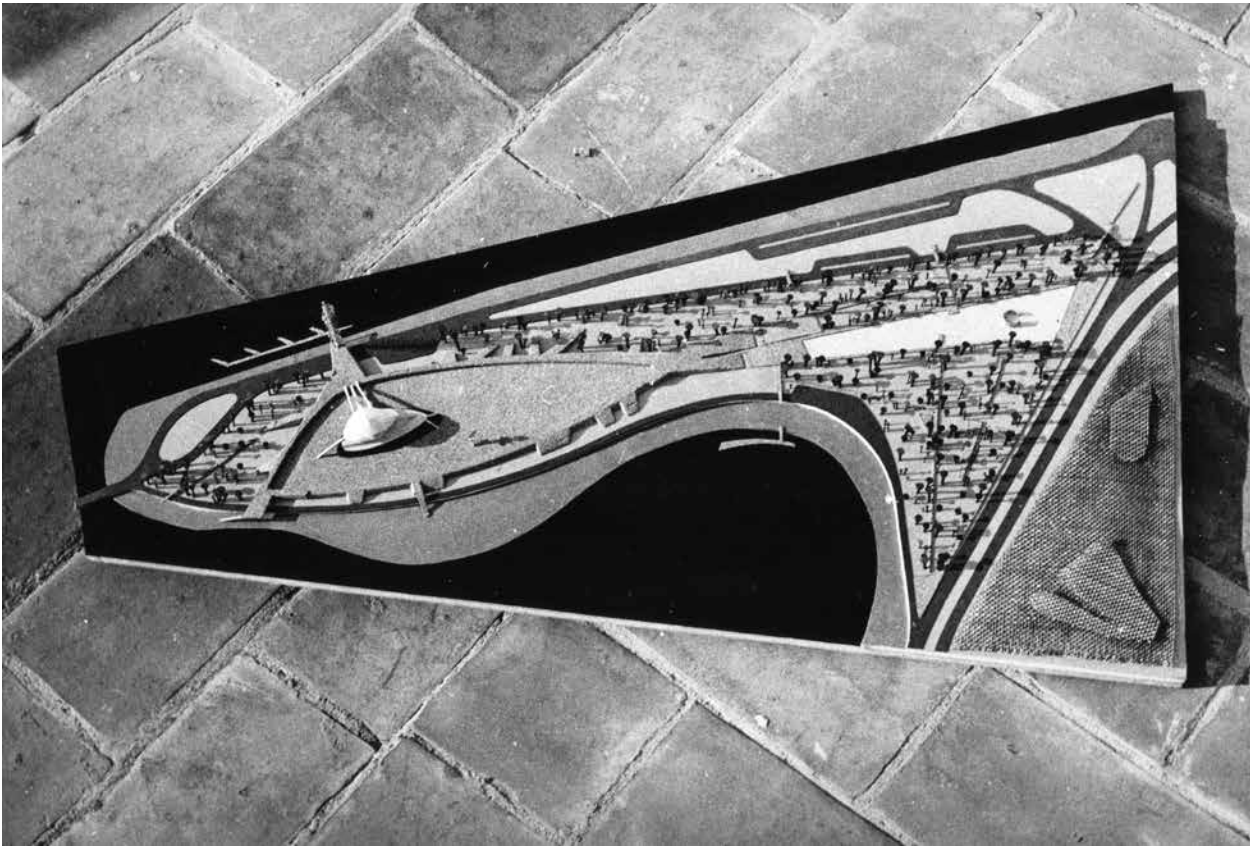


144. Fotografia originale del plastico di progetto per il Centro dei Fiori, Sanremo, 1958 (casa-studio Ricci, Monterinaldi).



145. Progetto per il Franklin Delano Roosevelt Memorial, Washington, 1959-1960: fotografia che ritrae Leonardo Ricci mentre studia il plastico nella versione definitiva (casa-studio Ricci, Monterinaldi).





146. Progetto per il Franklin Delano Roosevelt Memorial, Washington, 1959-1960: fotografia del plastico nella versione definitiva per il concorso (casa-studio Ricci, Monterinaldi).

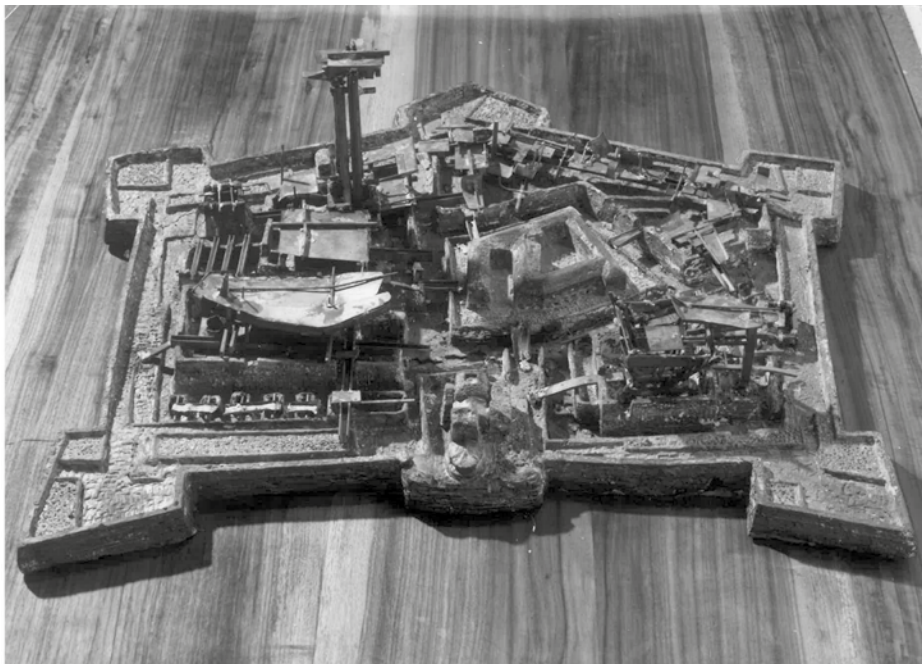
Nel frattempo a Firenze è bandito dall'Ente Mostra internazionale dell'Artigianato il concorso per la Fortezza da Basso. Siamo nel 1967 e Ricci non ha ancora realizzato nulla nel cuore della sua città. Qui si confronta con la preesistenza cinquecentesca disegnata da Pier Francesco da Viterbo e Antonio da Sangallo il Giovane, situata nelle vicinanze della stazione Santa Maria Novella e circondata dai viali della circonvallazione. La Fortezza, isolata al momento della demolizione delle mura trecentesche, quando Firenze era Capitale d'Italia, è monumento imponente dalla pianta pentagonale, con mastio in pietra forte e cortina e bastioni in mattoni, fino ad allora mai utilizzata e affidata al demanio militare<sup>286</sup>. Il progetto intitolato "Tre per tre", sviluppato con Ezio Bienaimé e in collaborazione con Leonardo Savioli e Danilo Santi, non vince ma è giudicato meritevole di segnalazione. Il gruppo pensa a una nuova destinazione d'uso per l'edificio, che diviene centro culturale per le arti plastiche e visuali. Volumi differenti sono tenuti insieme dalle massicce mura, le fortificazioni diventano percorsi pedonali, si innescano spazi nuovi fra i quali un museo a piramide rovesciata e un corpo turriforme, la cui immagine rimanda all'elemento verticale del successivo progetto Dog Island<sup>287</sup> [Figg. 147-149].

Anche nel progetto per il Teatro dei Leggieri a San Gimignano<sup>288</sup>, sviluppato fra il 1962 e il 1965, Ricci si confronta con le preesistenze storiche

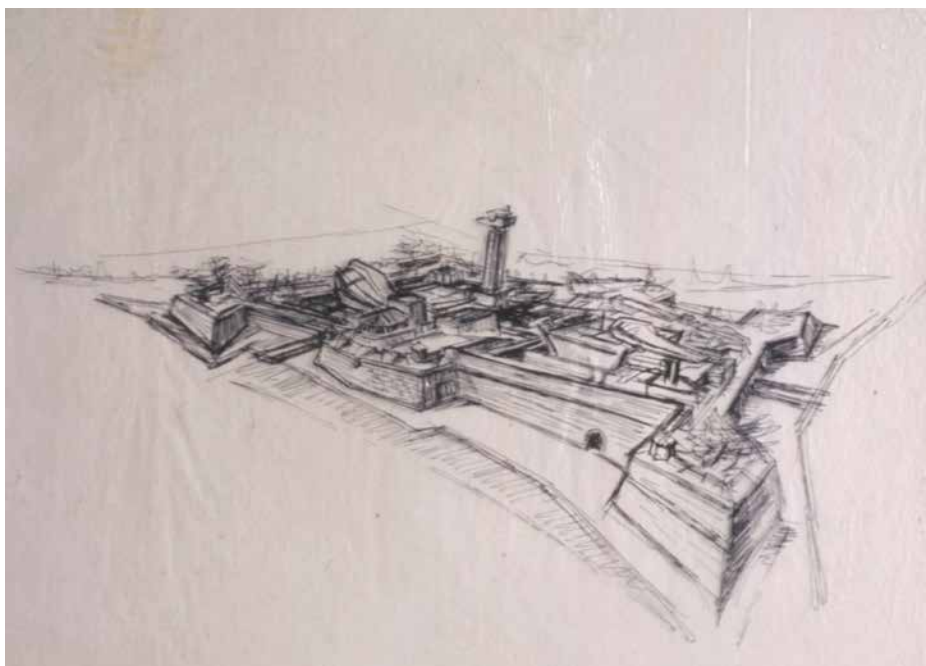
286. Vedi Francesco GURRIERI, Paolo MAZZONI, *La Fortezza da Basso. Un monumento per la città*, Ponte alle Grazie, Firenze 1990.

287. In questo volume a pp. 243-244.

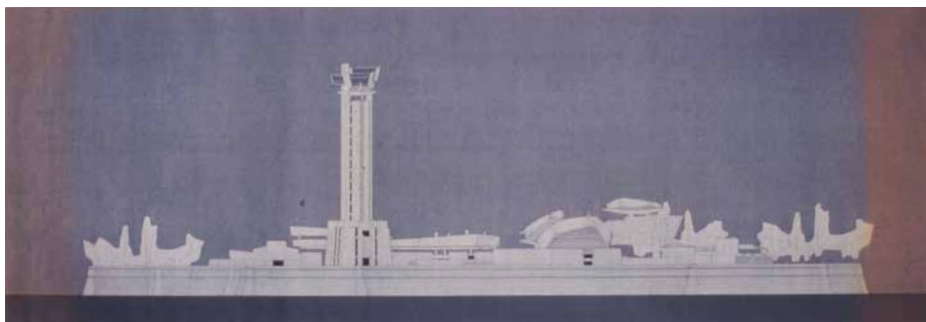
288. In collaborazione con gli architetti R. Frilli, A. Ricci, R. Barbieri e A. Lodi.



147. Progetto di concorso per la Fortezza da Basso, Firenze, 1967: plastico, (casa-studio Ricci, Monterinaldi).



148. Progetto di concorso per la Fortezza da Basso, Firenze, 1967: schizzo prospettico (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda: 39576, n. B001063S).



149. Progetto di concorso per la Fortezza da Basso, Firenze, 1967: prospetto (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda: 39577, n. B038539S).

con consapevolezza critica ma senza alcun sentimento di deferenza. A lui interessa la vita che, con il passare del tempo, deve continuare a scorrere fluida, senza bloccarsi in sterili ricordi del passato «*lo non credo ai "valori assoluti". Soprattutto trattandosi di cose come quelle dell'architettura che cambiano e si trasformano [...] cioè mi sembra che un oggetto d'arte cambia "valore" col cambiare della vita*»<sup>289</sup>. Nel caso del teatro, il Comune vuole provvedere, subito dopo l'acquisizione, a un primo recupero della fabbrica, e Ricci propone la realizzazione di una sala principale al primo piano e di una nuova copertura a doppia falda asimmetrica, che sulle pendenze ospita un teatro affacciato sul paesaggio [Figg. 150-151].

Torna il tema michelucciano del teatro all'aperto, negli anni maestro e allievo continuano a studiarsi reciprocamente.

Questo sguardo corrisposto avviene anche, o soprattutto, nel caso di uno degli edifici più interessanti realizzati da Ricci, quasi del tutto trascurato nell'indagine sul panorama architettonico italiano del periodo: la fabbrica per filature Goti a Campi Bisenzio. È naturalmente un momento nel quale l'attenzione alle esigenze della classe operaia è al centro del dibattito, politico e architettonico. L'impegno di Adriano Olivetti è l'esempio centrale: la magnifica fabbrica a Pozzuoli di Luigi Cosenza, ad esempio, è inaugurata nel 1955.

Nel 1959 Ricci riceve l'incarico dall'industriale tessile pratese Nazzareno Goti di realizzare una fabbrica a Capalle, una frazione di Campi Bisenzio. Prato rappresenta uno dei più grandi distretti industriali italiani e uno dei centri più importanti, a livello mondiale, per le produzioni di filati e tessuti di lana.

Ricci è in un momento di grande impegno, ha ricevuto la commissione per casa Balmain e, su suggerimento dello scultore e amico Mirko, all'epoca titolare di un corso all'MIT, è invitato come Visiting Professor a Boston, nello stesso periodo in cui nell'istituto stanno compiendo le loro ricerche Lewis Mumford e Kenzo Tange.

Nei suoi ricordi, l'anno al MIT è un anno bellissimo per gli scambi con gli altri professori, che fanno sorgere in lui nuove concezioni architettoniche e urbane. Ma egli decide di tornare, e forse ad influire sulla decisione è anche questa nuova commissione: «*Nel frattempo ebbi l'incarico di progettare una fabbrica di filati vicino a Prato. Chi lo avrebbe immaginato! [...] Era uno dei miei temi preferiti. Ma non avrei mai immaginato che un giorno un cliente mi avrebbe cercato per fare una cosa pratica, funzionale e razionale*»<sup>290</sup>.

L'idea del miglioramento dell'ambiente di lavoro dell'uomo è una nuova sfida. La fabbrica affaccia sulla strada provinciale lucchese verso Prato, la facciata principale è ben visibile da tutti. L'edificio potrebbe costituirsi come tassello della 'nuova città', evento trasformativo che coinvolga l'intorno, come nel caso di altre sue realizzazioni, *in primis* la casa per sé a Monterinaldi. L'abitare e il lavorare, due aspetti essenziali dello stare al mondo. La casa e la fabbrica come temi chiave. Finalmente, dopo una serie di incarichi relativi al primo tema, arriva l'occasione per riflettere sul secondo.

La richiesta del committente è l'integrazione fra funzioni produttive, commerciali e residenziali. Ricci risponde in maniera semplice e efficace, con la

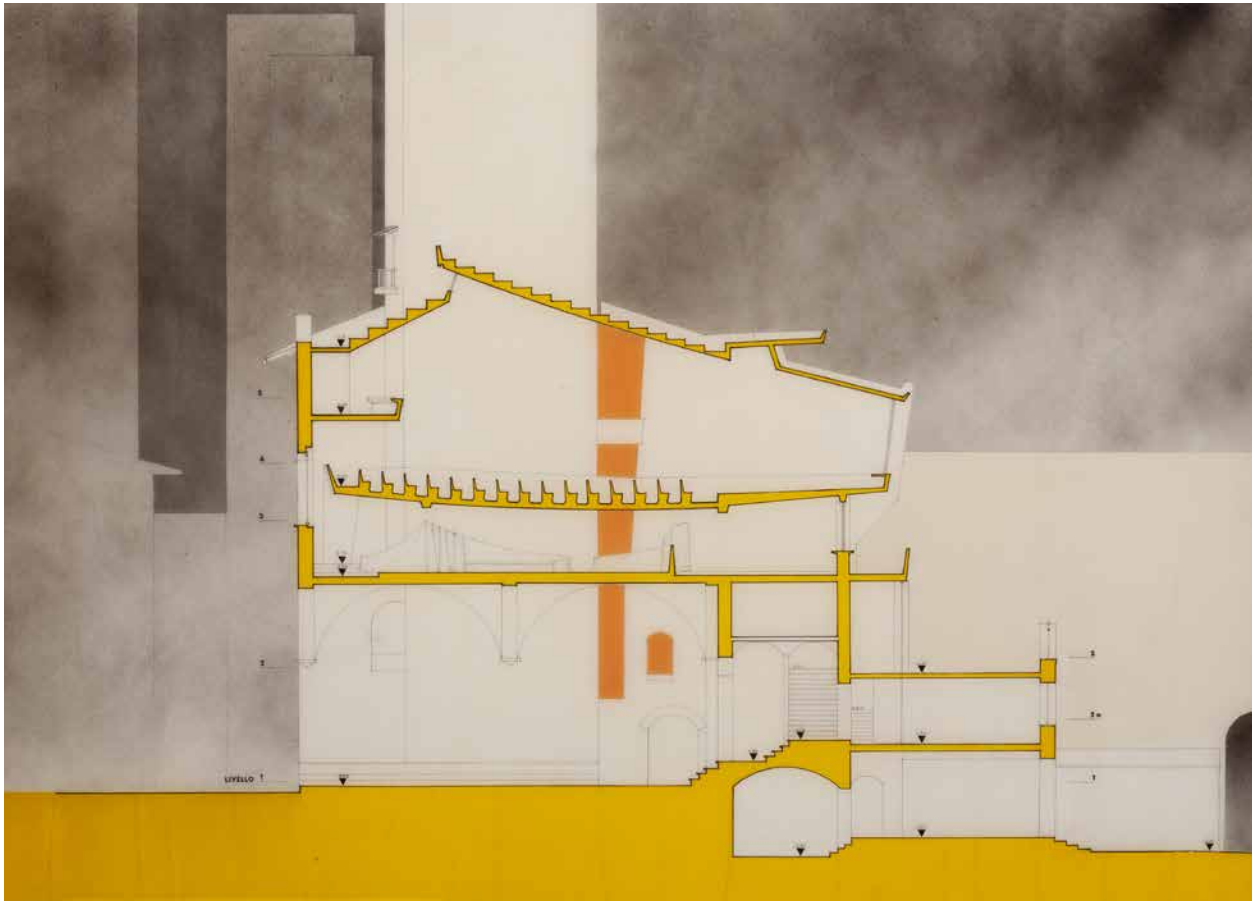
---

289. RICCI, *Anonimo*, cit., p. 143

290. NARDI, *Leonardo Ricci*, cit., p. 33-122.



150. Progetto per il teatro dei Leggieri, San Gimignano, 1962-1965: sezione trasversale (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda: 39614, n. B038546S).

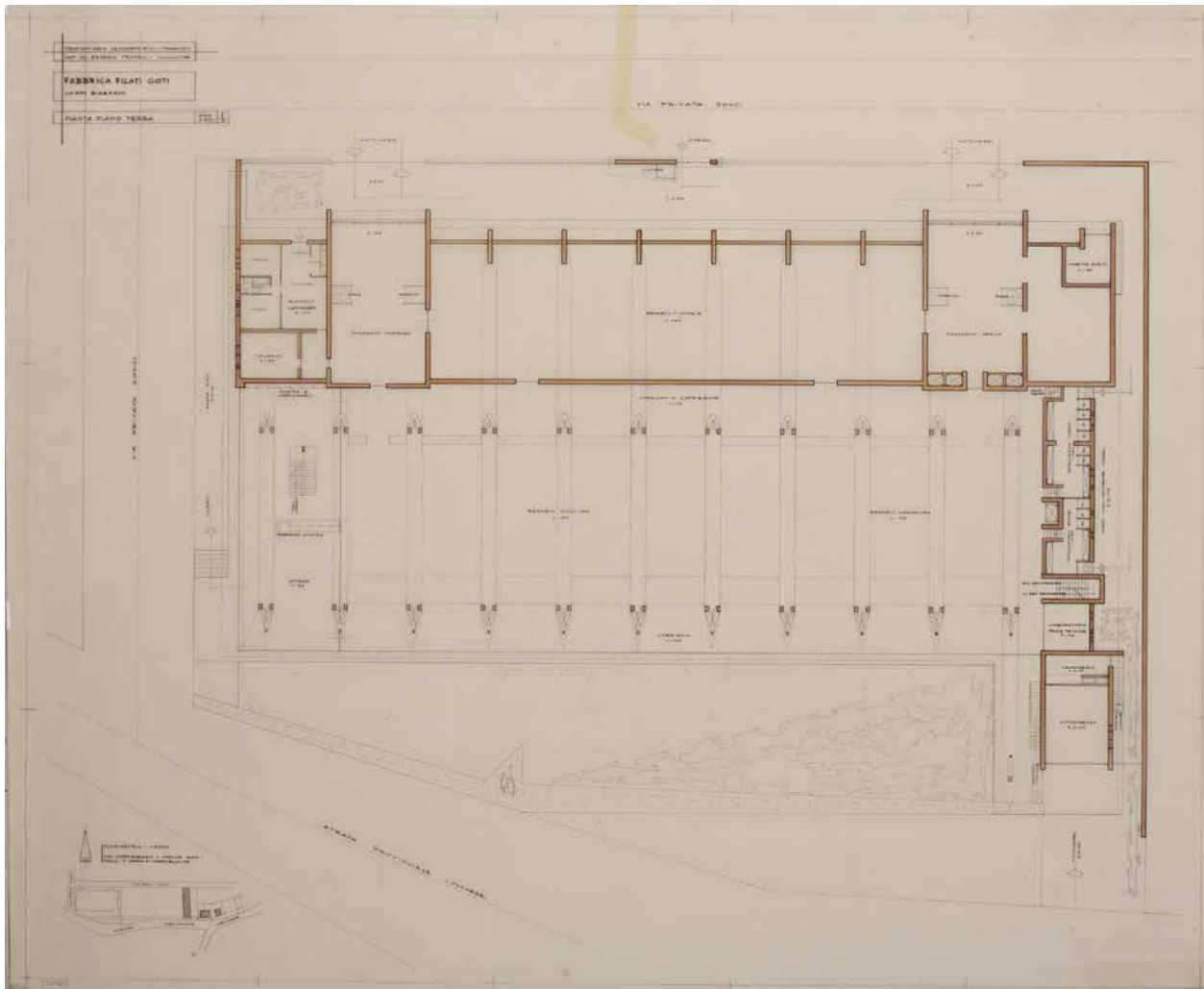


151. Progetto per il teatro dei Leggieri, San Gimignano, 1962-1965: sezione trasversale (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda: 39614, n. B038546S).

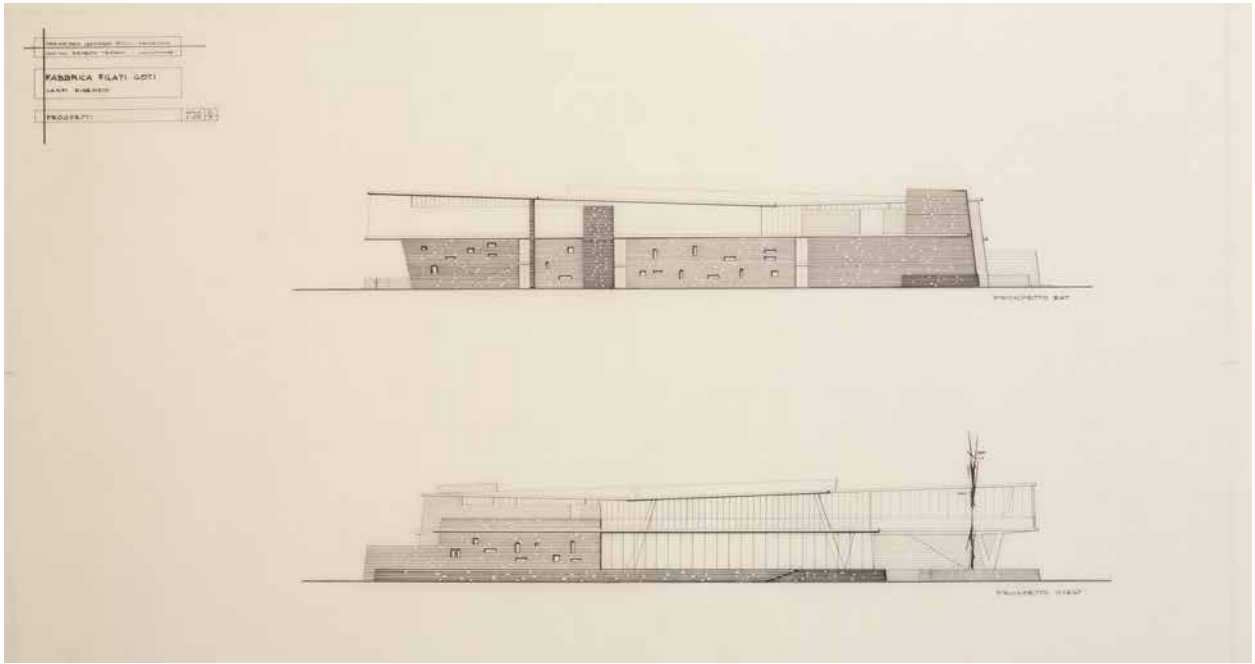
collaborazione dell'ingegner Ernesto Trapani, che sta contemporaneamente lavorando alle strutture per la casa Balmain. In entrambi i progetti, infatti, il dinamismo e la libertà strutturale arrivano alle migliori espressioni.

I materiali sono la pietra del luogo, il cemento armato e il vetro. Le proposte di progetto sono due, alcuni elementi restano invariati: il grande salone centrale parallelo alla strada principale per la filatura e la cardatura, i due magazzini retrostanti per l'arrivo e la partenza degli autocarri, la collocazione dell'accesso principale e il disegno di un alloggio con cucina, bagno e due camere, sempre sul retro. Nel primo piano rimane il salone centrale per la pettinatura dei tessuti ed è poi disegnata una torre residenziale per il titolare, che scompare nel progetto definitivo. Le maggiori variazioni avvengono sul prospetto a est, dove sono disposti i servizi per i dipendenti, i laboratori, la lavanderia e la cabina elettrica: nel progetto definitivo i servizi sono arretrati, la cabina elettrica appare staccata come elemento a sé stante e compare il corpo turriforme della scala, percorso da una banda vetrata ritmata da sottili listelli orizzontali, *brise-soleil* artigianali, soluzione ricorrente nell'architettura ricciana, adottata con variazioni nei progetti per Agàpe, per casa Ricci, per casa Fattiroli. Anche la scala dei magazzini della fabbrica Goti, con i gradini appoggiati a elementi scatolari di ferro, riprende la soluzione adottata per la scala di casa Balmain dello stesso periodo [Figg. 152-158].

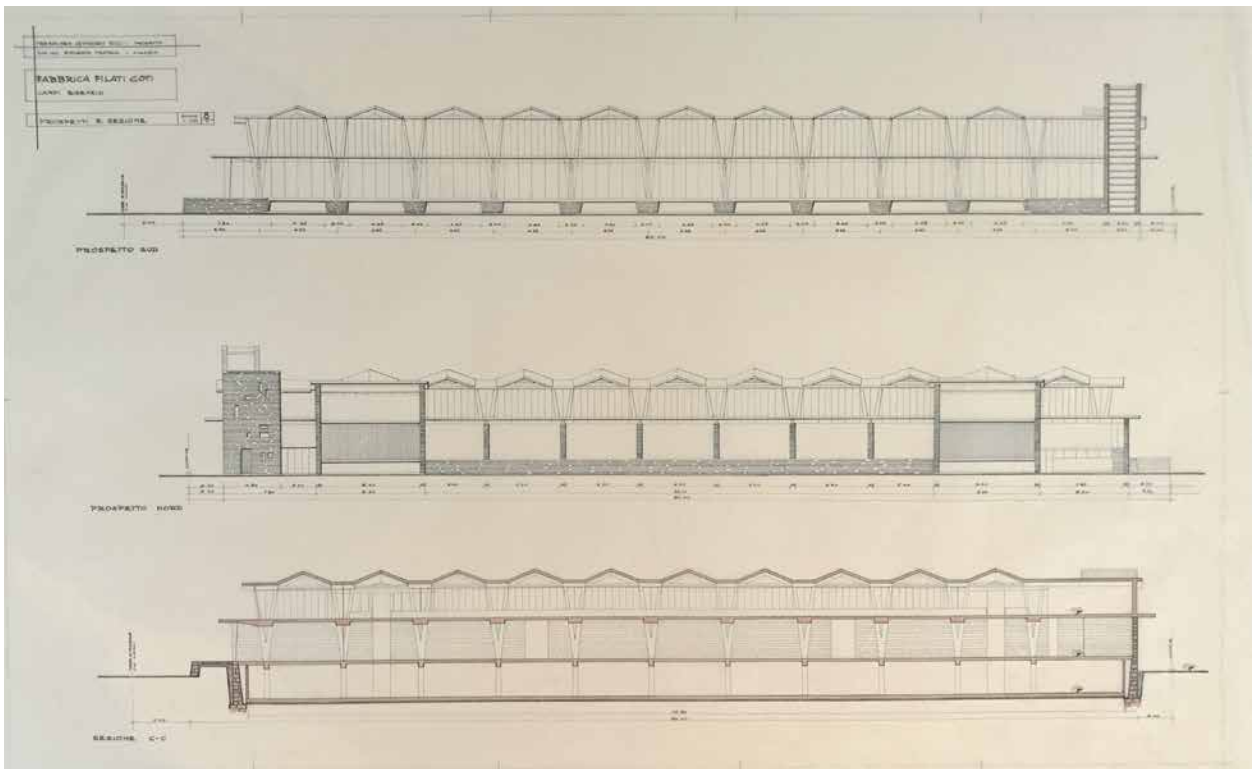
Anche nelle parole di Giovanni Klaus Koenig, la fabbrica Goti è uno degli interventi più validi nel repertorio di Ricci:



152. Fabbrica per filature Gotti, Campi Bisenzio, 1959-1962: pianta del piano terra (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda: 38708, codice: PROG0080, n. B018628P).



153. Fabbrica per filature Goti, Campi Bisenzio, 1959-1962: prospetti (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 40054, n. B038570S).



154. Fabbrica per filature Goti, Campi Bisenzio, 1959-1962: sezioni (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 40055, n. B038571S).

155. Fabbrica per filature  
Goti, Campi Bisenzio,  
1959-1962 (Archivio CSAC,  
Parma, fondo Leonardo  
Ricci). Questa, e le  
immagini che seguono,  
sono una serie di  
fotografie dell'edificio  
appena realizzato,  
montate su pannelli per  
l'allestimento curato da  
Ricci nei magazzini del  
sale durante la Biennale di  
Venezia del 1978.



156. Fabbrica per filature  
Goti, Campi Bisenzio,  
1959-1962 (Archivio CSAC,  
Parma, fondo Leonardo  
Ricci).



157. Fabbrica per filature  
Goti, Campi Bisenzio,  
1959-1962 (Archivio CSAC,  
Parma, fondo Leonardo  
Ricci).







158. Fabbrica per filature Goti, Campi Bisenzio, 1959-1962: fotografia dell'interno del salone centrale con la sequenza di pilastri ramificati in tre bracci (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci).

«[...] raro, se non unico, esempio di fabbrica pratese che esce dalla tipologia del capannone a volta laterizia. I pilastri di cemento armato tricuspidato (nel salone della produzione), l'andamento spezzato delle coperture e la continuità dello spazio interno fra i vari livelli sono tutte invenzioni di Ricci per una nuova forma degli stabilimenti tessili e, una volta tanto, sono anche perfettamente funzionali»<sup>291</sup>.

Il modello per eccellenza di nuovo edificio industriale di inizio secolo, la fabbrica per turbine AEG di Peter Behrens del 1909, insiste su un tema in particolare: la liberazione dei prospetti laterali, inondati di luce e scanditi dai pilastri incernierati a terra, e l'addensamento di masse negli angoli. Nel 1921 Erich Mendelsohn realizza il cappellificio Steinberg a Luckenwalde nel quale è presente la successione di timpani nella parte più bassa del prospetto. Sono temi più volte utilizzati per architetture industriali, qui ripresi e trasformati alla maniera ricciana.

La soluzione per ottenere l'effetto ideale di illuminazione nel salone della fabbrica è estremamente ingegnosa: una sequenza di pilastri tricuspidati, dodici campate il cui ritmo è rafforzato dai timpani triangolari che chiudono l'attacco al cielo della struttura, sui quali si appoggia la vetrata inclinata

291. KOENIG, *Architettura in Toscana*, cit., p. 148.

159. Giovanni Michelucci, schizzo di studio per l'osteria del Gambero Rosso, 1962: veduta prospettica dell'interno con i pilastri a tre bracci e il percorso in quota (Archivio disegni Giovanni Michelucci, inv. AD 0855, proprietà del Comune di Pistoia).



del pianterreno. Due bracci bloccano la trave del primo solaio, poi si assottigliano e si divaricano come la Y di una fionda, proseguendo verso l'alto. Un terzo braccio invece si protende orizzontalmente, sostenendo la mensola che regge la vetrata sporgente del secondo piano. La luce penetra nello spazio fra la vetrata e il solaio, scandito dalla successione delle mensole. Ciò che nella sede centrale della Cassa di Risparmio di Firenze di Giovanni Michelucci (1953-57) è un pieno, ossia il ballatoio che affaccia sul salone centrale a doppia altezza, qui è un vuoto, per far passare la luce fra i due piani<sup>292</sup>.

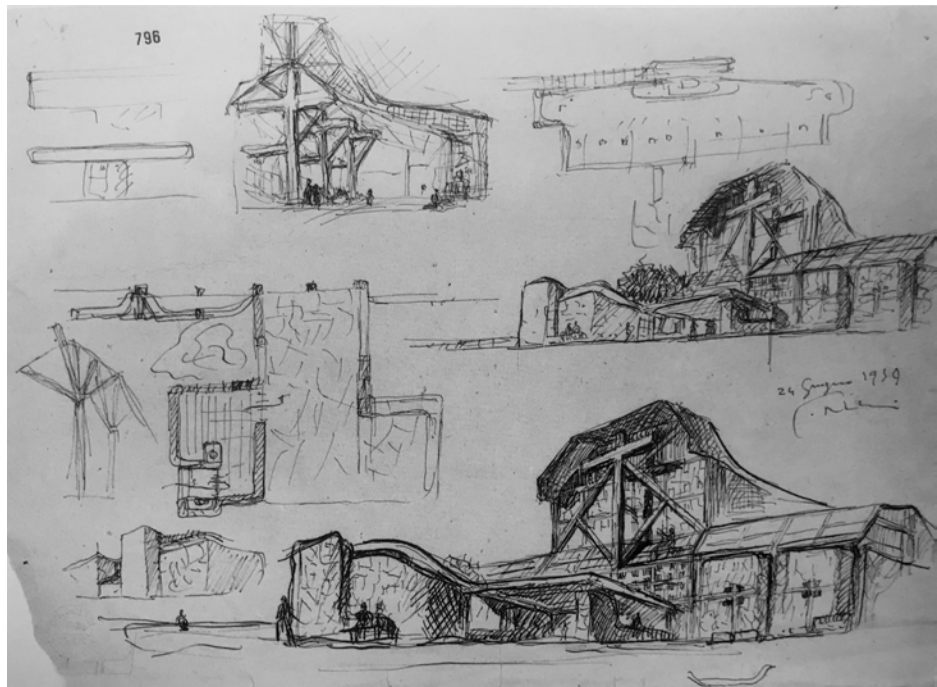
Per la prima volta, a Capalle, compare un pilastro ramificato in tre bracci. Pilastro utilizzato in edifici di altra tipologia da Michelucci. Di nuovo, nelle parole di Klaus Koenig: «*il passo avanti nella libertà strutturale, segnato da Michelucci nella chiesa dell'Autostrada, non sarebbe forse avvenuto se l'allievo non avesse, in quel momento, influenzato a sua volta il maestro*»<sup>293</sup>.

Gli schizzi per l'osteria del Gambero Rosso sono del 1958-60, La chiesa del Cuore Immacolato di Maria al villaggio Belvedere di Pistoia, è coeva alla fabbrica Goti, la chiesa dell'Autostrada è realizzata dal 1960. Ricci vedendone il modello di bronzo scrive: «*una struttura di tipo nuovo, autoportante come una "scocca" di un'automobile, una specie di organismo fatto di volte sottili diritte e rovesce, integrantesi ed equilibrantesi fra loro*» e aggiunge «*sarà realizzata mediante corde d'acciaio sospese su pilastri ramificati*»<sup>294</sup> [Figg. 159-161].

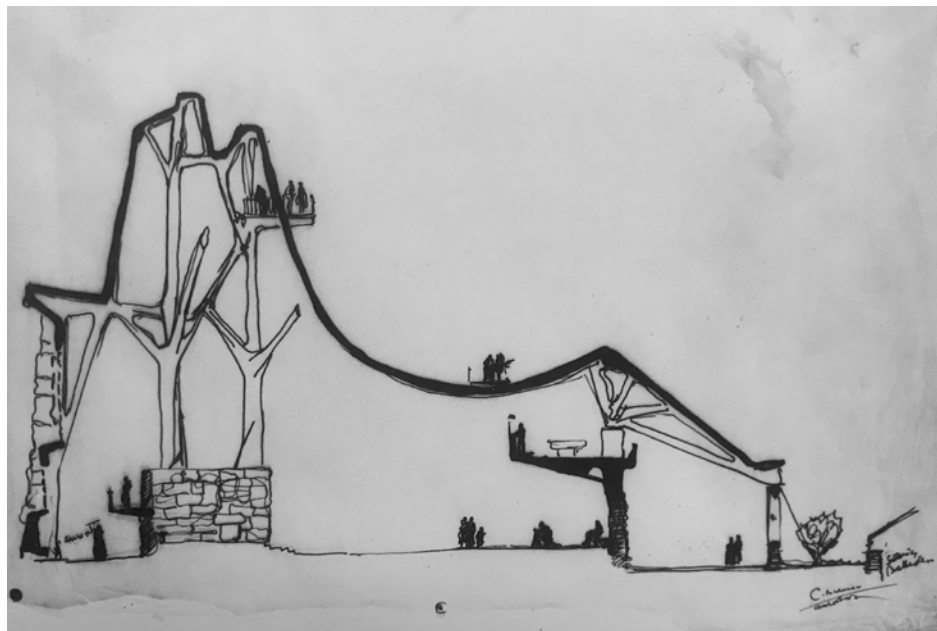
292. Il complesso della fabbrica Goti, abbandonato dalla fine degli anni Ottanta quando la Manifattura cessa la propria attività, è poi acquistato dalla Manifattura Gori e subisce una pesante ristrutturazione dall'anno successivo. Fra gli interventi, il tamponamento dei lucernari a forma esagonale che permettevano la visione del salone di produzione dal sovrastante salone delle vendite, e la chiusura di varie aperture ai piani terra e primo. Vedi Ezio GODOLI (a cura di), *Architetture del Novecento. La Toscana*, Catalogo della mostra (*Viaggio nell'architettura del Novecento: la Toscana*, Stazione di Santa Maria Novella, 19 dicembre 2001 - 17 febbraio 2002) Polistampa, Firenze 2001.

293. KOENIG, *Architettura in Toscana*, cit., p. 148.

294. Marzia MARANDOLA, *Libertà e logica: forme e tecniche del costruire*, in CONFORTI, DULIO, MARANDOLA, *Giovanni Michelucci* cit., p. 72.



160. Giovanni Michelucci, schizzi di studio per la chiesa del cuore immacolato di Maria a Pistoia, 1959: vedute prospettive, piante e particolari (Archivio disegni Giovanni Michelucci, inv. AD 0796, proprietà del Comune di Pistoia).



161. Giovanni Michelucci, chiesa di San Giovanni Battista "dell'Autostrada", 1960: schizzi di studio della sezione (Archivio disegni Giovanni Michelucci, inv. AD 0050, proprietà del Comune di Pistoia).

## 6.4. Il complesso residenziale per il quartiere di Sorgane, Firenze (1962-66)

Il piano urbanistico per il nuovo quartiere che dovrà sorgere fra i comuni di Firenze e Bagno a Ripoli è elaborato nel 1956 sotto la coordinazione di Giovanni Michelucci, che divide i trentasette progettisti partecipanti in otto gruppi di lavoro. Si prevedevano due aree distinte, la 'città bassa' in pianura e la 'città alta' sulle colline a sud, impostate secondo assi ortogonali. Un primo schizzo di Michelucci, dalle linee tormentate, già indica il tema centrale di un percorso principale nord-sud che connette due sistemi di piazze delimitate da edifici<sup>295</sup>. Seguono due schizzi di Ricci, più conclusi e pittorici, che fanno emergere in maniera chiara questi sistemi e il loro sottile collegamento [Figg. 162-163].

Già in questa prima impostazione una serie di percorsi pedonali ortogonali all'asse principale, nel disegno michelucciano appena accennati e come emergenti da un tessuto di giardini, portano ai complessi edilizi. Quando si avvia la progettazione, Firenze non ha un piano regolatore e l'espansione della città è una questione discussa, soprattutto in relazione alla tutela del paesaggio. Roberto Papini pubblica il pamphlet *Firenze a pezzi e bocconi*<sup>296</sup> e nella sede di Sant'Apollonia, il 9 giugno 1957, ha luogo il convegno *Firenze, Sorgane e il piano regolatore*, presieduto da Ragghianti e Zevi, i cui interventi sono riportati in un numero monografico di «Urbanistica»<sup>297</sup>.

Il sindaco Giorgio La Pira sostiene la realizzazione del nuovo complesso, ma Edoardo Detti, futuro assessore all'urbanistica, si oppone al progetto perché disposto in direzione contraria alla direttrice Firenze-Prato-Pistoia, da lui individuata come fondamentale per l'espansione della città. Nel 1962 l'approvazione del piano regolatore determina la riduzione del progetto, la salvaguardia della collina verso Bagno a Ripoli e l'affidamento a tre gruppi di progettisti, guidati da Savioli, Ricci e Ferdinando Poggi. Il quartiere non viene realizzato integralmente<sup>298</sup>, solo alcune strutture ne dimostrano gli intenti originali, quelle di Ricci e Savioli alla guida dei rispettivi gruppi.

La Nave di Ricci è una macrostruttura residenziale, un edificio-città lungo duecento metri con struttura in cemento armato a vista che si integra e conclude con la cosiddetta Torre. Un insieme organizzato e mutevole di alloggi e spazi distributivi pubblici, come ballatoi, piazze coperte, percorsi pensili, terrazze, strade interne e vani scala. I disegni di Ricci presentano un impianto organico che mira a realizzare un *continuum* urbanistico e architettonico aperto a ventaglio nella 'città bassa' [Figg. 164-166].

Al centro dell'idea progettuale è come sempre l'intento di favorire gli scambi tra le persone. Ricci pensa alla realizzazione di appartamenti

295. CRESTI, *Firenze capitale mancata*, cit., p. 342.

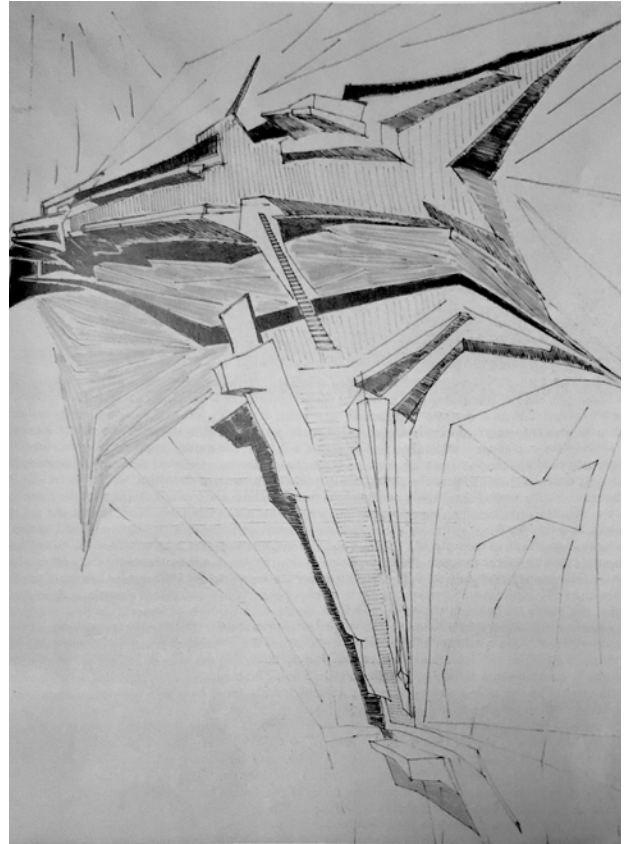
296. Roberto PAPINI, *Firenze a pezzi e bocconi*, Del Turco editore, Roma 1957.

297. Vedi «Urbanistica» n. 22, 1957.

298. Per il dibattito su riviste di settore e quotidiani sull'occasione mancata di Sorgane si rimanda alla bibliografia in calce al volume. In particolare: Leonardo LUGLI, *Giovanni Michelucci*, cit., p. 131; Sergio POLANO, Marco MULAZZANI, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano 1991, pp. 339-344. Paolo GIOVANNINI, *La città risorsa da salvare*, Alinea, Firenze 1990, pp. 67-88. Federico BELLINI, *Toscana, Emilia Romagna, Marche* in Francesco Dal Co (a cura di) *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997, p. 147, VASIĆ VATO-VEC, *Leonardo Ricci*, cit., p. 58. Michele COSTANZO, *Leonardo Ricci*, cit., p. 40.

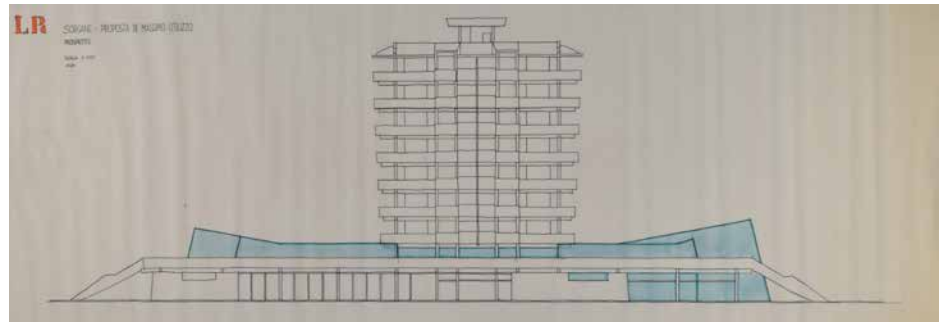


162. Giovanni Michelucci, studio per il piano di Sorgane, 1956 (da CRESTI, Firenze capitale mancata, cit., p. 342).

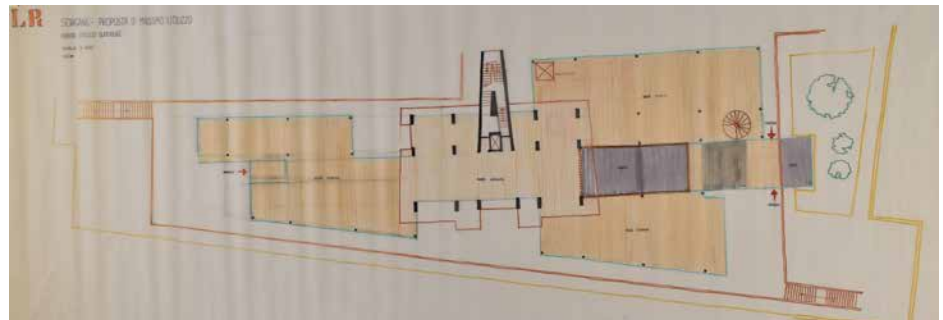


163. Leonardo Ricci, studio per il piano di Sorgane, 1956 (casa-studio Ricci, Monterinaldi).

164. La Nave di Sorgane, 1959: prospetto, disegni denominati "Proposte di massimo utilizzo" (casa-studio Ricci, Monterinaldi).



165. La Nave di Sorgane, 1959: pianta, disegni denominati "Proposte di massimo utilizzo", (casa-studio Ricci, Monterinaldi).





166. *Strutture*, 1957 circa, olio su tela (casa-studio Ricci, Monterinaldi). Lo studio parallelo e le interferenze fra forme pittoriche e architettoniche sono in questo caso estremamente evidenti.



167. *La Nave di Sorgane* appena realizzata, 1966 (foto Giuliano Gameliel, casa-studio Ricci, Monterinaldi).

prefabbricati per consentire ai futuri abitanti una partecipazione attiva nella qualificazione degli alloggi, in contrasto con gli standard razionalisti che deve invece adottare per difficoltà tecniche, burocratiche, economiche. Inoltre egli non intende lo scheletro portante come traduzione delle strutture antiche, in acciaio, cemento, legno: la struttura è per lui insieme portante e portata, integrata nell'oggetto architettonico che si forma con essa [Fig. 167].

*«Si può modificare, correggere, variare una forma là dove non c'è verità. In quasi tutte le architetture contemporanee, potremmo togliere la cornice decorativa appiccicata alla struttura di vetro o di pietra che sia, e sostituirla con altre. Ma non sarebbe architettura la cui forma è conseguenza. Qui nulla si può mutare così come in fondo sempre nelle vere architetture del passato; quelle che, caduti gli ornamenti, restano a noi come sintesi di spazio, struttura, forma [...]. Raggiungere una forma di questo tipo significa a volte ripercorrerla tutta centinaia di volte, dal terreno dove nasce all'estremo limite dove si conclude. Ripercorrerla in tutte le direzioni, finché si precisa nello spazio in maniera inequivocabile, senza possibilità di arrangiamenti: forma nata»<sup>299</sup>.*

Così gli aspetti brutalisti del complesso di Sorgane, rientranze e aggetti, strutture a sbalzo, non sono realizzati per dare effetti chiaroscurali e plastici al prospetto ma sono l'esito dell'incastro fra componenti verticali e orizzontali che si distribuiscono intorno al tema centrale dello spazio pubblico, ramificato all'interno della struttura. Bruno Zevi coglie la «*“lama strutturale” in sostituzione dei pilastri a gabbia o pilotis [...] esplosa a scala gigantesca*»<sup>300</sup> che si sviluppa per creare percorsi, terrazze, piazze sopraelevate, strade interne. Una piastra contiene gli spazi di servizio, mentre la lama in cemento armato è scandita ritmicamente in funzione dell'ampiezza degli alloggi. Sono contemplate diverse tipologie, in linea, a ballatoio e a corte, per accogliere ogni tipo di famiglia.

La ricerca va verso spazi 'liberanti', nella convinzione, quella di Ricci, che gli uomini non siano poi tanto diversi nelle loro esigenze, che esista una base comune e che vi si possa corrispondere attraverso una concezione spaziale il più possibile varia ma, in ultimo, 'unificata'. Non si tratta del 'mondo tutto in un edificio' come concepito da Le Corbusier nell'*Unité d'habitation*, perché non si tratta di una chiusura in una forma data, ma di un'apertura in una forma in divenire. Scrive Paola Ricco:

*«Nell'idea di Ricci, l'abitare scaturisce dalla coesistenza della dimensione collettiva con quella intima. Tale concezione, all'epoca e ancora oggi, si confronta con un'attitudine sociale dove l'individualismo riduce la coesione; pertanto, nella maggior parte dei casi, quegli spazi condivisi - una volta l'anima del progetto - sono oggi chiusi e privati. Tuttavia, nella dimensione concreta e operativa che Ricci riconosce all'architettura, questa dovrebbe offrire all'essere umano l'opportunità di sviluppare la sensibilità per un vivere comune: le architetture di Sorgane sono la testimonianza della tensione ideale verso un obiettivo di socialità»<sup>301</sup> [Figg. 168-170].*

---

299. Ricci, *Nascita di un nuovo villaggio*, cit., p. 6.

300. Bruno Zevi, *L'edificio-città di Leonardo Ricci*, in Idem, *Cronache di architettura*, vol. VI, Laterza, Roma-Bari 1970, p. 649.

301. Paola Ricco, *La ragione di un ampio viale che termina davanti a una collina*, in GHIA, RICCI, DATTILO, *Leonardo Ricci 100*, cit. pp. 185-188.



168. La Nave di Sorgane (foto Alessandro Guidi, Quattroterzi).



169. La Nave di Sorgane (foto Alessandro Guidi, Quattroterzi).





170. La Torre di Sorgane (foto Alessandro Guidi, Quattroterzi).



## 7. Visioni: dalla città-Terra alla città reale

*«Rimbocchiamoci le maniche. Cominciamo da capo. Esistono le ragioni del nostro “stare insieme”, esiste cioè la ragione della nostra città, solo che non è più quella di una volta.*

*Una sola è diventata la città. Una sola che tutte le comprende.*

*La nostra città è tutta la Terra»<sup>302</sup>.*

---

302. RICCI, *Anonimo*, cit., p. 184

## 7.1. Progetti per uomini ‘non alienati’

In un articolo pubblicato su «Domus» nel 1966<sup>303</sup>, Maurizio Sacripanti espone i problemi dell'urbanistica contemporanea. I centri storici nascono dalla «sovrapposizione di tessuti edilizi che trovarono origine dall'antica arte di scegliere il sito della città e che si svilupparono secondo norme codificate». Ma scrive Sacripanti, l'antico 'geroglifico metafisico' la cui figurazione era proporzionata alla misura umana, non può più funzionare. La città ha nuove dimensioni che non sono quelle delle suggestioni prospettiche, è condizionata da velocità diverse, forze meccaniche, prodotti tecnologici. Poi Sacripanti continua:

*«Il risultato è che l'urbanistica appare, tra le pseudo scienze moderne, la più smarrita, priva com'è di un criterio: quale vita dovrebbero condurre gli abitanti? E quale fantasia di forme dovrebbero ricevere i loro occhi? Queste domande sono rimaste senza risposta: l'igiene e le ideologie politiche hanno risposto al problema con soluzioni inadeguate e così le trovate della moda hanno fornito soccorsi parziali rapidamente consumati dal tempo con il risultato che un paese pianificato rapidamente ci appare ridotto a solo documento, senza qualità, di una moda scaduta.*

Una risposta è per Sacripanti nell'utopia. La grande urbanistica è sempre stata utopica e deve continuare a esserlo, come riscatto nei confronti di una realtà disciplinare che procede 'copiando' il villaggio del passato e 'accettando' la grande città per ciò che sono, del tutto inattuali.

Bisogna superare la scissione fra architettura e tecnica costruttiva e trovare continuità fra pensiero compositivo e metodo di realizzazione. Questo comporterà la definizione di moduli spaziali con la propria consistenza strutturale che, con tecniche sempre più adeguate, si potranno realizzare in un *continuum* modificabile a seconda delle mutate necessità nel tempo.

Cinque anni dopo, in «L'architettura. Cronache e Storia», Sacripanti aggiunge:

*«Se [...] una progettazione non tradizionale si propone non di configurare forme definite, bensì di individuare strutture programmate [...] essa individuerà anzitutto gli elementi strutturali in grado di sostenere il maggior numero di alternative contestuali, dotati cioè di maggior potenziale "informativo" nel senso cibernetico. Potrà perciò adeguarsi a configurazioni, per definizione, mobili, cioè in grado di adempiere a funzioni anche imprevedibili; configurazioni che saranno insieme formali ad alta potenzialità combinatoria, capaci di aderire o derivare da contesti futuri»<sup>304</sup>.*

Ne *La Torre di Babele*, anche Ludovico Quaroni scrive che le macrostrutture possono essere concepite come assemblaggi capaci di determinare il disegno della città, inserendo poi nelle loro maglie le cellule liberamente disposte. Questa procedura tuttavia, secondo Quaroni, distoglie l'attenzione dal problema cruciale:

*«In altri termini l'interesse per l'idea delle macrostrutture [...] ha allontanato l'interesse per la città come organismo: non già l'organismo di tipo classico, o meccanico (la macchina), cioè quell'insieme al quale*

303. Maurizio SACRIPANTI, *Appunti per una struttura urbana*, in «Domus», n. 437, 1966, pp. 12-13.

304. IDEM, *Città di Frontiera*, in «L'architettura. Cronache e Storia», n. 187, 1971, pp. 56-59.

*non sia possibile togliere, aggiungere, alterare nulla senza distruggere il tutto, ma l'organismo "aperto", di tipo biologico direi [...] tale da permettere, anzi favorire sue trasformazioni, interne ed esterne, per adeguarlo alle necessità diverse che via via si presentano»<sup>305</sup>.*

La riflessione sul tema della macrostruttura si avverte come cruciale in un momento nel quale è ormai appurata la necessità di un radicale cambiamento in reazione alle norme urbanistiche del Movimento Moderno, ormai banalmente svuotato di ogni significato sociale e incapace di misurarsi con i cambiamenti in atto.

Allo stesso modo, si cerca una mediazione di termini fra ciò che concretamente si può fare nella città e ciò che è prolifico e seducente a livello immaginativo, quindi tra realtà e utopia.

Per l'allestimento della X Triennale del 1954, il divertente documentario intitolato *Una lezione di urbanistica* di Giancarlo De Carlo e Billa Pedroni Zanuso mette in ridicolo i principi della Carta d'Atene. Nel video, il cittadino sbatte in ogni angolo e contro ogni mobile della sua casa modellata sull'*existenzminimum*, resta incastrato nella folla su un autobus, si sdraia in cerca di verde su un'aiuola che in realtà non è altro che uno spartitraffico. Poi, lo troviamo alle prese con il modello di una città. Gli urbanisti stanno lavorando: l'esteta disegna allineamenti, l'ingegnere concepisce tutto in funzione della mobilità e con il trapano realizza un traforo nel monumento urbano centrale per far passare ad ogni costo la sua strada, mentre l'esperto di statistica, con uno stetoscopio al collo, ausculta edifici, alberi, prende misure, conta abitanti, macchine, case. L'obiettivo è quello di progettare uno spazio commisurato all'«uomo medio dedotto statisticamente». La voce fuori campo commenta: finalmente l'urbanistica ha trovato il modo di elaborare lo spazio ideale per l'uomo. Solo una cosa manca: l'uomo.

Questo dunque il sentire comune, naturalmente espresso in maniera cruciale dal disfacimento dei CIAM a Otterlo nel 1959 e dal lavoro del TEAM X.

Anche Ricci parte da una critica alla situazione urbanistica generale, sempre considerando la grande responsabilità sociale dell'architetto. Il piano su cui l'urbanistica si muove, infatti, non è più valido storicamente. La sua generazione, si trova sulle 'sabbie mobili' di una insicurezza culturale e operativa che mortifica ogni impulso di cambiamento<sup>306</sup>. Dall'epoca dei maestri, durante la quale si credeva che un punto di vista personale, quello del 'genio', potesse risolvere i problemi di tutti, si è passati alla coscienza dei limiti dell'urbanistica ma valutati ancora su parametri di ordine 'idealistico' e sull'analisi dell'«uomo-tipo»: «*La situazione territoriale attuale, parcellata in zone funzionali, realtà disfunzionali, esprime una società di uomini separati, alienati (nel significato etimologico)*»<sup>307</sup>. Gli standard del piano regolatore, che doveva appunto 'regolare la vita degli uomini', la presunzione di poter

---

305. Ludovico QUARONI, *La Torre di Babele*, Marsilio, Padova 1967, p. 82.

306. Questo il senso dell'*Introduzione* di Leonardo Ricci al 'libro perduto e ritrovato' da Lara Vinca Masini, nel quale sono raccolti i materiali dei corsi che Ricci ha svolto nella Facoltà di Architettura di Firenze e nelle Università statunitensi negli anni accademici 1964-65 e 1965-66. L'impaginato, da correggere ma ultimato per la stampa e predisposto da Ricci, è stato finalmente pubblicato nel 2019: Lara Vinca MASINI (a cura di), *Leonardo Ricci, progetti di un'architettura per l'uomo del futuro. Un libro, perduto e ritrovato 1965/2019*, Gli Ori, Pistoia 2019.

307. Leonardo RICCI, *Ricerca per una città non alienata*, appunti sulle esperienze compiute nell'a.a. 1964-1965, dattiloscritto conservato presso la casa-studio Ricci di Monterinaldi. Le ricerche proseguiranno nei successivi anni accademici.

statisticamente analizzare, catalogare, definire e quindi progettare, non permettono neanche di accorgersi che, nel tempo necessario per compiere queste operazioni, altri fattori già mutano le questioni in gioco: «la carenza principale è che le teorie precedenti o in atto mancano di un'analisi di base delle attività umane, che sono il fondamento del perché dell'esistenza della città»<sup>308</sup>.

Ancor più grave è che l'uomo è 'separato da se stesso' dovendo compiere, per abitare la città, una serie di atti discontinui. I luoghi per lavorare, alloggiare, ricrearsi, sono monadi chiuse e distaccate. Il desiderio di Ricci è quello di riuscire a concepire un organismo continuo che renda possibile una successione fra questi atti in costante osmosi:

*«Non si tratta più di organizzare piazze, spazi di verde, chiese, scuole, ospedali, case.*

*Non c'è più nulla da fare con tutto questo...*

*Si tratta di comprendere la nostra giornata.*

*Esaminarne gli atti»*<sup>309</sup>.

Questo tipo di analisi salva da due errori fondamentali. Il primo, quello di staccarsi dalla realtà e 'inventare ombrelli', ovvero entrare nel campo dell'utopia. Il secondo, quello di partire dall'ingannevole concetto di 'funzione', che conduce alla catalogazione delle attività sulle quali si disegnano poi morfologie urbane e tipi edilizi<sup>310</sup>.

Dopo la pubblicazione dell'*Anonimo* in Italia, Ricci inizia il 'vero lavoro', spera che la sua non sia una posizione individuale ma che possa essere condivisa. Ipotizza di scrivere un libro intitolato *Città della Terra*, ovvero «città frutto dell'esperienza, che cerca di accogliere gli uomini, così come nel tempo gli uomini stessi si sono fatti»<sup>311</sup>, contrapposta alla Città del Sole, frutto di una vita associata idealizzata<sup>312</sup>.

Nei suoi corsi alla Facoltà di Architettura di Firenze, dal 1964, il tema centrale diventa 'l'abitare in relazione agli altri atti dell'uomo'. Il risultato sono i modelli per la sua città-Terra<sup>313</sup>.

Si tratta, si è già detto, di un tema legato all'esistenzialismo di matrice sartriana: «Il mio corpo è ovunque nel mondo, è coestensivo al mondo, esteso attraverso tutte le cose e insieme, raccolto in questo solo punto che esse tutte indicano e che io sono senza poterlo conoscere»<sup>314</sup>.

Si tratta anche di un tema decisivo nella disciplina dell'etica, se questa comporta sempre, come con estrema chiarezza scrive Edgar Morin, la considerazione dell'uomo sotto tre aspetti essenziali, ossia come individuo, come membro della società e come specie<sup>315</sup>. Ogni discorso sull'etica deve

308. IDEM, *Introduzione* in MASINI (a cura di), *Leonardo Ricci*, cit., p. 28-29.

309. IDEM, *Anonimo*, cit., p. 175

310. IDEM, *Introduzione* in MASINI (a cura di), *Leonardo Ricci*, cit., p. 29-30.

311. *Ibidem*, p. 32.

312. Le due città, della Terra e del Sole, sono poi espressioni del confronto fra Ricci e i protagonisti del Sessantotto, da Potere Operaio ai Marxist-Leninisti. Vedi Giovanni BACCIARDI, *Leonardo Ricci urbanista, architetto, pittore, ma soprattutto rivoluzionario esistenzialista*, in MASINI (a cura di), *Leonardo Ricci*, cit., p. 19.

313. Vedi Ilaria CATTABRIGA, *Earth City*, in GHIA, RICCI, DATTOLO, *Leonardo Ricci 100*, cit., pp. 223-230.

314. Jean-Paul SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., pp. 395-396.

315. Vedi Edgar MORIN, *La méthode*, Tome 6, Éthique, Seuil, Paris 2006.

considerare simultaneamente l'individuo, l'esperienza soggettiva, deve accogliere l'altro, colui che ci troviamo di fronte nel nostro soggiornare nel mondo nel momento presente, deve includere la collettività con i suoi costumi e le sue leggi che vengono dal passato, alle quali possiamo adeguarci o meno compiendo scelte che hanno ogni volta il sapore di questioni etiche, infine non può fare a meno di guardare al futuro del mondo non solo inteso come insieme di istituzioni politiche, economiche, sociali a cui rispondere, ma anche come pianeta e come luogo dove abita l'umanità, quindi come Terra e come Specie. Il momento dell'etica lega quindi passato, presente, futuro: il passato espresso dalle tradizioni sociali in cui siamo cresciuti, il presente espresso dalle relazioni con gli altri che si presentano ogni momento, il futuro espresso dalle conseguenze che le nostre azioni proiettano nel mondo di domani<sup>316</sup>.

Individuo, società, specie: partendo dagli atti quotidiani individuali, e cercando di stabilire fra essi una circolazione, un divenire relazionale, si può modificare l'assetto sociale e il corrispondente assetto architettonico e sostituire il progetto di una città integrata alla città alienata. Integrata, fra l'altro, per tutte le categorie sociali, in grado di seguirne le trasformazioni. Una città in grado di cambiare, lanciata verso il futuro.

Tra gli anni Sessanta e Settanta, in parallelo alle realizzazioni, lo studio del tema della macrostruttura resta quindi il più coinvolgente.

Dal 1960 Ricci insegna come Visting Professor presso il MIT, dove l'anno precedente Kenzo Tange aveva disegnato il Boston Bay Project con i suoi studenti. Sempre in America, in Arizona, dal 1956 un altro architetto italiano allievo di Wright, Paolo Soleri, sta lavorando alla realizzazione di una macrostruttura sostenibile, prima nominata Cosanti e poi Arcosanti: un prototipo di città per 5.000 persone, la cui costruzione si fonda sul concetto di *arcologia*, architettura ed ecologia. Il suo progetto sta in quegli anni acquistando risonanza.

Tornato a Firenze, naturalmente, questa 'immersione' americana porta una rivoluzione nel metodo di insegnamento. Inizia il lavoro con modelli materici, stampi, strutture spaziali a fil di ferro. Non è difficile intuire come da questa rivoluzione siano stati affascinati i giovani studenti che formeranno poi i gruppi radicali<sup>317</sup>. Basta ricordare il disegno per la città lineare per Santa Croce di Alberto Breschi e Roberto Pecchioli del 1969, oppure Urboefimero 3 in Piazza della Signoria di UFO del 1968. E naturalmente gli innesti fra utopie architettoniche e tecnologia proposti da Superstudio, Archizoom, Remo Buti, Gianni Pettena, Gruppo 9999. Ricerche confrontabili d'altronde a livello internazionale con quelle di Hans Hollein a Vienna, degli Archigram a Londra, dei Metabolisti in Giappone, di Jan Lubicz-Nycz con i progetti 'urbatettonici' cari a Bruno Zevi, di Moshe Safdie in Canada, di Yona Friedman in Francia, Richard Buckminster Fuller negli Stati Uniti, Frei Otto in Germania e Costant in Olanda, e naturalmente in Italia di Aldo Loris Rossi e Donatella Mazzoleni oltre a quelli di Leonardo Savioli [Figg. 171-173].

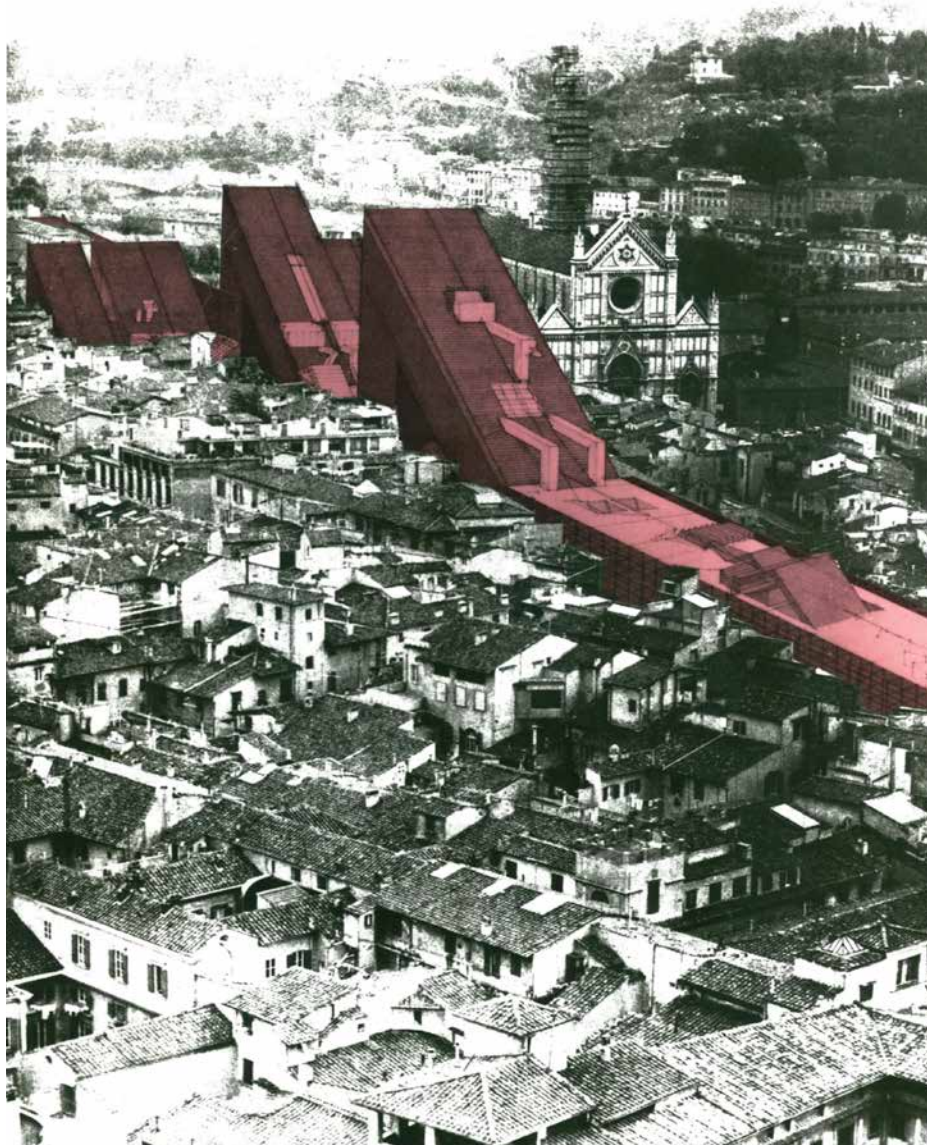
Nei corsi tenuti da Ricci, le analisi sul tema della macrostruttura sono suddivise in aspetti giuridico-amministrativi, aspetti antropo-sociologici, problemi delle comunicazioni, problemi del lavoro, attività terziarie, attrezzature

---

316. Vedi GHIA, *Prescrivere Liberare*, cit., pp. 65-66.

317. Vedi BARTOLOZZI, *Leonardo Ricci: nuovi modelli urbani*, cit., p. 15.

171. Alberto Breschi,  
Roberto Pecchioli  
(Ziggurat), Progetto  
per una città lineare per  
Santa Croce, 1969 (Archivio  
Breschi studio Associati).



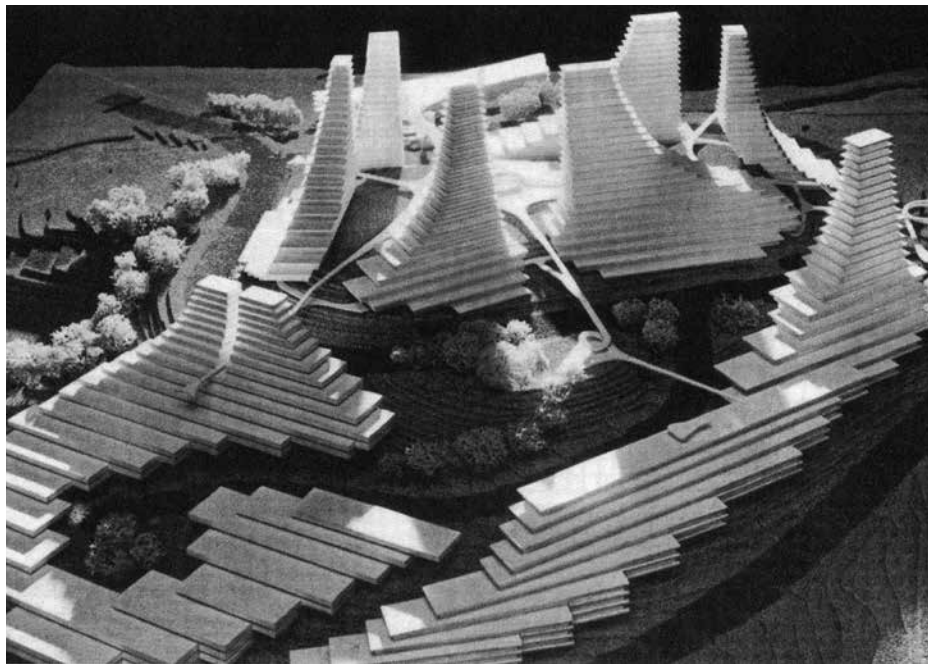
e infrastrutture, servizi, problemi strutturali, procedimenti costruttivi, tecnologie, industrializzazione e morfologia degli insediamenti.

Modelli e fotografie non sono realizzati per mostrare la loro valenza estetica: se questa valenza esiste è conseguenza di uno studio che vuole essere pragmatico, ben piantato nella situazione sociale. Per Ricci il punto di vista formale è forse proprio il meno interessante, egli prova il suo caratteristico fastidio nei confronti della forma compiuta e sclerotizzata:

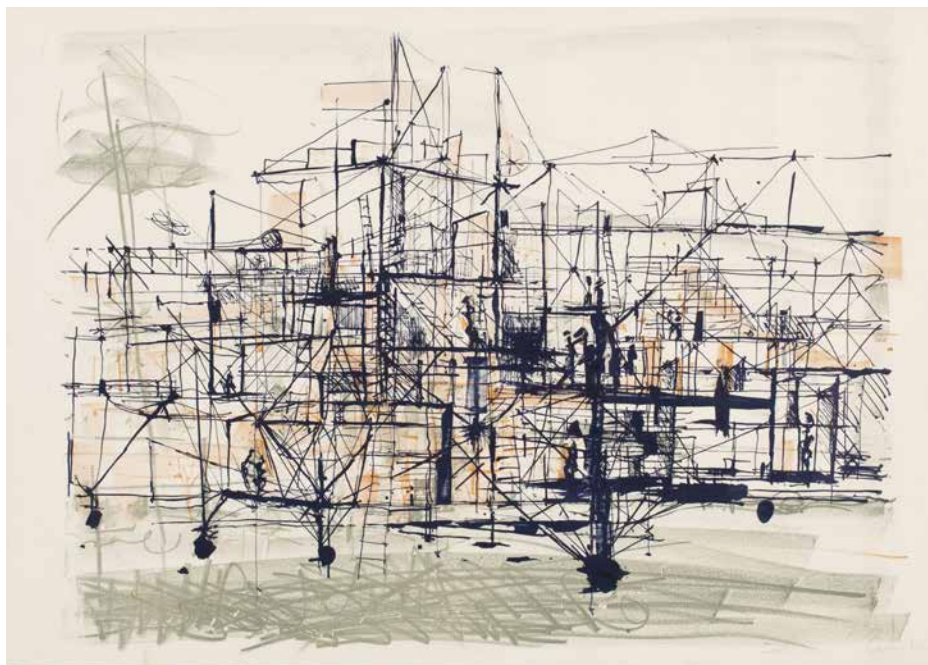
*«[...] spero appaia chiaro quali diversi principi sottostanno a queste forme che in quanto si definiscono attraverso processi di formatività, non devono essere viste come proposte formalistiche semplificatorie, ma soltanto come strumenti di verifica per permettere, nei prossimi anni, nuovi studi più centrati quantitativamente, qualitativamente, socialmente, economicamente»<sup>318</sup>.*

318. RICCI, *Introduzione* in MASINI (a cura di), *Leonardo Ricci*, cit., p. 34.

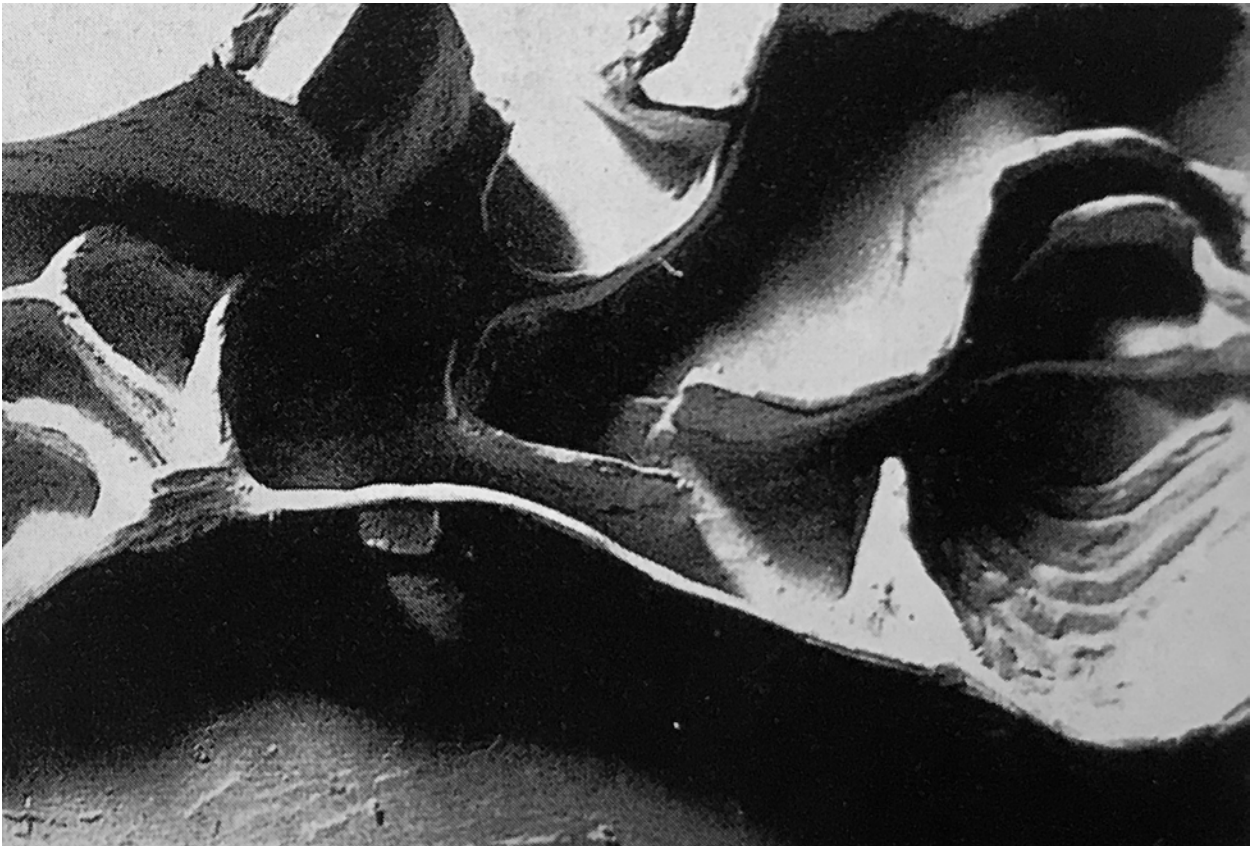




172. Jan Lubicz-Nycz, progetto di concorso per il nuovo centro direzionale e commerciale di Tel Aviv, Jaffa, 1963 (da «L'architettura. Cronache e storia», n. 100, 1964, p. 742).



173. Constant Nieuwenhuys, New Babilon, 1961, litografia (Collezione dell'Accademia van Bouwkunst, Amsterdam).



174. Modello di macrostruttura progettata dal gruppo Battaglia, Barozzi, Halling, Pranzini, assistente Antonello Nuzzo, 1965 (da Ricci, *Ricerche per una città non alienata*, cit., p. 46).

Si tratta non di modelli formali ma 'fenomenologico-esistenziali'. Non si procede allo studio di un solo modello, a partire da un concetto aprioristico di città, ma di più modelli contemporaneamente. Sul presupposto di partenza di una vita 'non alienata' *«cambiano i termini di altri componenti essenziali alla formulazione del modello stesso. Per esempio può cambiare la componente ambientale [...]; può variare la componente morfologica [...]; può variare la componente tecnologica»*<sup>319</sup>.

Nel 1965, per il corso di Elementi di Composizione, la macrostruttura progettata dagli studenti seguiti come assistente dall'architetto Antonello Nuzzo è pensata come uno spazio continuo che *«si forma man mano che la realtà si definisce. L'osservazione dei fenomeni naturali soltanto è guida di questo processo»*<sup>320</sup>, e nei plastici evidente è l'influenza dei lavori di André Bloc.

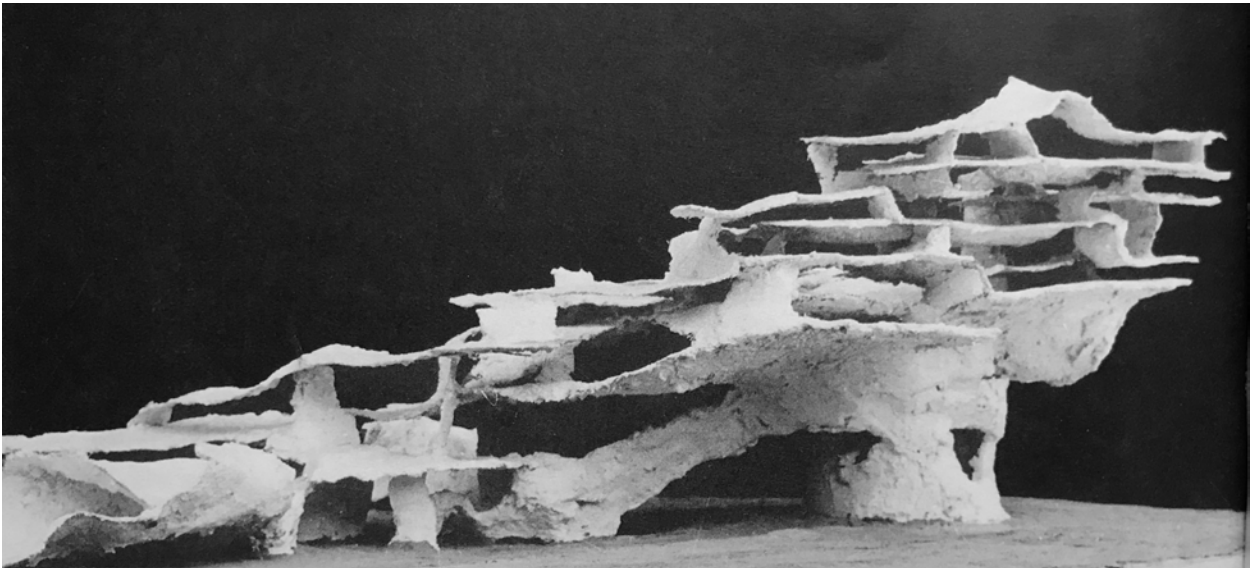
Di nuovo, nel 1966, con assistente Renato Batacchi, si ragiona sul rapporto natura-forma, vita-atto, osservazione dei processi naturali<sup>321</sup>. È la *Vie des formes* di Henri Focillon: la forma artistica come una *«specie di stampo in cui l'uomo versa di volta in volta materie molto dissimili che si sottomettono alla curva che le preme, acquistando così un significato inatteso»*<sup>322</sup> [Figg. 174-175].

319. Ibidem, cit., p. 34

320. RICCI, *Ricerche per una città non alienata*, in «Lineastruttura», n. 1-2, 1967, p. 46.

321. MASINI (a cura di), *Leonardo Ricci*, cit., pp. 72-74.

322. Henri FOCILLON, *La vie des formes*, conferenza tenuta nel 1934 e pubblicata da Presses Universitaires de France, trad. it., *Vita delle Forme*, Einaudi, Torino 1945, p. 118.



175. Modello di macrostruttura realizzata dagli studenti dell'Università di Firenze, assistente Renato Batacchi, 1966 (da MASINI (a cura di), Leonardo Ricci, cit., p. 66).

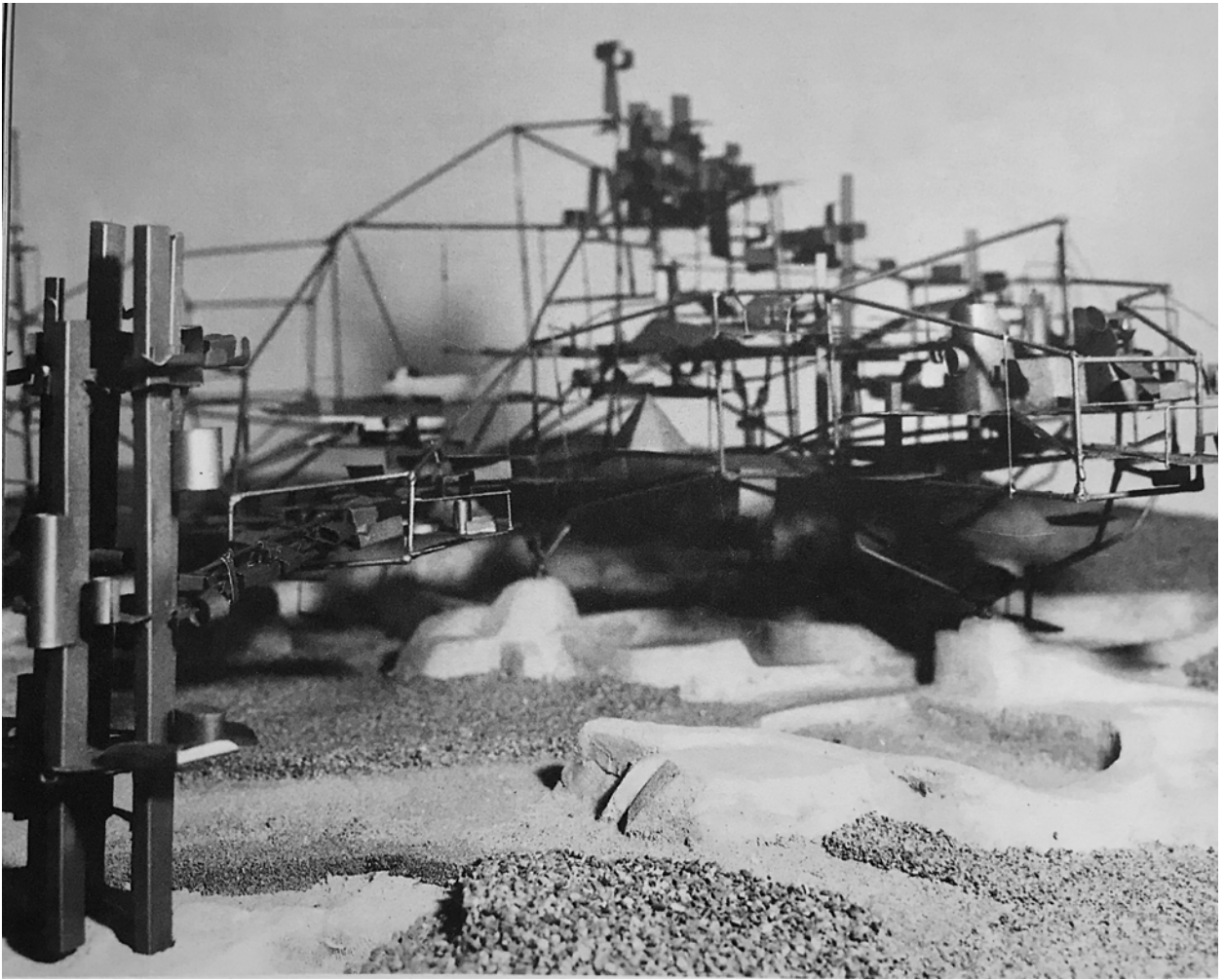
Nello stesso anno gli assistenti Mary Coli, Armando Donnataria, Fabrizio Milanese e Stefano Naef lavorano sulla città come intreccio di comunicazione tridimensionale, con nodi di scambio che consentono l'integrazione di mezzi a velocità diverse, disposti intorno a un nodo-torre principale, sollevati dal terreno e collegati in una rete sospesa. La terra è così liberata dalle infrastrutture che dividono, sul piano bidimensionale, territorio, città, quartiere e contribuiscono all'alienazione urbana. L'*habitat* individuale è ridotto a vantaggio degli spazi per le attività collettive [Fig. 176].

Il modello per la città-porto galleggiante, assistente Maria Grazia Dallerba, si può leggere come una interessante rivisitazione in chiave 'esistenziale' del Boston Bay Project realizzato all'MIT da Kenzo Tange nel 1959. La spina centrale, collegata alla realtà territoriale esistente, si sviluppa in percorsi ai vari livelli per contenere i flussi da terra e da mare e permettere la navigazione interna. 'Pozzi di carico' consentono l'integrazione tra le piastre dalle quali si sviluppano gli spazi comuni. Struttura reticolare e pozzi, che possono essere distribuiti ovunque, portano alla realizzazione di una 'città senza strade', dal libero sviluppo, con colonne portanti verticali e *tapis roulants*, *sky-lift* o funivie per il movimento nelle diverse direzioni<sup>323</sup> [Figg. 177-178].

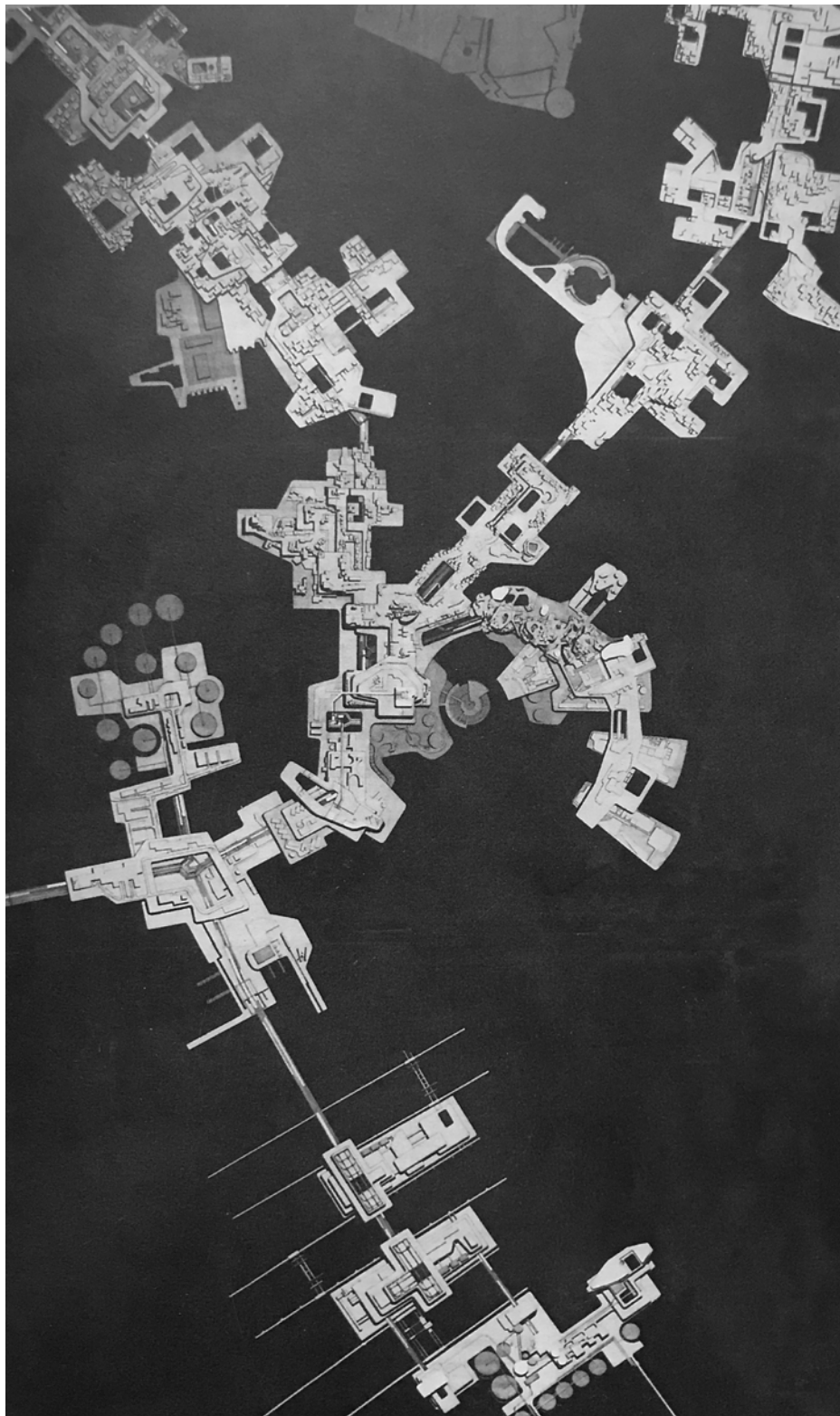
Gli studenti lavorano anche a progetti più facilmente riferibili al contesto urbano fiorentino. Il gruppo seguito dall'architetto Paolo Iannone progetta la rivalutazione del tessuto urbano che va da piazzale Michelangelo all'Arno, scegliendo elementi esistenti e componendoli con il sistema dell'*assemblage*. Oppure, il tema è anche quello di una macrostruttura situata in zona pianeggiante che si configura come città lineare, probabile proposta per la valle dell'Arno dopo l'alluvione a Firenze. Elementi portanti ad X sostengono elementi strutturali liberi per formare una trama che consente variazioni multiple. Elementi prefabbricati sono inseriti nelle strutture primarie per giocare con ritmi di volumi geometrici regolari disposti in successione<sup>324</sup> [Figg. 179-180].

323. MASINI (a cura di), Leonardo Ricci, cit., pp. 89-98.

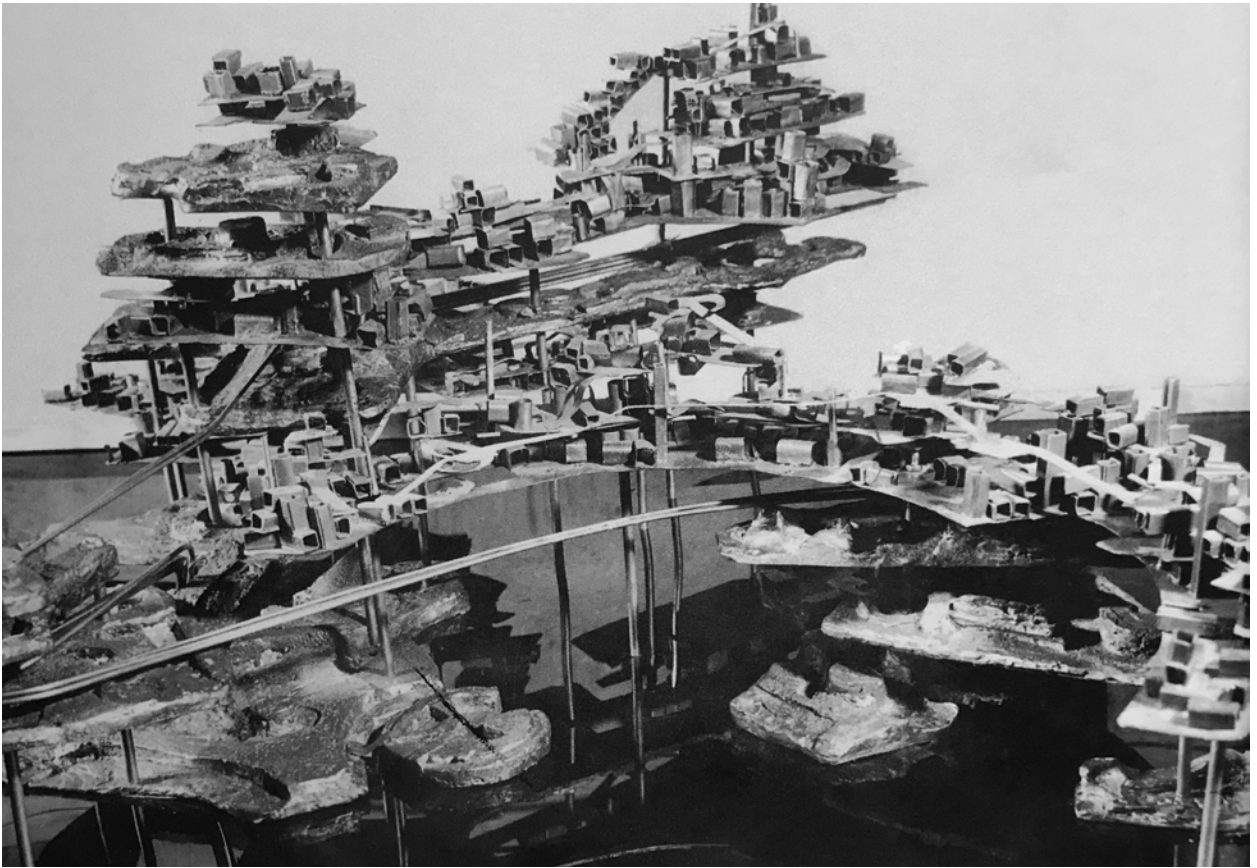
324. Il progetto è pubblicato in György KÉPES, *The man-Made object (Vision +Value series)*, George Braziller, New York 1966; vedi MASINI (a cura di), Leonardo Ricci, cit., pp. 52-60.



176. Modello di macrostruttura intitolata "la città come nodo di comunicazione tridimensionale", realizzato dagli assistenti Mary Coli, Armando Donnataria, Fabrizio Milanese e Stefano Naef, 1966 (da MASINI (a cura di), Leonardo Ricci, cit., p. 82).

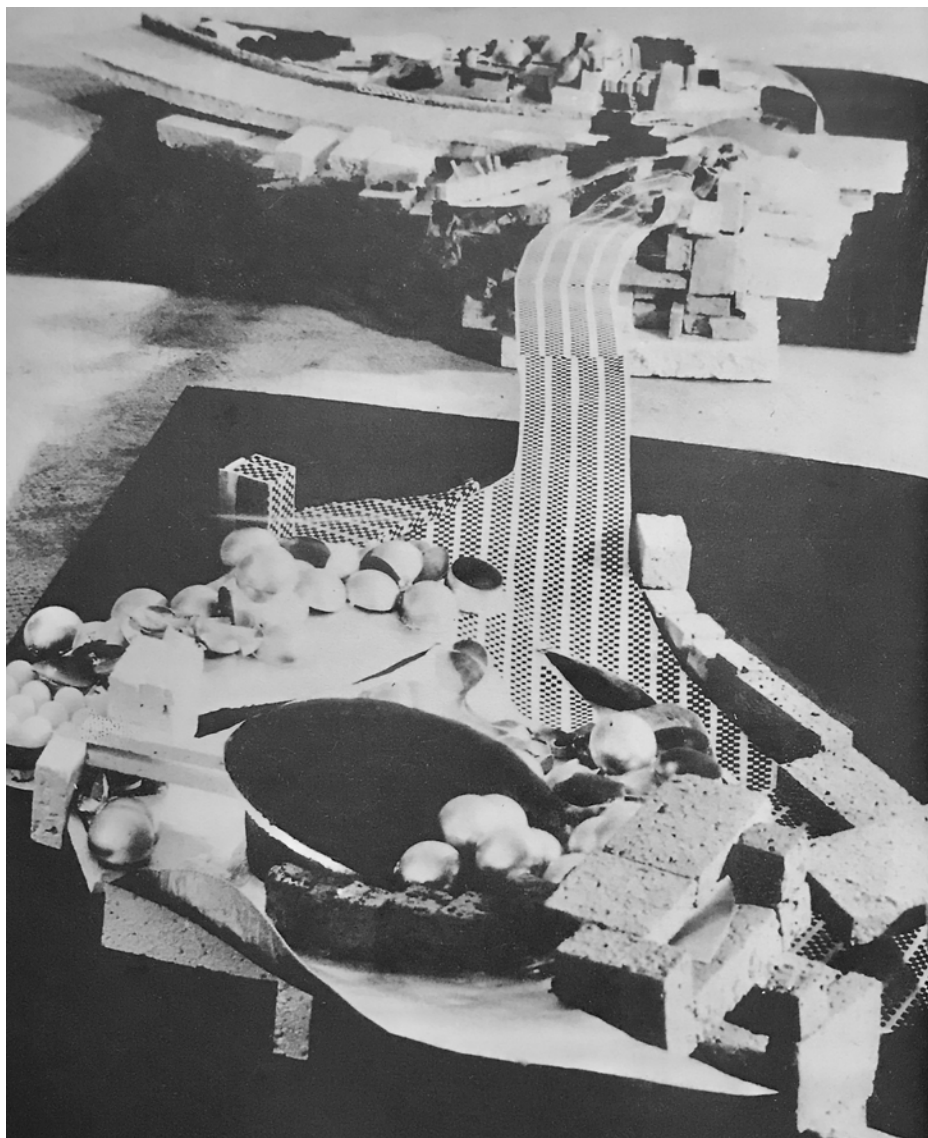


177. Modello di macrostruttura intitolata "Città-porto galleggiante", realizzata dagli studenti dell'Università di Firenze, assistente Maria Grazia Dallerba, 1966 (da MASINI (a cura di), Leonardo Ricci, cit., p. 91).

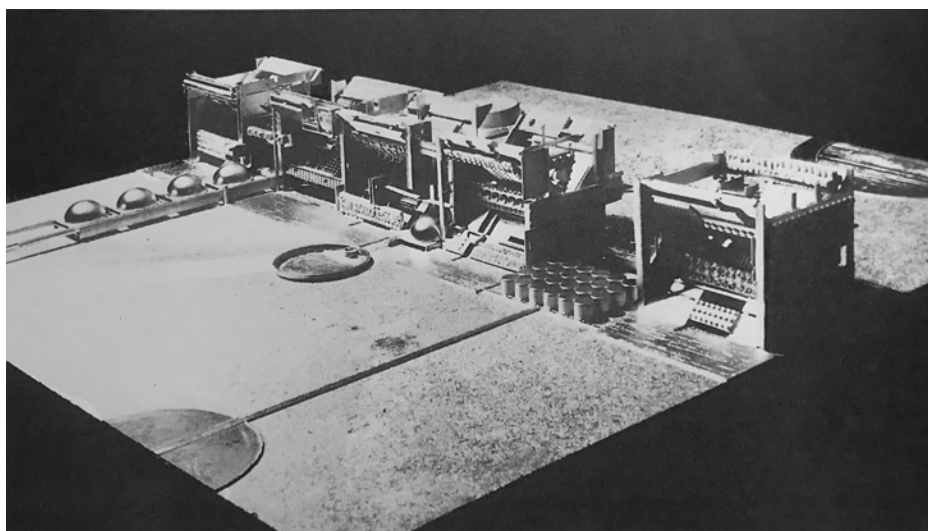


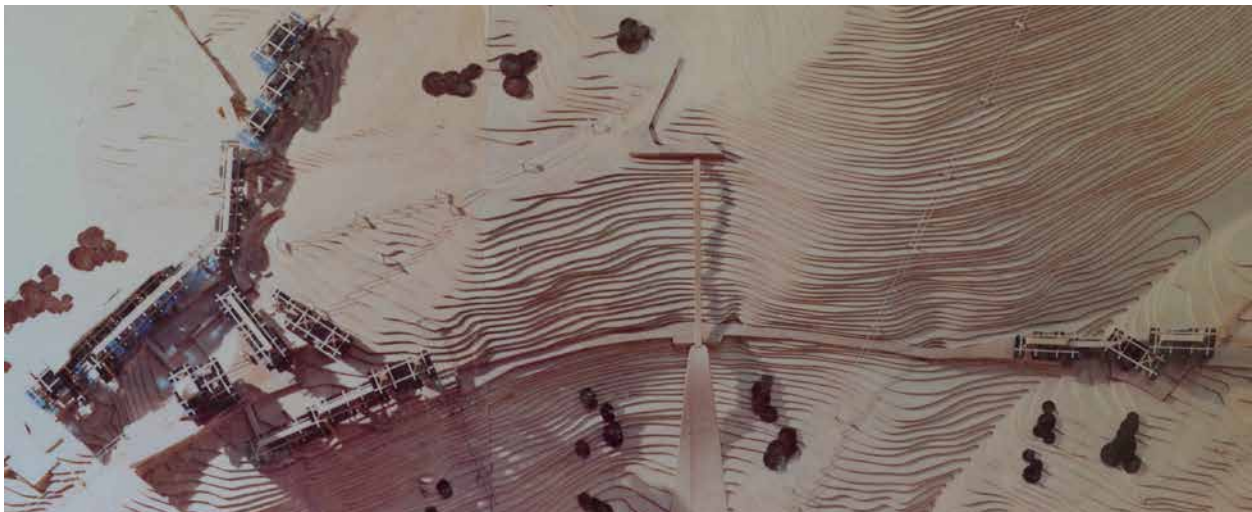
178. Modello di macrostruttura intitolata "Città-porto galleggiante", realizzata dagli studenti dell'Università di Firenze, assistente Maria Grazia Dallerba, 1966 (da MASINI (a cura di), Leonardo Ricci, cit., p. 96).

179. Modello per la rivalutazione di un tessuto urbano esistente, 1966-67, realizzato dagli studenti dell'Università di Firenze, assistente Paolo Iannone (da MASINI (a cura di), Leonardo Ricci, cit., p. 104).



180. Modello per una macrostruttura situata in zona pianeggiante, 1966-67, realizzato dagli studenti dell'Università di Firenze, assistente Paolo Iannone (da MASINI (a cura di), Leonardo Ricci, cit., p. 54).





181. Modello per il piano di lottizzazione del centro pilota di Mediana, Consorzio per lo sviluppo turistico delle Dolomiti Carniche, con Ferdinando Archini, Luciano Di Sopra, Gianfranco Torossi, Bruno Zevi, consulente Gino Valle, 1970 (casa-studio Ricci, Monterinaldi).

Si ravvisano anche similitudini tra questa macrostruttura e il progetto per il piano di lottizzazione del centro pilota di Mediana sulle Alpi Carniche del 1970, al quale collaborano anche Luciano di Sopra e Bruno Zevi: una sorta di vertebra composta da costole che seguono l'andamento delle curve di livello e connettono fra loro i diversi impianti sciistici [Fig. 181].

Contemporaneamente il lavoro continua in America, dove Ricci tiene corsi presso la Pennsylvania State University e la Florida University.

La macrostruttura del gruppo di studenti in Pennsylvania<sup>325</sup>, realizzata nel 1965, è di natura 'post-razionalista e esistenziale': la struttura portante verticale è in cemento armato eseguito a macchina e trafilato. Scatole metalliche si inseriscono orizzontalmente per l'incastro delle travi calcolate per sopportare pesi diversi, alcune delle quali contengono canalizzazioni e servizi. Anche il sistema delle comunicazioni si inserisce orizzontalmente e verticalmente. Le attività sono distribuite tenendo conto delle diverse scale: al suolo le industrie con i centri-studi e laboratori, gli spazi *in between* destinati alla cultura, all'educazione e al tempo libero, poi le formazioni aperte dei nuclei per la residenza, gli *habitat* in cellule prefabbricate di elementi leggeri. Ancora una volta torna la metafora michelucciana dell'albero, con le radici, il tronco e i rami che si rinnovano: «La "struttura portante" è lo spazio linfatico di questo organismo, contenendo appunto i collegamenti verticali, gli impianti tecnici ecc...»<sup>326</sup>. Il plastico è presentato all'Expo di Montréal del 1967 [Fig. 182-183].

Nel 1966, quando alcuni studenti della Pennsylvania State University, guidati da Theodore Waddel, raggiungono Ricci a Firenze, la ricerca si orienta sul modello per la 'città verticale'. Come sempre le strutture portanti contengono le canalizzazioni, intorno gli *habitat* e le attrezzature secondarie e terziarie, recuperando il suolo sottostante per spazi verdi, in una rilettura macrostrutturale della *Ville radieuse* lecorbuseriana [Fig. 184].

325. Corinna Vasić Vatovec parla di un progetto che insiste su un territorio reale che sarebbe stato investito da grandi trasformazioni in seguito alla realizzazione di un collegamento tra New York e Chicago, vedi EADEM, *Leonardo Ricci*, cit., p. 171; Lara Vinca Masini tratta di un progetto nominato "Centro porto con vie di comunicazione acqua-mare-terra", vedi EADEM (a cura di), *Leonardo Ricci*, cit., pp. 40-50. La datazione è corrispondente.

326. RICCI, *Ricerche per una città non alienata*, cit., p. 50.

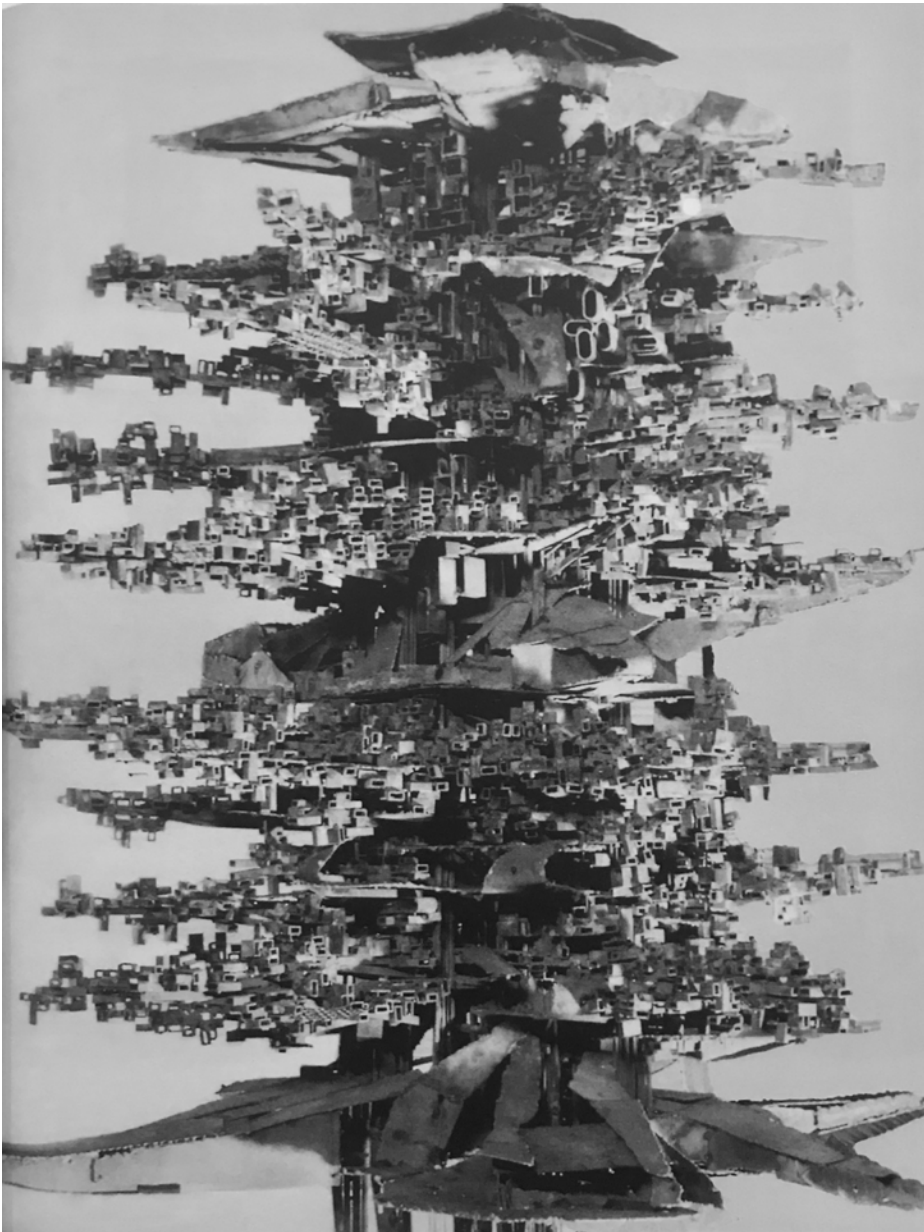


182. Modello per la macrostruttura intitolata "Centro-porto con vie di comunicazione acqua-mare-terra", estensibile da 20.000 a 10.000 abitanti, realizzato con gli studenti della Pennsylvania State University, presentato all'Expo di Montréal nel 1967 (foto Giuliano Gameliel, casa-studio Ricci, Monterinaldi).

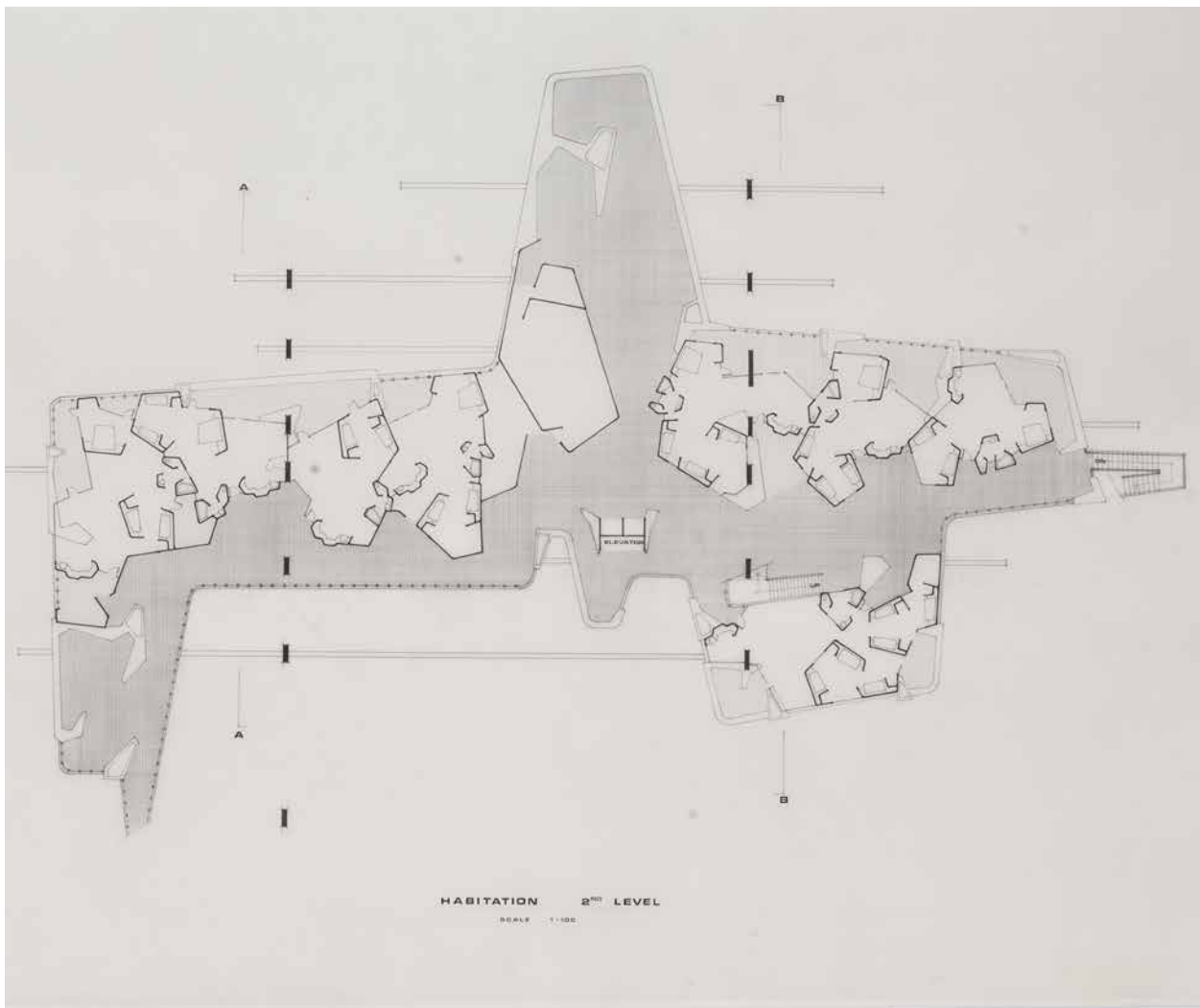


183. Modello per la macrostruttura intitolata "Centro-porto con vie di comunicazione acqua-mare-terra", realizzato con gli studenti della Pennsylvania State University (foto Giuliano Gameliel, casa-studio Ricci, Monterinaldi).





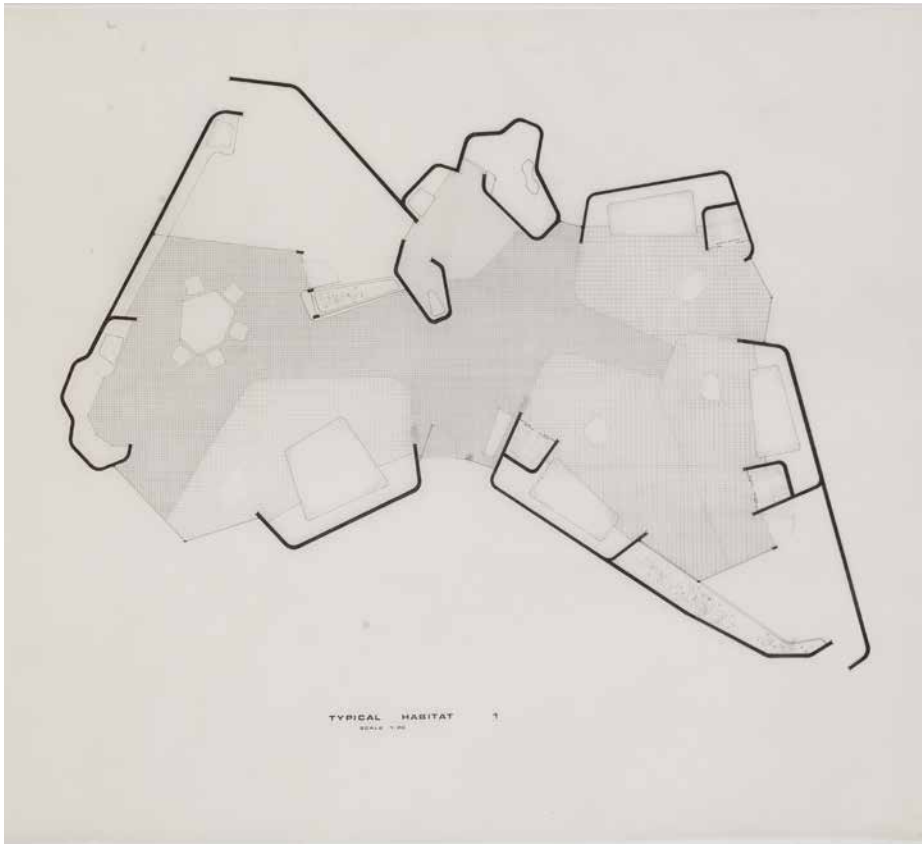
184. Modello di "città verticale" eseguito presso la Facoltà di Architettura di Firenze con alcuni studenti della Pennsylvania State University, assistente Theodore Waddel, 1966 (da MASINI (a cura di), Leonardo Ricci, cit., p. 114).



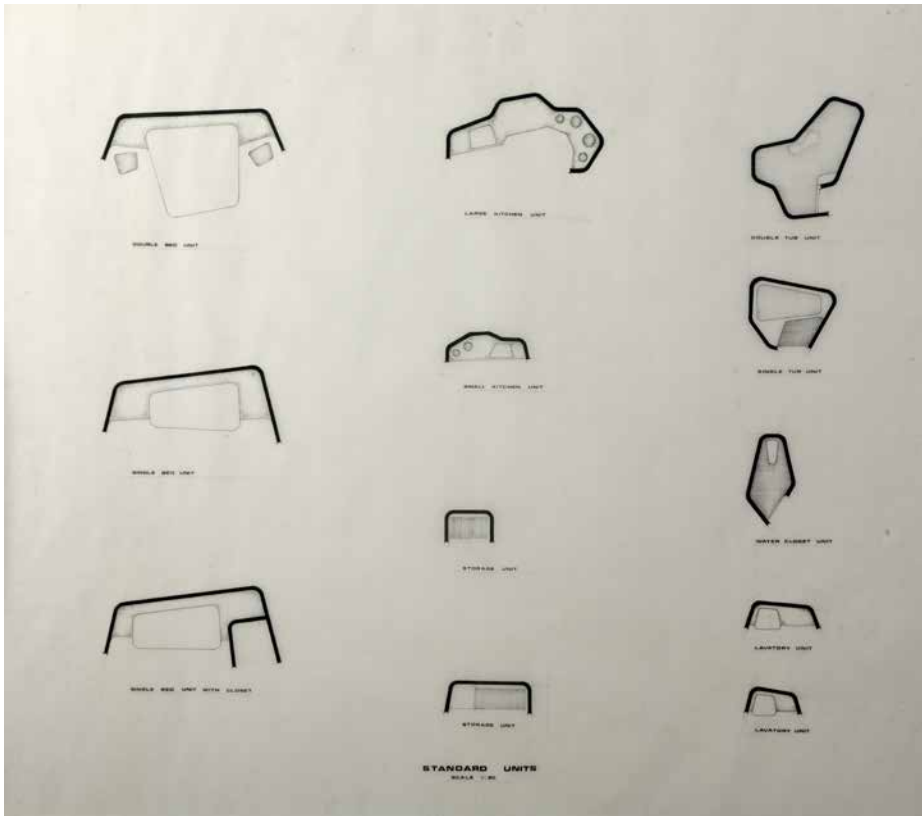
185. Progetto denominato "Habitation study", sviluppato nel decennio 1960-1970: schemi per il "Typical Level" (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 40776, n. B038613S).

I disegni del progetto denominato "Habitation study", che Ricci sviluppa nel decennio 1960-70 si possono leggere come una sintesi di questi ragionamenti sulle macrostrutture sviluppate nei corsi universitari. Supporti turriformi si sviluppano in 'merli' che si estendono in altezza in modo esponenziale, permettendo una crescita continua di piani-piastra a essi ancorati. Questi telai, disposti in parallelo, permettono uno sviluppo della città anche in orizzontale. L'analisi parte dalla scala minuta del singolo alloggio fino a quella ampia della città-Terra. Ricci elabora due *units*, una singola e una doppia, con tinello, cucina, camere da letto, lavatoio, sgabuzzino e bagno. Queste *units* sono combinate in un modello variabile di *typical habitat*, il quale a sua volta costituisce un modulo del *typical level*. Grazie a questa invenzione di combinazioni infinite si sviluppa la città, e si espande in un divenire continuo modellato sulle esigenze di chi la abita: «Nella città-Terra le case si erano come messe in moto. I blocchi isolati uno affiancato all'altro che erano, si erano come aperti, per possedere finalmente il vento e camminare sulla terra tutta»<sup>327</sup> [Figg. 185-187].

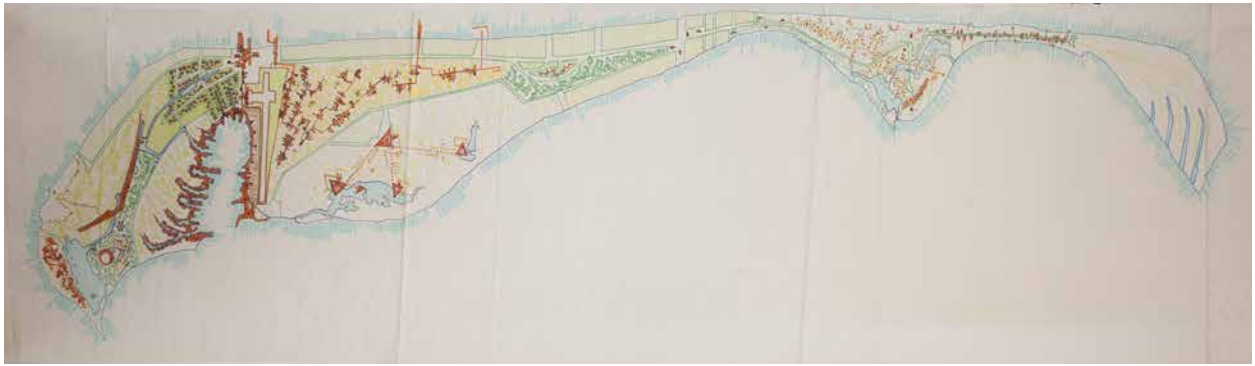
327. Ricci, Anonimo, cit., p 218-219.



186. Progetto denominato "Habitation study", sviluppato nel decennio 1960-1970: schemi per le "Typical Units" (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 40780 n. B038614S).



187. Progetto denominato "Habitation study", sviluppato nel decennio 1960-1970: schemi per il "Typical habitat" (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 40780 n. B038614S).



188. Progetto "Dog Island", in collaborazione con Daniel Paulck Branch e Maria Grazia Dallerba, 1968-70: planimetria e prospetto. Il disegno fa probabilmente parte della serie di studi per la proposta di un modello urbano che investe l'intera regione della metropoli di Miami (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda: 39537, n. B038534S).

In Florida, nel 1970, Ricci sembra avere un'occasione concreta con la progettazione di un modello urbano che investe l'intera regione della metropoli di Miami. Il progetto potrebbe essere inserito nel Model Cities Program proposto da Lyndon Johnson dal 1966.

Il metodo è quello della progettazione integrale: si parte dall'analisi del tessuto edilizio e delle infrastrutture reali per formulare ipotesi attendibili anche dal punto di vista economico, grazie al lavoro interdisciplinare svolto con diverse figure di consulenti. Per prima cosa si avvia la progettazione 'concettuale', senza la rappresentazione di forme definitive ma con l'identificazione delle priorità di intervento. Poi si avanza con la verifica più dettagliata degli elementi architettonici e dei sistemi strutturali, fino al disegno dei componenti e alla stima dei costi.

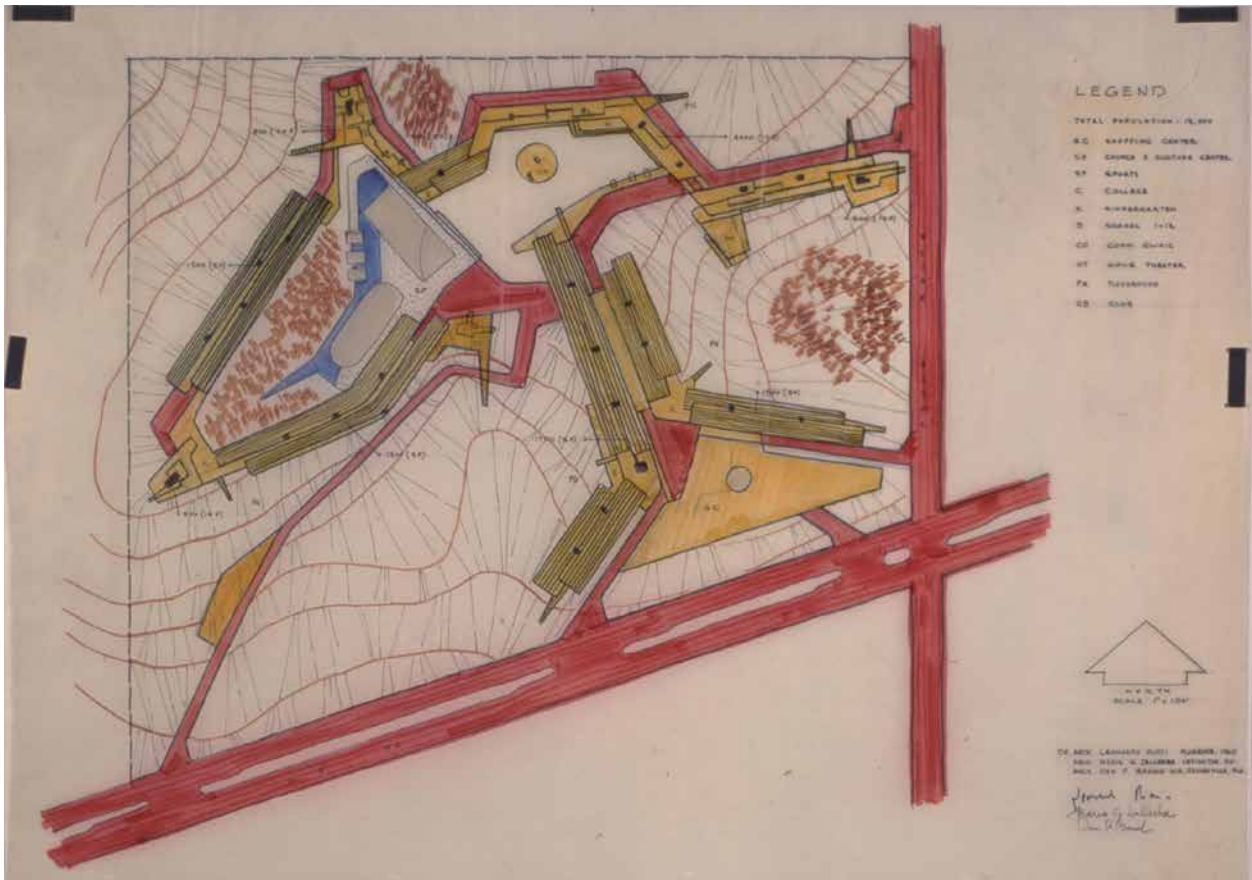
Nel masterplan le macrostrutture sono innestate nel sistema infrastrutturale e viario a scala regionale, per poi integrarsi con il disegno del singolo quartiere. Piazze e spazi pubblici servono a legare la grande con la piccola scala.

Riccardo Morandi, che Ricci aveva conosciuto durante gli anni di insegnamento a Firenze, è coinvolto per la concezione della gabbia strutturale in cemento armato precompresso. A Ricci interessa un telaio che si possa estendere in altezza senza controventature diagonali, per usufruire dell'intera superficie orizzontale. Dopo lunghe discussioni Morandi ha l'idea risolutiva: tutti gli sforzi di torsione che obbligavano all'uso delle controventature sono portati al di fuori del reticolo. Quattro diagonali agganciate a piloni reggono le travi, e il reticolo vi è appeso con dei tiranti, eliminando la necessità di altre travature.

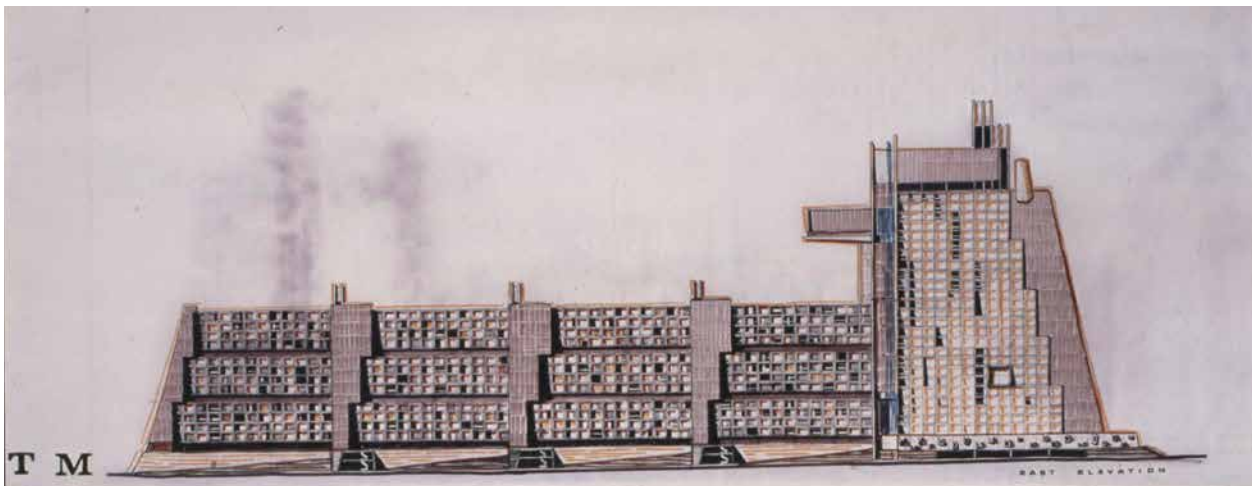
Il lavoro è osteggiato dalle autorità locali perché, nel tentativo di recupero sociale di una comunità di afro-americani, Ricci viene frainteso e accusato di estremismo rivoluzionario. Da questo momento egli comprende che non gli è più possibile lavorare in America<sup>328</sup>. Anni prima, nell'*Anonimo*, aveva già scritto: «non mi sono inteso a mio agio nel mondo [...]. La città mi è mancata, la società, gli altri e le necessità degli altri mi sono mancati»<sup>329</sup> [Fig. 188-190].

328. NARDI, *Leonardo Ricci*, cit., p. 34.

329. RICCI, *Anonimo*, cit., p. 232.



189. Progetto "Dog Island", in collaborazione con Daniel Paulck Branch e Maria Grazia Dallerba, 1968-70: planimetria (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 39538, n. B038535S).



190. Progetto "Port Orange", 1971: prospetto (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 40317, n. B038586S).

## 7.2. Dagli anni Settanta: La stagione dei Concorsi e le ultime realizzazioni

Le narrazioni su Ricci docente e sul suo coinvolgimento 'fino al logoramento'<sup>330</sup> sono numerose. Una delle più divertenti è quella di Giovanni Klaus Koenig che lo descrive durante un pomeriggio trascorso a disegnare dal vero gli alberi al giardino di Boboli:

*«Ricci [...] si lamentava che noi disegnassimo solo le forme, e non il loro spirito, e perciò ci incitava a prender possesso dei "fantasmi" che, secondo lui, c'erano dentro ogni albero. Disperato dalla nostra sordità alla sua filippica, il nostro Leonardo, al grido di: "così, così, dovete possederlo!", si buttò dentro una siepe di Crataegus che sbarrava la via ad una grande quercia, riducendosi peggio di San Sebastiano»<sup>331</sup>.*

Paolo Riani racconta invece delle sue lezioni negli Stati Uniti. Il suo inglese era incurante della pronuncia e del dettaglio grammaticale, come le sue architetture della rifinitura superflua, ma egli aveva un successo straordinario grazie alla sua straripante personalità, seppure gli studenti comprendessero probabilmente la metà delle sue parole<sup>332</sup>.

Durante la contestazione studentesca Ricci ed Eco<sup>333</sup> sono in prima linea, e dapprima Ricci intravede la possibilità di quella trasformazione sociale verso gli ideali di condivisione inseguiti da una vita. Dal 1971 egli è Preside della Facoltà di Architettura a Firenze, ma dopo soli due anni abbandona l'incarico, deluso dal decadimento del sistema universitario in Italia: il movimento del Sessantotto si è consolidato come movimento di protesta più che come evento trasformatore. Rimarrà all'Università come Ordinario di Urbanistica, e sceglierà il 1979 per lasciare del tutto l'insegnamento, insieme a Bruno Zevi e Leonardo Benevolo.

*«Avevo capito che era il momento per gli uomini di cultura di tirarsi un po' in disparte, non in torri d'avorio, ma come in convento, quasi monaci che continuano e trasmettono una cultura quando ormai fenomeni gravi di ordine economico e di ordine sociale hanno impedito il tentativo, bellissimo, di realizzare una nuova società»<sup>334</sup>.*

---

330. Leonardo Ricci, *Addio alla Facoltà di Architettura*, cit., p. 96.

331. Giovanni Klaus Koenig cit. in BARTOLOZZI, *Leonardo Ricci*, cit., p. 71.

332. Vedi le interviste a Paolo Riani e Vittorio Giorgini pubblicate in GRECO, GHIA, *Leonardo Ricci*, cit. pp. 110-113. Ricardo Scofidio, che compie un tirocinio nello studio Ricci a Monterinaldi dal 1960, racconta che anche a studio, come nell'insegnamento, Ricci viveva la sua quotidianità in maniera del tutto anticonvenzionale. Ogni mattina, davanti a un caffè, si decideva se la giornata fosse buona o meno per lavorare, e spesso le giornate si concludevano con lunghe discussioni davanti a bicchieri di vino e grappa. Vedi Ricardo Scofidio, *A Monterinaldi con Leonardo Ricci*, in Bartolozzi, *Leonardo Ricci: nuovi modelli urbani*, cit., pp. 7-9.

333. Vedi la *Mozione Ricci Eco*, documento approvato dal Consiglio di Facoltà, che chiude l'occupazione della Facoltà di Architettura, pubblicato in BARTOLOZZI, *Leonardo Ricci: nuovi modelli urbani*, cit., p. 16.

334. Leonardo Ricci citato in NARDI, *Leonardo Ricci*, cit., p. 34. Corinna Vasić Vatovec racconta di un libro di Ricci mai pubblicato, che avrebbe dovuto intitolarsi *Castore e Polluce* e riporta questa frase: «*La mia natura interna è quella di Polluce: segreta tragica, introversa; la natura della poiesis. All'esterno, invece, mi sono sempre mostrato come Castore: attivo, estroverso, uomo d'azione. Per ritrovare l'unità dopo la separazione Polluce doveva uccidere Castore. Forse dopo il '73 fu per me il tempo di questa uccisione, il periodo degli inferi prima di risalire alla luce*». Vedi VASIĆ VATOVEC, *Leonardo Ricci*, cit., p. 48.

Negli anni dell'isolamento veneziano, dopo le fatiche e le sofferenze che l'incomprensione del suo messaggio per la città-Terra gli avevano recato, Ricci mette da parte la grande scala per tornare all'architettura. Il sogno di poter corrispondere agli atti dell'uomo in una società che non è quella sua contemporanea sembra perdere di intensità nel corso degli anni<sup>335</sup>. Egli stesso considera, malinconicamente, che la sua formazione è «*esistenza-  
listica da un punto di vista privato, marxista dal punto di vista storico. Non  
penso quindi di avere in me i presupposti che mi consentano di vagheggiare  
credibilmente la possibilità di una città completamente nuova*»<sup>336</sup>.

Anche allargando il quadro di osservazione, la ricerca architettonica del periodo non trova facilmente luoghi in cui depositarsi, e secondo Tafuri viene sempre più elaborata in piccoli gruppi che pian piano diventano consci dell'aleatorietà del loro lavoro<sup>337</sup>. Tafuri analizza ad esempio il lavoro di Quaroni, confrontando il progetto del Cep di San Giuliano del 1959 con quello 'sovrabbondante' per gli Uffici della Camera dei Deputati di Roma del 1967: 'un'insolita olimpicità' caratterizza i suoi progetti per le università di Mogadiscio (1973) o di Lecce (1974): «*la "Torre di Babele" sembra in essi definitivamente esorcizzata. In realtà si tratta di un farsi da parte senza clamori, di un diverso modo di porsi in posizione di scettico osservatore, da chi ha dato fondo a un intero arco di ipotesi e di disilluse speranze*»<sup>338</sup>.

Da una parte Giancarlo De Carlo, con l'esperimento del villaggio Matteotti del 1969, tenta di ridefinire il ruolo politico dell'architetto, di dare nuova credibilità a un approccio disciplinare nel suo caso di impostazione chiaramente 'anarchica', ma il procedimento finisce per creare un conflitto fra l'amministrazione comunale, le organizzazioni operaie e i progettisti. Dall'altra il progetto per il complesso Monte Amiata al Gallaratese di Carlo Aymonino si definisce come prova per la formazione della città per 'parti finite', ma rimane 'lacrato infinitesimale' nella distesa periferica milanese. Tafuri sottolinea una condizione intellettuale costretta ad aggrapparsi alla singola occasione di progetto, sfruttandola per lo più per 'erigere monumenti' come simboli degli eccessi e delle contraddizioni della città contemporanea. Personaggio chiave è naturalmente Aldo Rossi, testimone silenzioso e indifferente a ogni compromesso con il reale, verso il quale egli esercita un inflessibile principio di astensionismo.

In questo contesto Ricci appare come figura di anacoreta senza tempo, nel suo incessante lavorare alla ricerca di un'architettura che salvi l'uomo e nel suo altrettanto incessante scontrarsi con situazioni reali per lui inaccettabili. Questo suo apparire 'fuori dalla storia' è solo parzialmente dovuto all'obliterazione del suo lavoro da parte di molta della critica architettonica del Novecento. Il suo gettarsi nel progetto come fosse ogni volta un

---

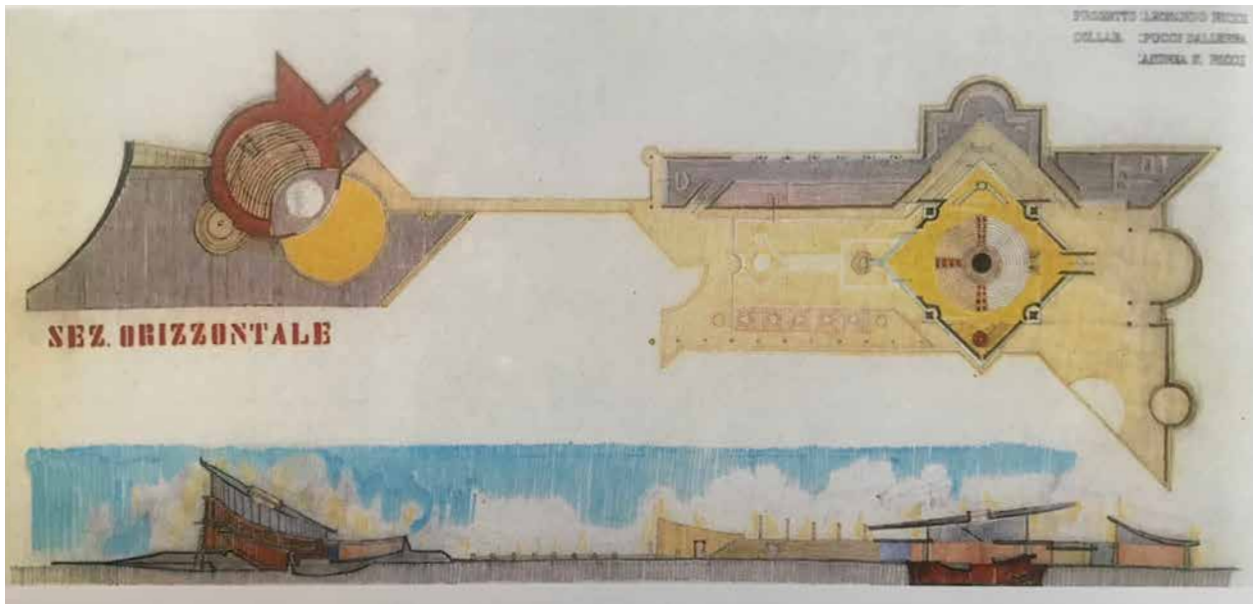
335. Lara Vinca Masini osserva: «*Ricci affrontava il suo sogno, come fosse un mare in tempesta; sembrava sempre voler trovare nell'architettura la fonte di tutto ciò che sarebbe stato necessario a salvare il mondo, e che ancora l'Università, i governi e tutte le Istituzioni non erano arrivati a coordinare e che se, invece, fossero riusciti a raggiungere le condizioni necessarie, le sue speranze avrebbero potuto realizzarsi*», MASINI (a cura di), *Leonardo Ricci*, cit., p. 9. Il tormentato rapporto fra Ricci e la situazione sociale con la quale si trova a confrontarsi è analizzato in Leonardo Ricci, *Architetto: per quale società?*, in «Casabella-Continuità», n. 384, pp. 2-3.

336. Leonardo Ricci citato in NARDI, *Leonardo Ricci*, cit., p. 16.

337. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana*, cit. p. 146.

338. Ibidem.





191. Progetto del centro servizi per la zona industriale di Sant'Agostino a Pistoia, pianta del primo piano e prospetto, con Maria Grazia Dallerba, Andrea Ricci, Ernesto Trapani, 1980 (da NARDI (a cura di), Leonardo Ricci, cit. p. 69).

combattimento 'uno contro uno' fra artefice e opera, relega il suo operato in una posizione individuale, estranea alle forze in campo.

Riconsiderando i risultati di un concorso che forse più di ogni altro permette un bilancio del nuovo clima culturale, quello già citato per gli Uffici della Camera dei Deputati di Roma del 1967, i risultati progettuali di Aymonino, Samonà, Sacripanti, Portoghesi, Quaroni, di grandissimo interesse, tornano indubbiamente a ruotare intorno al problema chiave della forma come elemento specifico dell'architettura.

La 'forma', che Ricci aveva sempre rifuggito in favore del fluire della vita che doveva svolgersi al suo interno, forma contro la quale, in questi ultimi anni, si trova a combattere la battaglia più difficile. Perché sembra che per incidere nel paesaggio metropolitano solo il linguaggio formale reso esplicito venga compreso, e l'unica possibilità appare quella di condensare in esso ciò che manca nella città esistente. Le visioni urbane di Ricci sono a questo punto momenti attraverso cui provare a rileggere 'formalmente' caratteristiche territoriali già sussistenti, metterle a sistema, dotarle di senso.

Dagli anni Settanta, Ricci partecipa a una serie di concorsi con progetti che introducono un lessico per lui nuovo. Volumi puri, rotazioni geometriche e un diverso uso dei materiali, soprattutto del mattone, lasciano intuire l'influenza particolare dell'opera di Luis Kahn<sup>339</sup>.

Il Concorso per il nuovo teatro di Udine del 1974 si configura intorno a una spina dorsale, nominata 'corridoio vasariano', alle cui estremità, come contrappesi, sono disposti lungo assi diagonali il teatro e la scuola del conservatorio. Uno schema simile a quello del progetto per il centro servizi per la zona industriale di Sant'Agostino a Pistoia del 1980<sup>340</sup>, collaboratori Maria Grazia Dallerba e Andrea Ricci, che in pianta manifesta chiari riferimenti a Taliesin West. È qui realizzata solo la mensa, nel 1982-84, su base quadrata ruotata rispetto alla spina del disegno, con una copertura inclinata e staccata dai prospetti in rivestimento marmoreo bicromo [Fig. 191].

339. MURATORE, CAPUANO, GAROFALO, PELLEGRINI, *Guida all'architettura moderna*, cit., p. 206.

340. Vedi NARDI, *Leonardo Ricci*, cit., p. 69 e VASIĆ VATOVEC, *Leonardo Ricci*, cit., p. 45.

Per la scuola materna a Concordia Sagittaria del 1976<sup>341</sup> torna invece lo schema in cemento armato a sequenza lineare utilizzato a Sorgane, ripetizione di un elemento strutturale che costituisce il ritmo dei prospetti e scandisce le dimensioni degli spazi interni. Stavolta è però l'impianto geometrico a dettare la regola, si perde quella attenzione alla relazione fra spazio e esperienza che deve ad essa corrispondere e la struttura risulta piuttosto bloccata nella successione dei profili inclinati delle lame in cemento armato.

Le relazioni con il Comune di Concordia Sagittaria portano Ricci a elaborare, dalla metà degli anni Settanta, una serie di progetti a scale diverse: il piano di ristrutturazione e ampliamento del Palazzo municipale redatto con Maria Grazia Dallerba, il piano di dettaglio per l'intera città, il metaprogetto e il piano particolareggiato per il centro storico. Avanza l'ipotesi per un piano comprensoriale per i comuni di Co.Ve.Nor., il Consorzio Comuni Veneto Orientale<sup>342</sup>. Anche a Portogruaro, dove unica realizzazione rimane casa Baruffol, Ricci progetta il piano particolareggiato per il centro storico, mentre nel 1974 Ricci redige il piano regolatore del comune di Arzachena e nel 1975-78 quello per La Maddalena, in collaborazione con Giovanni Maria Campus, Andrea Ricci, Paolo Giovannini e Enrico Corti. L'idea, che non viene purtroppo sviluppata come effettiva proposta, è quella di una megastruttura a scala paesaggistica fatta questa volta di elementi naturali e strutture leggere, per mettere a sistema il disegno delle singole isole, riconoscendone la 'presenza primordiale, arcaica', la 'scala ciclopica' in opposizione alle formazioni morfologiche singole e identificando come tema progettuale quello di una possibile unione 'terra-mare', come osservando il territorio da un punto di vista elevato<sup>343</sup>. Degli schizzi interessanti, senza data, sono invece riferiti a un'altra idea di progetto per la zona di Lerici, sempre in un tentativo di stabilire continuità fra terra e mare, architettura e natura. Si tratta della visione di un possibile albergo sulla costa presso Fiascherino: dall'edificio in quota, disegnato come sempre in equilibrio precario, 'sbilanciato' verso il mare, volumi minori destinati probabilmente alle camere con vista scendono a cascata sul pendio verso il Tirreno, emergono dalla roccia come in prosecuzione di essa e si infrangono come un'onda all'incontro con l'acqua, dove la struttura conquista una maggiore altezza [Figg. 192-193].

Dalla seconda metà degli anni Settanta sembrano possibili interventi a scala urbanistica anche in Toscana: il progetto per il Piano Regolatore Generale di Sorano (Grosseto) e per il piano del Comprensorio del Cuoio della Regione Toscana (1975-78), per i comuni di Santa Croce, Castelfranco, Fucecchio, San Miniato, e Santa Maria a Monte, piccoli centri distinti da una notevole presenza industriale il cui tessuto va riconnesso a quello di realtà urbane più sviluppate, come Firenze, Pisa e Livorno. In questi progetti, la spinta è sempre quella verso la risoluzione del problema sociale grazie alla condivisione di risorse e infrastrutture, con un graduale passaggio di scala dal piccolo centro all'intero comprensorio<sup>344</sup>.

Ma l'occasione più stimolante è quella del concorso per il Centro Direzionale di Firenze del 1977, che prevede un intervento su un'area di 45 ettari fra

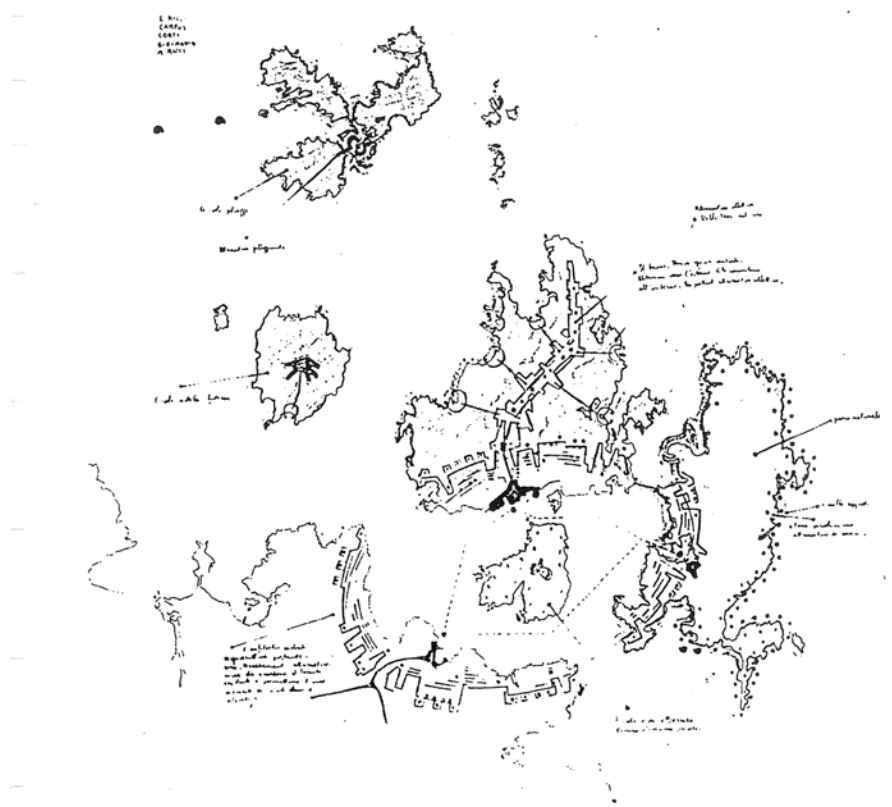
341. MURATORE, CAPUANO, GAROFALO, PELLEGRINI, *Guida all'architettura moderna*, cit., p. 199.

342. Si rimanda a VASIĆ VATOVEC, *Leonardo Ricci*, cit., p. 43 e BARTOLOZZI, *Leonardo Ricci: nuovi modelli urbani*, cit., p. 28

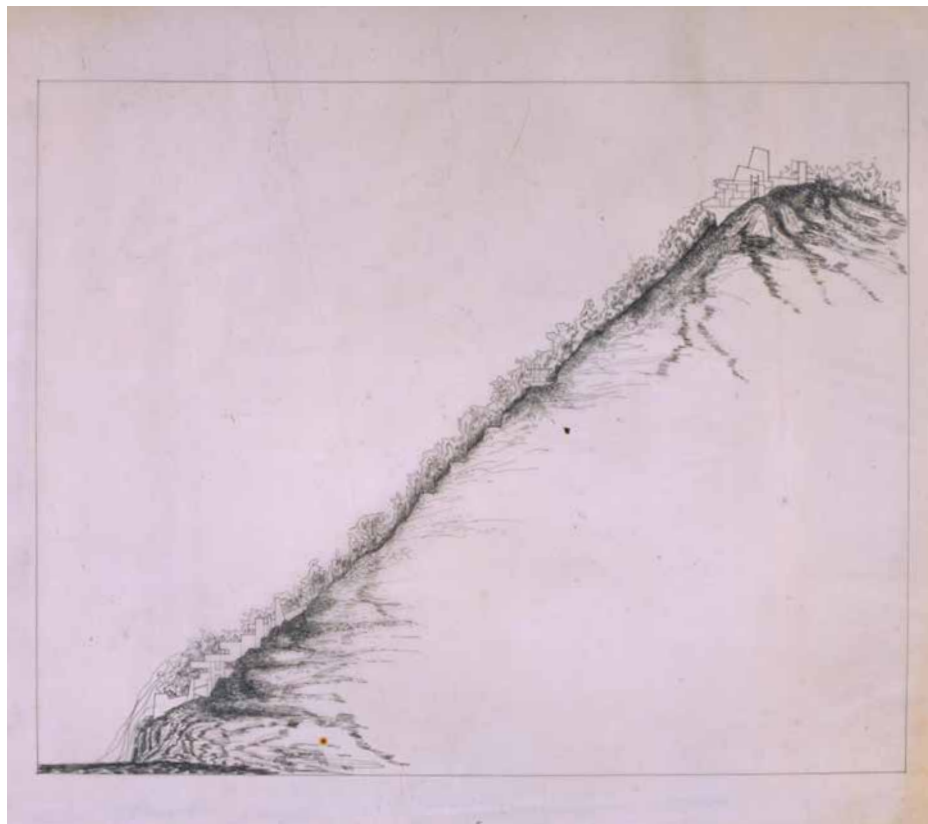
343. Vedi BARTOLOZZI, *Leonardo Ricci: nuovi modelli urbani*, cit., pp. 85-87.

344. Ancora si rimanda a BARTOLOZZI, *Leonardo Ricci: nuovi modelli urbani*, cit., p. 30.

192. Proposta di piano regolatore per il Comune di La Maddalena, 1975-78: planimetria generale (Archivio Bruno Frau, pubblicato in BARTOLOZZI, Leonardo Ricci, cit. p. 87).



193. Schizzo denominato "Fiascherino", s.d., ipotesi di progetto per un hotel sulla costa presso Lerici (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 39611, n. B038543S).



Sesto Fiorentino e Firenze. Per l'occasione si ricompone l'antico sodalizio fra Ricci e Savioli, che guidano un gruppo di ricerca composto da progettisti ex-allievi<sup>345</sup>.

Aldo Rossi, a proposito della proposta di progetto formulata per lo stesso concorso scrive:

*«La città non può essere realizzata con un unico linguaggio figurativo [...] Importanti sono le "relazioni" fisiche, spaziali e funzionali che si stabiliscono nel progetto tra le diverse interpretazioni. Importanti sono inoltre alcuni segni o immagini architettoniche che testimoniano, nel luogo prescelto e designato, la presenza della diversità»<sup>346</sup>.*

Nel progetto di Rossi, sviluppato anch'esso come opera corale con Carlo Aymonino e Gianni Braghieri fra gli altri, l'apparato murario in laterizio si confronta con torri metalliche poste al centro della composizione. La 'diversità' è quindi ottenuta attraverso la contrapposizione di forme e materiali, la discordanza tra la solidità di volumi murari e la leggerezza delle strutture metalliche.

Nel progetto di Ricci e Savioli la 'diversità' è ottenuta invece tramite il confronto di edifici dai volumi radicalmente diversi.

L'obiettivo generale è quello di lavorare su un vasto arco territoriale nel quale ipotizzare l'idea di uno sviluppo trasversale rispetto all'asse prevalente Firenze-Prato-Pistoia, del quale si è già parlato descrivendo il progetto per Sorgane. Un metaprogetto che mette a sistema e riorganizza la città esistente, il cui cuore è appunto il Centro Direzionale. Il disegno architettonico consiste in una piastra triangolare sollevata da terra, con al centro uno specchio d'acqua, tagliata dalla linea della metropolitana, elemento dinamico attraverso il quale il disegno d'insieme si incardina nell'asse infrastrutturale. Intorno, un complesso integrato di servizi e attrezzature ordinato in tre gruppi principali: l'edificio della Regione, il Palazzo della Giustizia e il blocco delle attrezzature culturali e scientifiche.

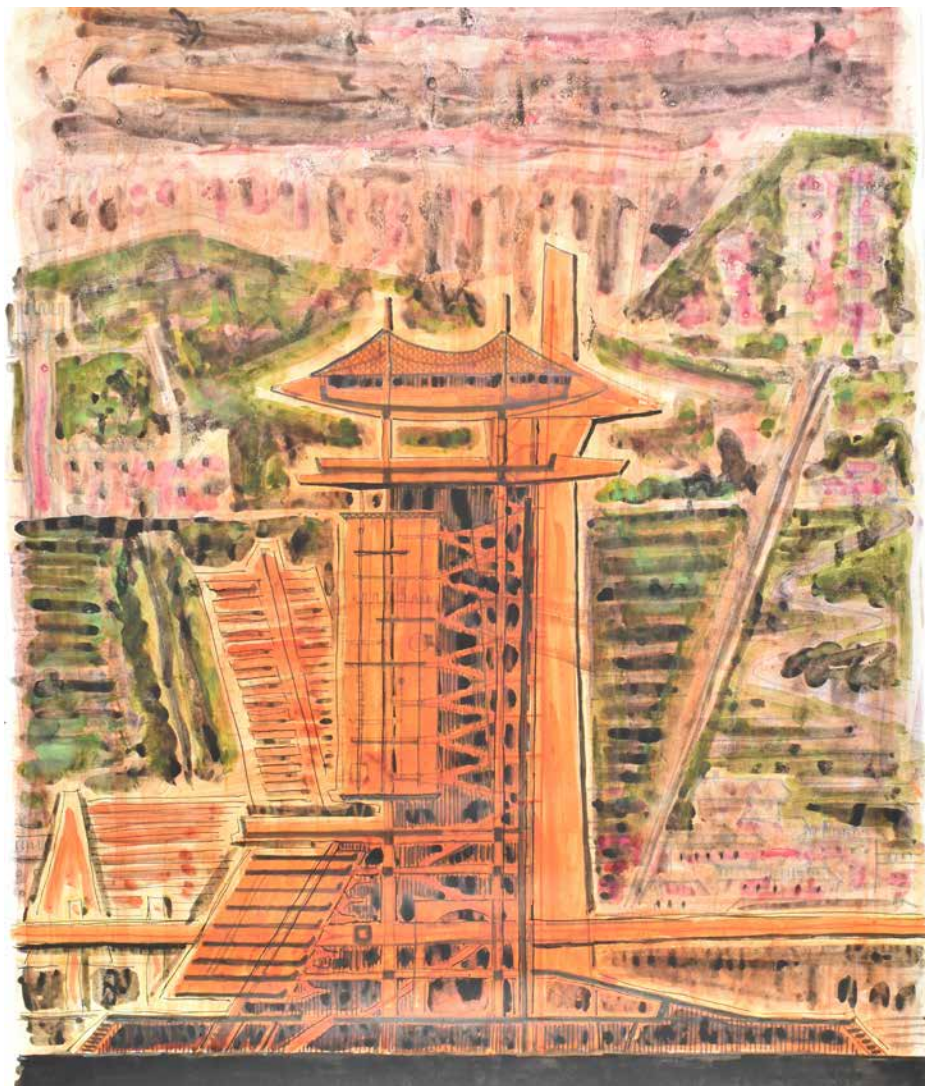
Il Palazzo della Giustizia è studiato dal gruppo Zziggurat, formato da Alberto Breschi, Roberto Pecchioli, Remo Buti, Walter Saraceni e Danilo Santi, mentre l'edificio per la Regione è la struttura su cui ragionano Ricci e Savioli, arrivando a una ricerca di mediazione linguistica che produce un risultato altamente simbolico: Eugenio Battisti parla della scelta di Savioli verso un 'purismo progettuale' altamente tecnologico e della scelta di Ricci

---

345. L'idea di portare fuori dal centro gli edifici pubblici e amministrativi pianificando centri direzionali a scala urbana è ormai diffusa in Italia, dopo i piani per i Central Business Districts disegnati per le maggiori capitali europee. Esempio noto è quello del Sistema Direzionale Orientale progettato per Roma e mai realizzato: un gruppo di amici e colleghi, composto da Mario Fiorentino, Riccardo Morandi, Lucio e Vincenzo Passarelli, Ludovico Quaroni, Bruno Zevi e Vincio Delleani, redige uno studio preliminare denominato Asse attrezzato, senza una precisa committenza e sostenendo tutti i relativi oneri. Nell'autunno 1967 lo Studio Asse, che prende sede a Palazzo Doria Pamphili, esegue una imponente mole di ricerche, elaborati, modelli, che non hanno tuttavia risultati operativi. AA. VV., *Roma 1967-70, Asse Attrezzato e Studio Asse. Storia e attualità*, Catalogo della mostra (Accademia Nazionale di San Luca, 8 marzo-8 aprile 2006, Roma), Fondazione Bruno Zevi, Roma 2006. Per un *excursus* sui piani di sviluppo per Roma in quegli anni, che anticipano il Sistema Direzionale Orientale, vedi Maria Clara GHIA, *Da Roma verso il mare. Storie percorsi e immagini della città moderna e contemporanea*, Gangemi, Roma 2017, pp. 80-91.

346. Alberto FERLENGA (a cura di), *Aldo Rossi. Architetture 1959-1987*, Electa, Milano 1987, p. 122.

194. Centro Direzionale,  
Firenze, 1977: schizzo di  
elevato (casa-studio Ricci,  
Monterinaldi).



verso una materia modellata plasticamente, 'potente e aggressiva'<sup>347</sup> [Figg. 194-196].

Un edificio interamente percorribile, aperto in un sistema di piazze sospese, diverso dalla tipologia 'kafkiana' del palazzo per uffici, che, come spiega Ricci nella relazione, comprenda una 'archeologia' di forme liberata dalle scorie del tempo e trasformata in uno spazio nuovo:

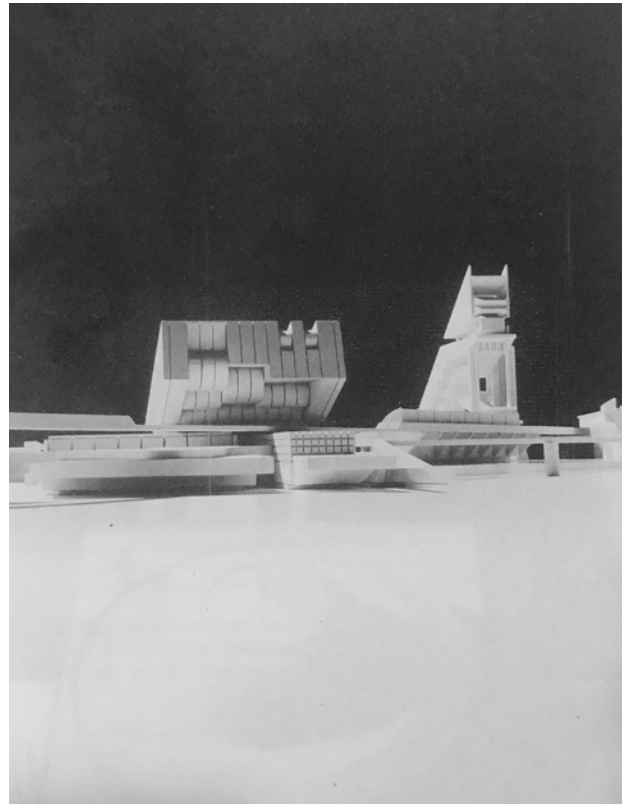
«[...] quell'assoluta della piramide nel deserto, quella sacralità di un tempio Ankar, quella matrice materna di una cattedrale gotica, quella dignità di una sala di comune italiano, quella pace di un chiostro di una Certosa, quella dignità di un palazzo del Rinascimento [...], quella gioia di vivere di alcune piazze italiane»<sup>348</sup>.

347. Eugenio BATTISTI, *Presentazione*, in Giovanni BACCIARDI, Alberto BRESCHI, Remo BUTI et alii, *Materiali per il concorso nazionale per la progettazione di un'area direzionale a Firenze*, Padova, 1978, p. 12. Per la descrizione del progetto vedi anche Francesco BANDINI (a cura di) *Progetti per l'area direzionale di Firenze*, Catalogo della mostra (Firenze, Orsanmichele, 15 aprile-31 maggio 1978) Centro Di, Firenze, 1978, progetto n. 51.

348. La relazione di progetto è citata in BARTOLOZZI, *Leonardo Ricci: nuovi modelli urbani*, cit., p. 46.



195. Centro Direzionale, Firenze, 1977: schizzo di elevato (casa-studio Ricci, Monterinaldi).



196. Fotografia del plastico per il Centro Direzionale, Firenze, 1977, con sulla destra il Palazzo della Regione di Ricci e Savioli e sulla sinistra il Palazzo di Giustizia del gruppo Ziggurat (Archivio Alberto Breschi).

A questa infrastruttura si oppone il volume inclinato del palazzo di Giustizia, ricucendo le trame e i rapporti di un paesaggio sapientemente costruito<sup>349</sup>.

Il concorso termina con cinque premi *ex-aequo*, risultato che non accontenta nessuno. Ma al di là dell'esito, come osserva acutamente Giovanni Bartolozzi, questo progetto rappresenta una sorta di ultimo atto per la scuola fiorentina, versione finale di quell'amore michelucciano per la forma aperta, per la piazza come teatro<sup>350</sup>. Di grande effetto è la contrapposizione fra il valore gestuale del progetto di Ricci e Savioli e il sapore 'pop' del palazzo di Giustizia di Ziggurat, oggetto ingigantito che cita l'obliquità dell'infrastruttura ricciana in chiave concettuale. Qui sembra chiudersi un ciclo e iniziarne un altro, per Firenze: il ciclo dell'architettura radicale.

Nel passaggio fra gli anni Settanta e Ottanta Ricci partecipa ad alcuni concorsi anche all'estero, confrontandosi con realtà urbane molto rilevanti.

È del 1978 il *Contreproject pour Les Halles*, una 'controproposta' rispetto alle mediocri soluzioni presentate dall'amministrazione parigina per la sistemazione della zona dei vecchi mercati del quartiere de Les Halles, dopo l'abbattimento delle strutture di Victor Baltard. Le decisioni prese da Jacques Chirac suscitano un dibattito popolare<sup>351</sup> e ne deriva la decisione di bandire un concorso internazionale con una prestigiosa giuria<sup>352</sup>.

Nel progetto di Ricci, una sorta di griglia modulare tiene insieme le differenti aree di intervento e, attraverso percorsi pedonali e collegamenti, il nuovo 'pezzo di città' è messo in relazione con le maggiori emergenze dell'intorno, come il Centre Pompidou inaugurato l'anno precedente. In una prima ipotesi, della quale è pubblicato un modello di sapore costruttivista, una piastra triangolare sollevata che sostiene l'auditorium progettato all'interno di un guscio organico e altre funzioni culturali, fa da contrappeso a terra a un robusto elemento verticale inclinato.

Per la seconda ipotesi, formulata in collaborazione con Maria Grazia Dallerba e con gli studenti della Kentucky University, sono presentati dei disegni come 'sogni urbani'<sup>353</sup>. La griglia modulare resta, ma da essa nascono *objets à réaction poétique*, forme organiche, conchiglie, fate, mostri, pezzi di statue, con salti di scala che riducono in miniatura i pezzi di città esistente. Nel 1980 «L'Architecture d'aujourd'hui» pubblica questi disegni in sequenza, e ne sceglie uno per la copertina [Fig. 197-199].

Eclatante è la differenza di queste visioni oniriche con la griglia ossessiva proposta per lo stesso concorso da Aldo Rossi, che riprende il modulo dell'isolato parigino circostante e lo innesta traslato nel vuoto de Les

---

349. Ibidem, p. 49.

350. 'Primo amore', possiamo dire, nella carriera di Leonardo Ricci: la sua Tesi di Laurea, relatore Giovanni Michelucci, è sviluppata proprio sul tema del *Teatro al chiuso, teatro all'aperto*.

351. Vedi *Consultation internationale sur le quartier des Halles à Paris*, in «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 208, 1981; Association A.C.I.H., *600 contreprojects pour Les Halles*, Le Moniteur, Paris 1981; Bruno Zevi, *Concorso internazionale per Les Halles/Seicento petardi sotto la sedia di Chirac*, in *Cronache di architettura*, Vol. 23, Laterza, Roma-Bari, pp. 154-159.

352. La giuria è composta da Diana Agrest, Carlo Aymonimo, François Barre, Roland Barthes, Henry Ciriani, Patrick Colombier, Philip Johnson, Henry Lefebvre, Jean Nouvel, Kazuo Shinohara, Pierre Soria, Bruno Zevi.

353. Maria Grazia Dallerba intervistata da Giovanni Bartolozzi in IDEM, *Leonardo Ricci: nuovi modelli urbani*, cit., p. 56. L'ispirazione sono le illustrazioni di John Tenniel per *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll.

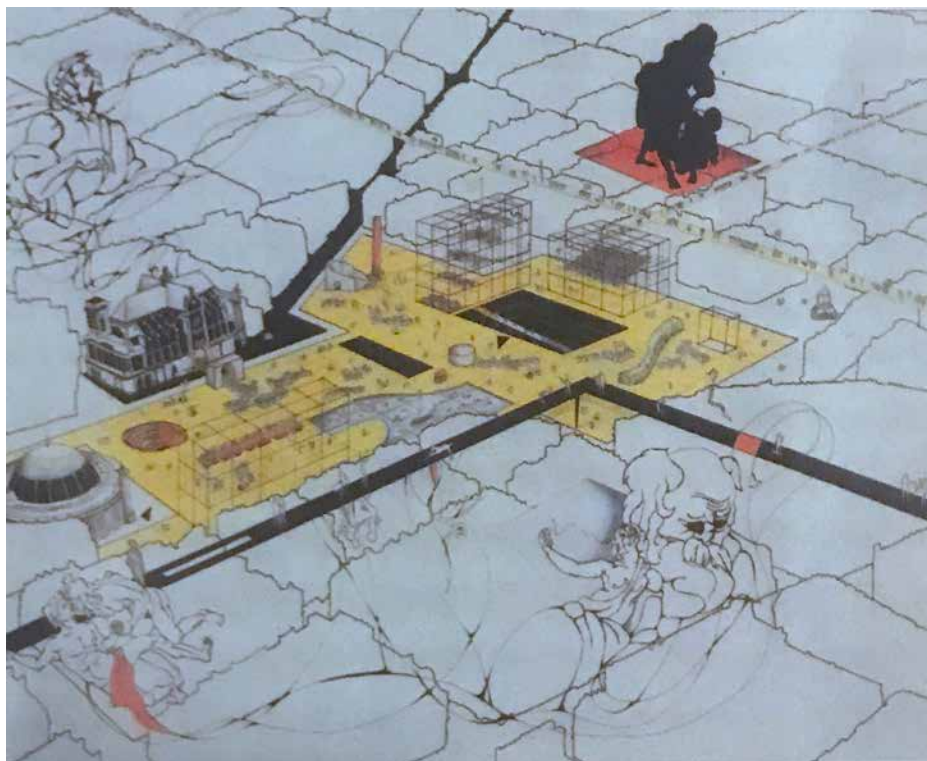


197. La copertina de «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 208, 1980, con il disegno di Ricci per il Contreproject pour Les Halles.



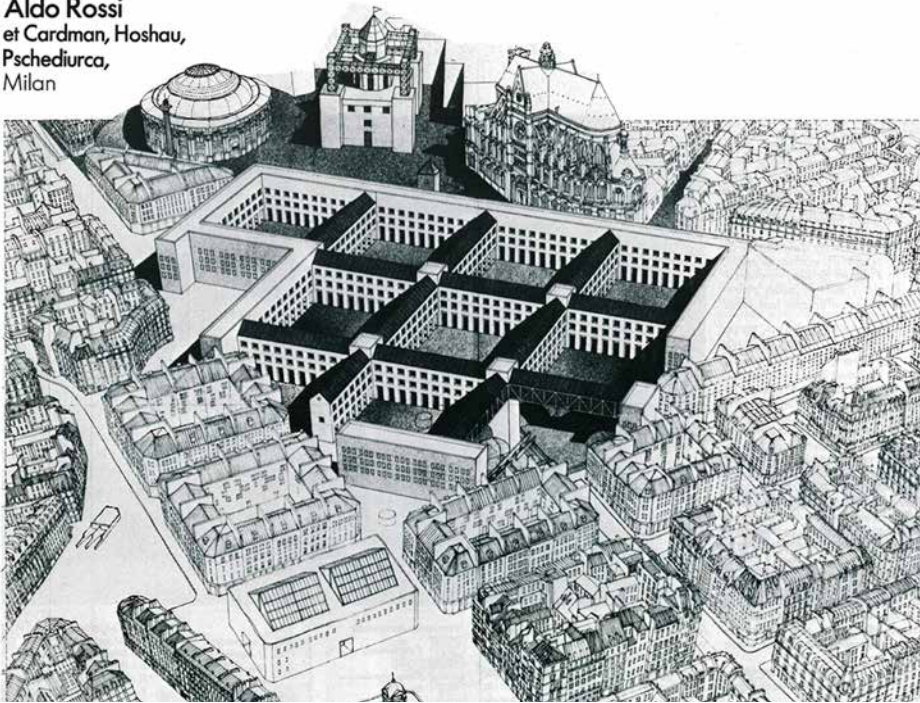


198. Disegno di Ricci e Dallerba pubblicato in «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 208, 1980.

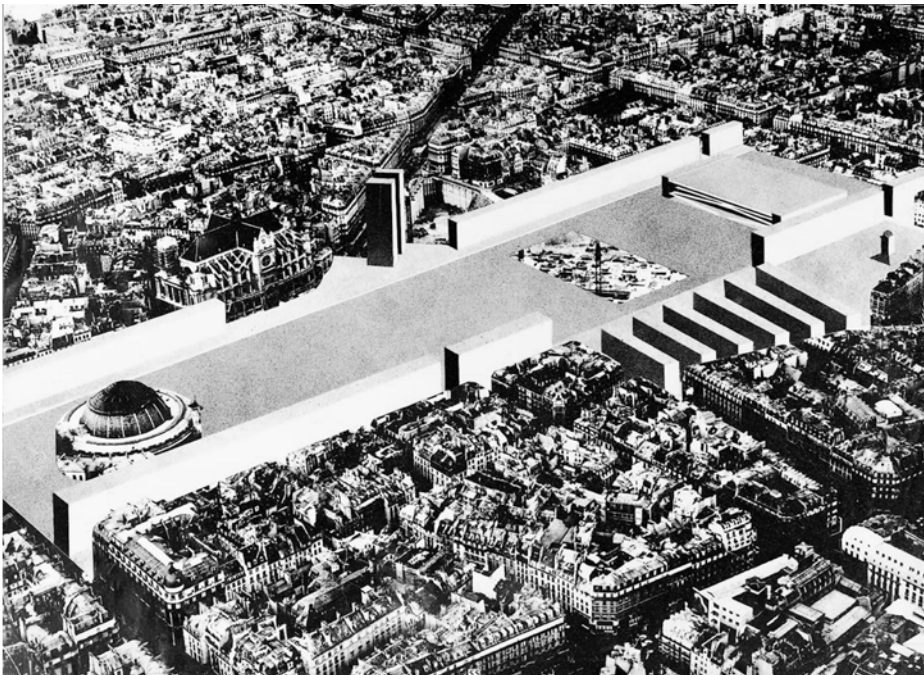


199. Disegno di Ricci e Dallerba pubblicato in «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 208, 1980.

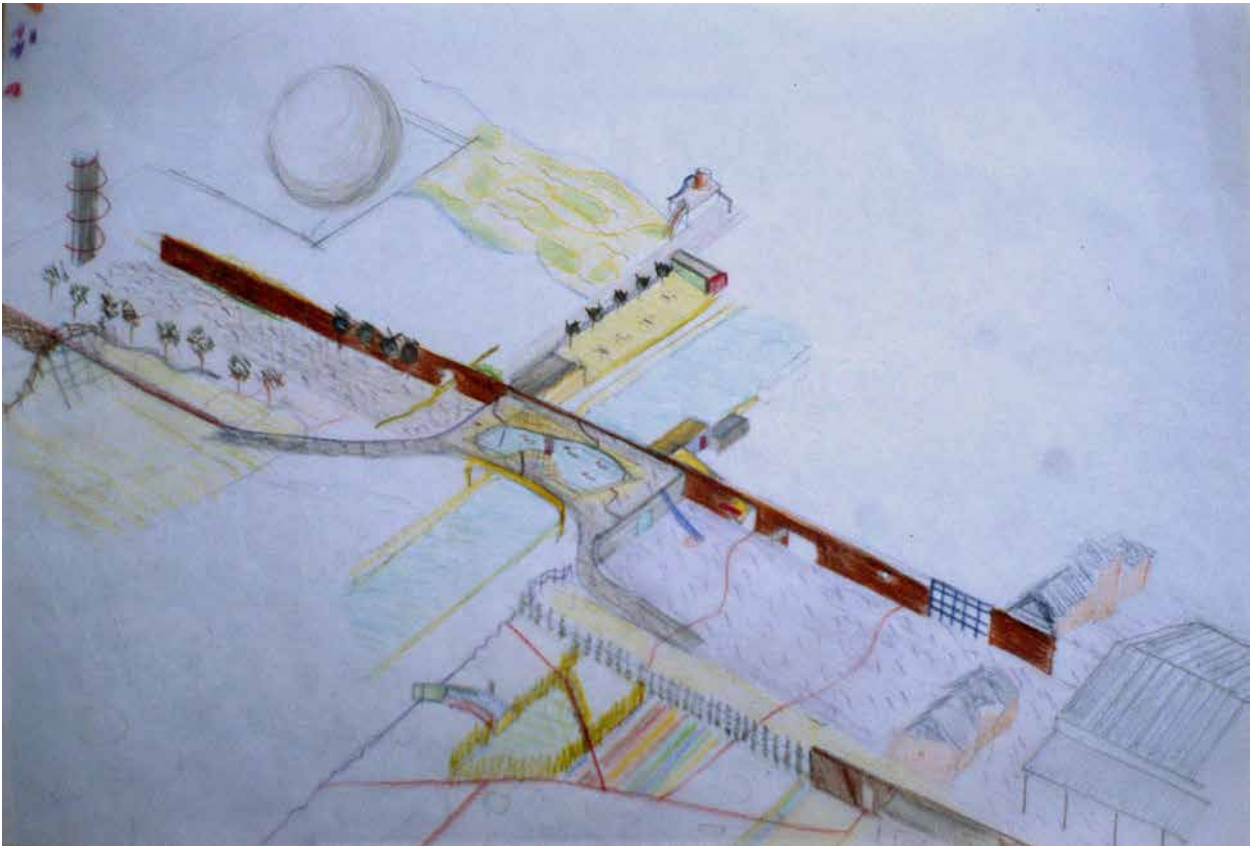
Aldo Rossi  
et Cardman, Hoshau,  
Pschediurca,  
Milan



200. Proposta di Aldo Rossi per il concorso Contreproject pour Les Halles, Parigi, 1979 (da «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 208, 1980, p. 5).



201. Proposta di Antonio Monestiroli per il concorso Contreproject pour Les Halles, Parigi, 1979 (da «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 208, 1980, p. 18).



202. Rem Koolhaas, concorso per il Parc de La Villette, Parigi, 1982 (Image Courtesy OMA, Office for Metropolitan Architecture).

Halles, creando una nuova densità edilizia attraverso il principio maniacale della ripetizione. Oppure rispetto alla spianata metafisica di Antonio Monestiroli, nella quale la forma urbana non è generata dalla fitta rete delle strade ma dal sistema di relazioni fra singole emergenze architettoniche, nel caso specifico fra l'edificio preesistente della Borsa e l'edificio dei Congressi, disegnato come contrappeso dal lato opposto del grande parco rettangolare [Figg. 200-201].

Mentre sono molte le similitudini che si possono tracciare, anche dal punto di vista delle scelte grafiche, tra il progetto di Ricci e la proposta che Rem Koolhaas presenta per il Concorso per il Parc de la Villette di due anni successivo [Fig. 202].

Nel 1980 Ricci partecipa al concorso per il grattacielo per il Chicago Tribune, sessant'anni dopo la celebre competizione che aveva visto comparire i progetti di Adolf Loos, Walter Gropius, Bruno Taut. L'intento del progetto è per Ricci quello di stravolgere la tipologia e il suo disegno si stacca dalla prevalenza di progetti presentati dalle caratteristiche postmoderne. Il grattacielo di Ricci è un cilindro puro che rappresenta una 'strada verticale', una continuazione della città verso l'alto, non per distribuire semplicemente ai diversi piani le differenti funzioni, ma per contenere al suo interno negozi, piazze, teatri.

Di nuovo a Firenze, il progetto per il Centro integrato La Terza Porta in piazza della Libertà del 1982 consiste nel disegno di una serie di servizi, uffici amministrativi, un centro culturale, spazi espositivi. L'edificio avrebbe assunto l'importanza di un nuovo accesso al centro da nord, in una

interessante commistione di figure e materiali che avrebbero differenziato il fronte 'moderno' verso la collina, in acciaio, alluminio e vetro, da quello urbano, in pietra forte e marmi policromi<sup>354</sup>. Ma ancora una volta Ricci non riesce nell'intento di lasciare un'impronta nella propria città, e il lavoro rimane su carta.

Nel concorso del 1984 per una nuova piazza a Cagliari con la Sede del Credito Industriale Sardo, Renzo Piano vince e il progetto di Ricci ottiene il secondo premio. L'idea ricciana è quella di far dialogare due piazze, una realizzata per la sede del Credito e l'altra affacciata sul mare. L'edificio della banca è disegnato da tre anelli disposti intorno a un vuoto centrale sul quale si sporgono scale, terrazzi, volumi aggettanti. Ad ogni anello corrisponde una funzione: dal livello più basso, quello degli uffici amministrativi, su base pentagonale per dichiarare una solidità simile a quella di una fortezza medievale, al secondo anello che contiene gli spazi ad uso culturale come la biblioteca e l'emeroteca, al terzo, destinato alle funzioni direzionali, che si spinge verso il cielo. Una sorta di 'tempio rotondo', molto lontano dalla tipologia comunemente diffusa della banca come 'luogo del lusso', rispetto alla quale Ricci come sempre cerca soluzioni più rispondenti alle esigenze dell'uomo<sup>355</sup> [Fig. 203].

Di grande interesse è il progetto per la Cassa di Risparmio di Jesi del 1985<sup>356</sup>, disegnato mentre Ricci si sta occupando anche del Cimitero per la stessa città<sup>357</sup>. Entrambi i progetti sono segni a scala urbana sviluppati nel paesaggio. Nel caso della banca, la configurazione è ottenuta tramite una serie di grandi blocchi disposti lungo una direttrice con due testate dominanti, una per la sede amministrativa, l'altra per la sala delle assemblee: «*forme pure poi lacerate nel loro interno e nei fronti, attraverso scarti, scorrimenti planimetrici, svuotamenti delle masse, tagli improvvisi sui fronti, improvvisi raccordi verso terra*»<sup>358</sup> [Fig. 204-205].

I progetti di concorso per Ca' Venier dei Leoni e per il ponte dell'Accademia di Venezia sono sviluppati nuovamente da Ricci in collaborazione con Maria Grazia Dallerba e con gli studenti della Kentucky University. I due lavori si inseriscono nel quadro degli interventi promossi dalla celebre Biennale del 1985 diretta da Aldo Rossi<sup>359</sup>.

Torna anche qui un dibattito antico, quello fra i fautori del 'com'era dov'era', che chiedono per il ponte un delicato intervento di restauro, e gli innovatori che propongono forme contemporanee. Il ponte di Ricci è asimmetrico, e istituisce una continuità dell'abitare e del camminare da una riva all'altra. Adolfo Natalini raccontava che sul disegno del ponte Ricci aveva scritto: «*A me piacerebbe bere un Martini sul ponte dell'Accademia*»<sup>360</sup>. Ricci

---

354. Vedi VASIĆ VATOVEC, *Leonardo Ricci*, cit., p. 65-66, 70 e NARDI, *Leonardo Ricci*, cit., pp. 87-93.

355. Ancora dobbiamo a Giovanni Bartolozzi un'attenta analisi del progetto in IDEM, *Leonardo Ricci: nuovi modelli urbani*, cit., pp. 81-84.

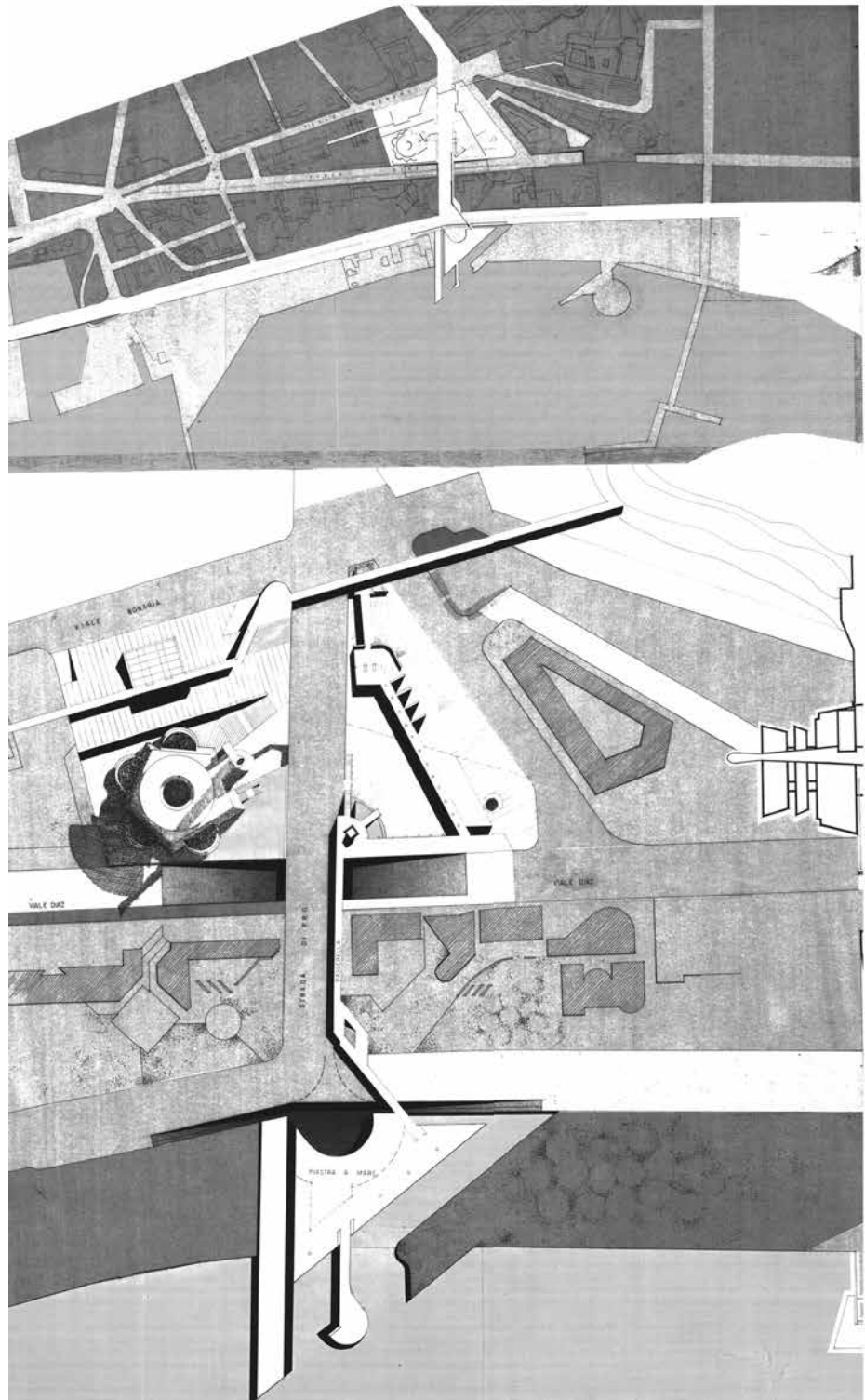
356. Pubblicato per la prima volta in BARTOLOZZI, *Leonardo Ricci: nuovi modelli urbani*, cit., pp. 75-78.

357. Vedi in questo volume a pp. 268-270.

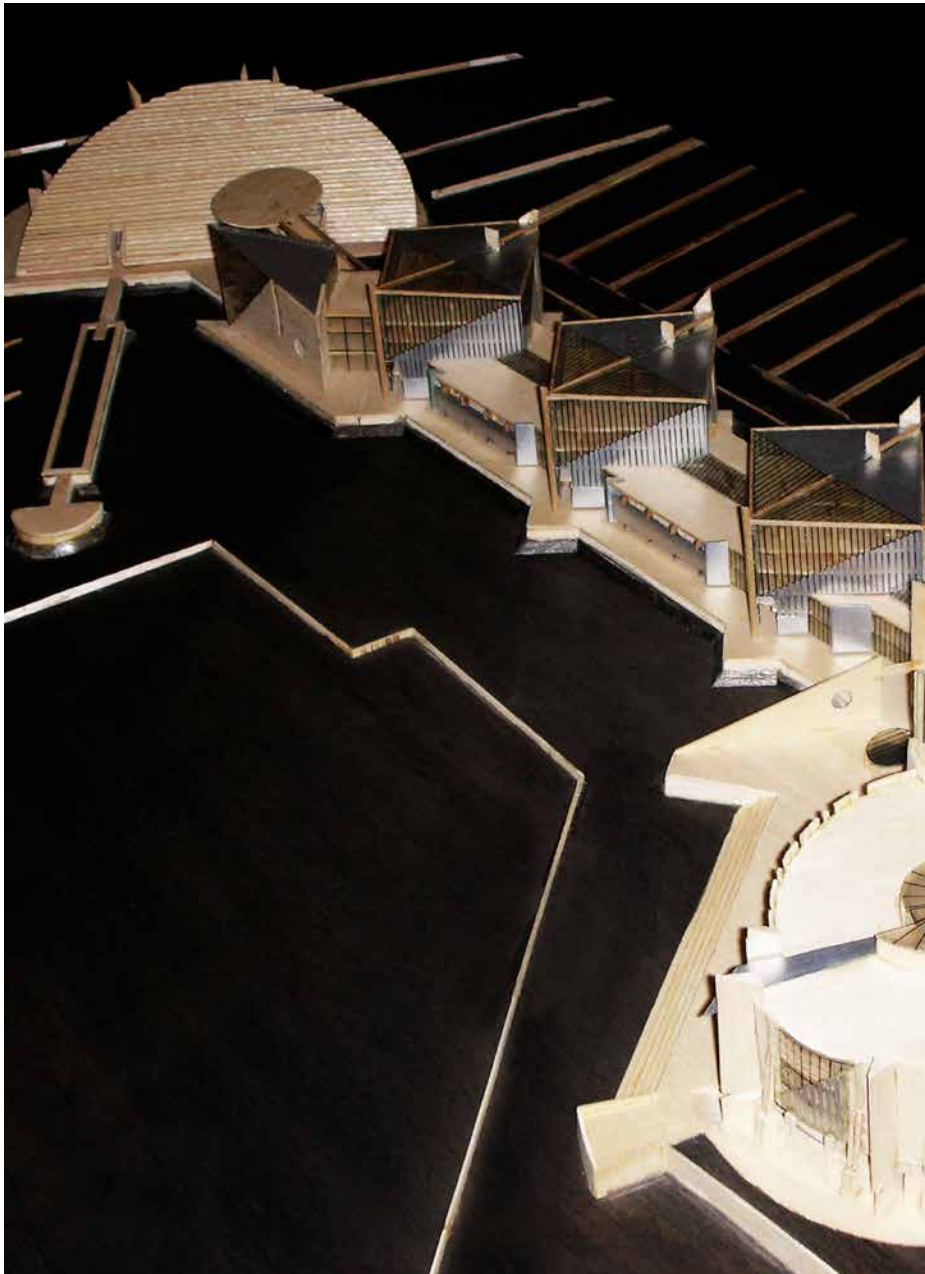
358. BARTOLOZZI, *Leonardo Ricci: nuovi modelli urbani*, cit., p. 76.

359. Vedi Aldo Rossi (a cura di), *Catalogo della Terza Mostra Internazionale di Architettura di Venezia*, Electa, Milano 1985.

360. Adolfo NATALINI, *Un uomo eroico e sanguigno*, in «La Repubblica», 9 settembre 1994. Vedi anche *Terza mostra internazionale di Architettura 'Progetto Venezia'*, vol. II, La Biennale di Venezia, Venezia 1985, pp. 386-387.



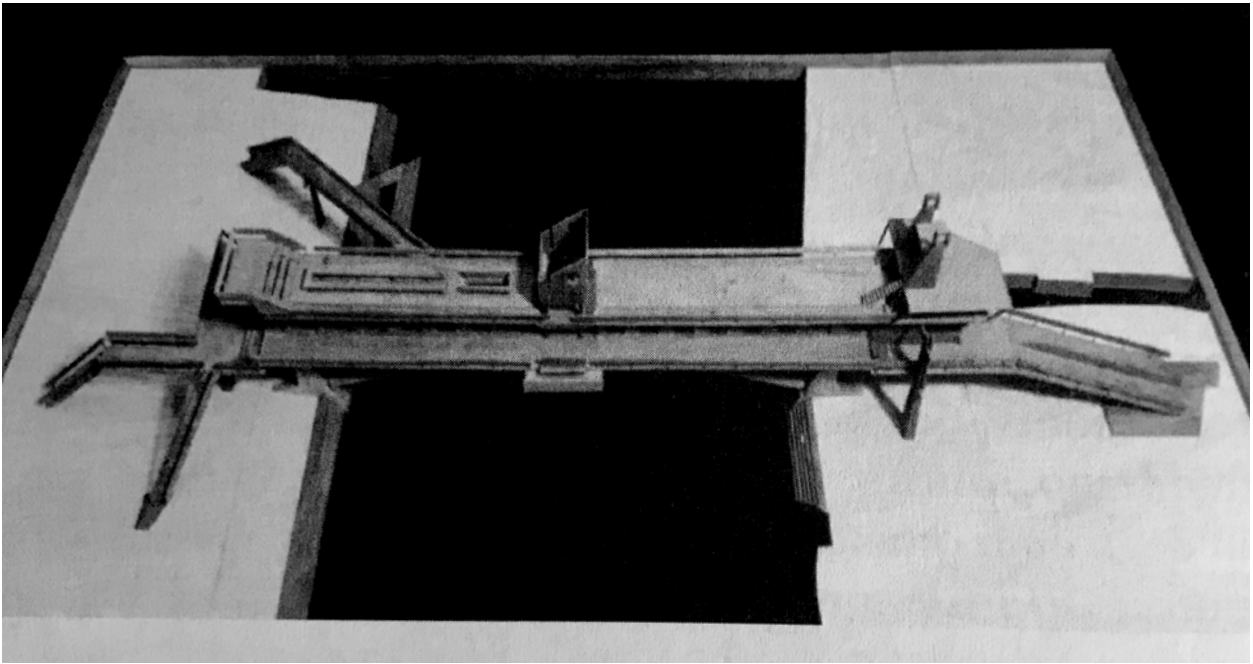
203. Progetto di concorso per il Credito Industriale Sardo, Cagliari, 1984 (Archivio Giovanni Maria Campus, pubblicato in BARTOLOZZI, Leonardo Ricci, cit. p. 82).



204. Fotografie del secondo plastico per il progetto per la CARIS di Jesi, 1984 (Archivio Franco Luminari, pubblicato in BARTOLOZZI, Leonardo Ricci, cit. p. 79).



205. Fotografie del secondo plastico per il progetto per la CARIS di Jesi, 1984 (Archivio Franco Luminari, pubblicato in BARTOLOZZI, Leonardo Ricci, cit. p. 79).



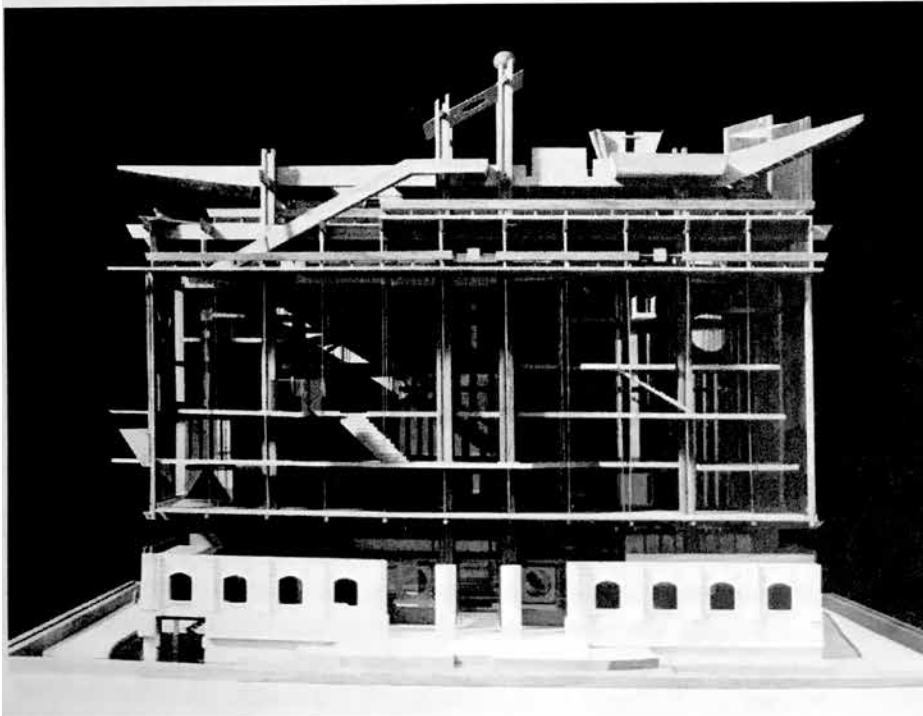
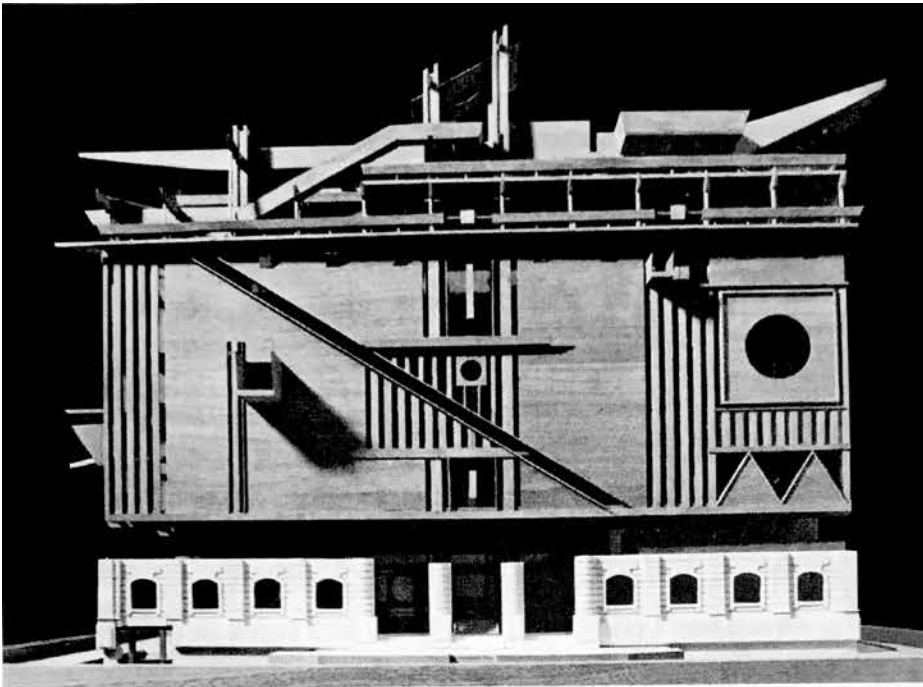
206. *Plastico per il ponte dell'Accademia realizzato in occasione della Biennale di Venezia del 1985, curata da Aldo Rossi (da Rossi (a cura di), Catalogo della Terza Mostra, cit.).*

reinterpreta per la sua città d'adozione la lezione appresa quarant'anni prima a Firenze, la lezione dei ponti che si abitano, e riporta sempre attuale nei suoi progetti un'intenzione di fondo: non è la funzione dell'opera che deve dettare regole di vita, ma ogni spazio disegnato può ospitare le attività più libere e diverse: in una stanza si può dormire, fare l'amore, scrivere, discorrere, mangiare, lungo un percorso si può correre e sostare, su un ponte si può 'bere un Martini'.

Per Ca' Venier dei Leoni Ricci si confronta per la prima volta con la tipologia del museo. Il tema è l'ampliamento della sede del Guggenheim di Venezia per la prestigiosa collezione di Peggy. Inoltre, il confronto è con una preesistenza dalla forte immagine, quella dell'edificio settecentesco rimasto incompleto, il cui basamento si impone massiccio nella sequenza di edifici sul Canal Grande. Non stupisce l'atteggiamento di Ricci rispetto all'antico, certamente non inteso nel senso della continuità, ma del netto contrasto: il nuovo volume è del tutto svincolato dall'esistente, separato tanto materialmente che linguisticamente.

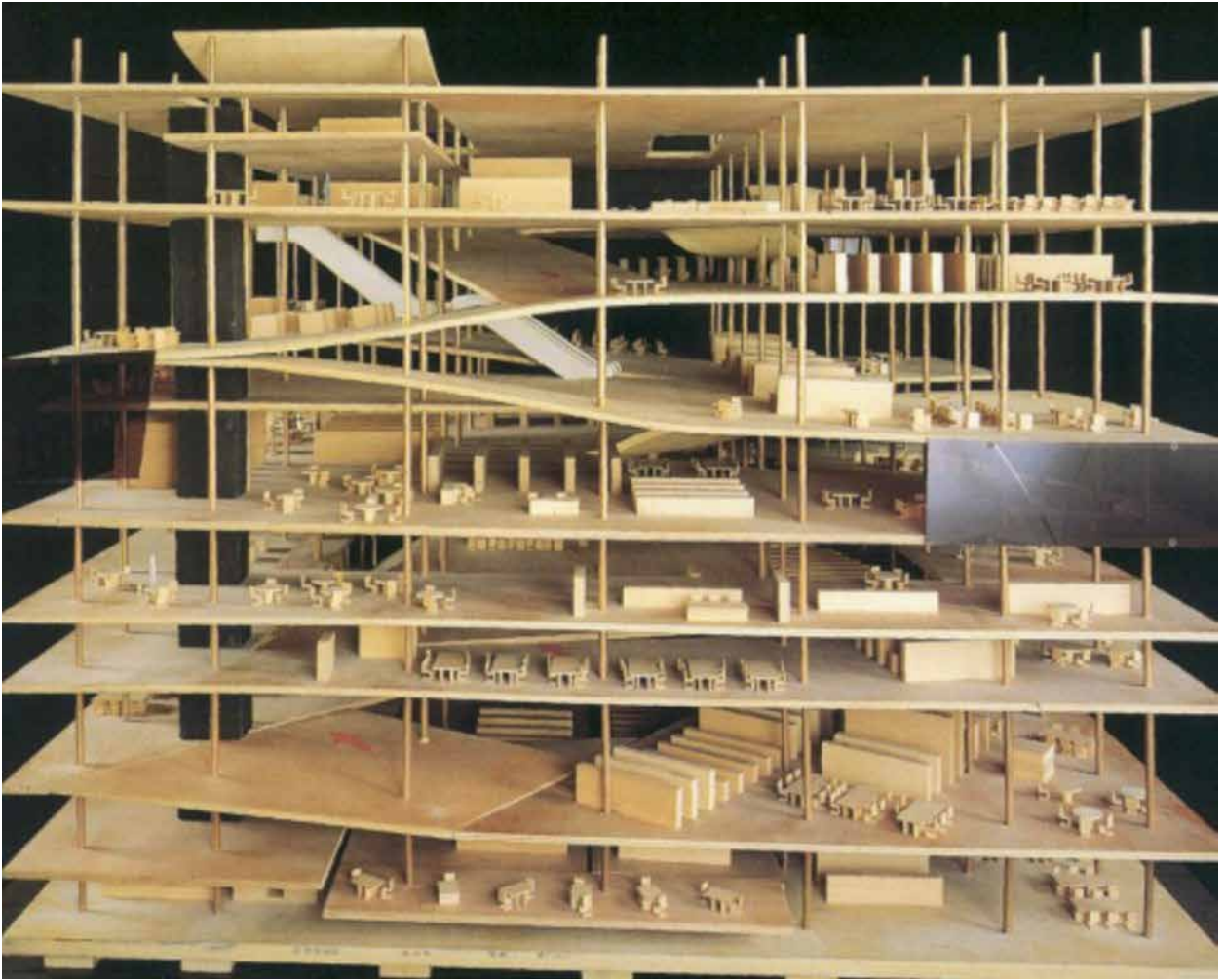
Così l'attuale 'abitazione museo' avrebbe potuto tornare ad essere solo abitazione, e sopra lo spazio museale sarebbe stato concepito come una gigantesca struttura sospesa alle travi di copertura e sostenuta a terra attraverso otto pilastri. Un significativo vuoto orizzontale fra vecchio e nuovo avrebbe slegato il prospetto moderno dall'antico basamento.

Questa scatola, i cui segni in facciata sono ancora di matrice brutalista, è fatta all'interno di piani leggeri e anticipa in qualche modo progetti successivi, come quello di Rem Koolhaas per la Très Grande Bibliothèque a Parigi del 1989 [Figg. 206-208].



207. *Plastico per Ca' Venier dei Leoni realizzato in occasione della Biennale di Venezia del 1985, curata da Aldo Rossi (da Rossi (a cura di), Catalogo della Terza Mostra, cit.).*





208. Rem Koolhaas, concorso per la Très Grande Bibliothèque, Parigi, 1989 (Image Courtesy OMA, Office for Metropolitan Architecture).

### 7.3. Archeologie formali: la 'città dei morti' e la 'città della giustizia'

Negli anni Ottanta Ricci torna a riflettere su un tema tipologico già indagato in altre fasi della sua vita professionale. Il tema del cimitero come rappresentazione spaziale del passaggio fra vita e morte.

Il primo progetto era stato quello per il cimitero dei partigiani a Settignano del 1944. Siamo ancora in una fase di sperimentazione formale da parte di un Ricci giovane allievo di Michelucci, che lavora insieme a Detti, Gori, Gizdulich e Savioli ragionando su in inserimento nel paesaggio circostante che non crei alcun 'vuoto architettonico nella natura': un muro spezzato in armonia con il lieve declivio libera le vedute sull'intorno, anche nel prospetto a valle un muro intonacato è forato per formare 'quadri panoramici'<sup>361</sup>.

Dopo 25 anni, nel 1967, il tema torna a proporsi per l'ampliamento del cimitero di Montecatini Basso.

L'incarico per il cimitero di Montecatini Alto è affidato a Leonardo Savioli, con Emilio Brizzi e Danilo Santi. Savioli costruirà la sua parte, quella di Ricci non sarà realizzata.

Nel progetto di studio del 1966 Savioli immagina il nuovo cimitero come un parco organizzato da percorsi, un circuito che include anche il cimitero vecchio e che instaura un dialogo con il paesaggio attraverso grandi convisivi aperti sulla vallata. Nel progetto definitivo del 1967 questa attenzione alle visuali rimane nelle lame che tagliano la copertura del grande spazio interno, così come resta il tema del percorso attraverso terrazzamenti e il forte impatto tettonico della struttura ottenuto attraverso lo scavo di un grande spazio unitario per l'aula basilicale<sup>362</sup>.

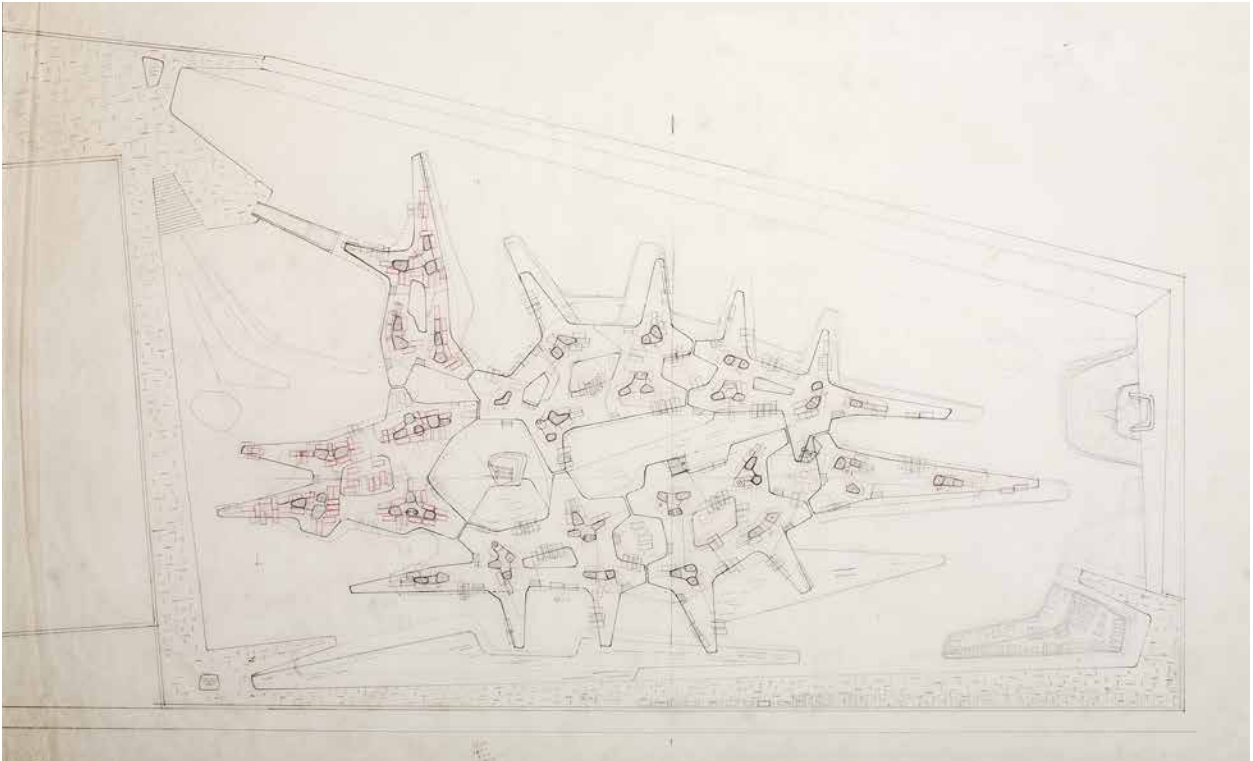
Si ravvisano naturalmente similitudini con il progetto di Ricci, l'idea del percorso, l'attacco a terra e lo scavo, ma Ricci risolve formalmente il tema attraverso il disegno di un guscio scultoreo: l'*esprit de finesse* ha la meglio l'*esprit de géométrie*. Le sepolture vengono collocate su accumuli di terreno. Il passaggio fra natura e architettura, tra vita e spazio del silenzio, del riposo, del rapporto intimo tra viventi e defunti, è rappresentato con grande drammaticità. Il collegamento a terra avviene attraverso *promenades*, nastri uscenti dalle aperture dei gusci-membrana che danno forma al progetto [Figg. 209-211].

Prende corpo un'idea che, forse a livello inconscio, è addirittura riferibile allo scavo per le sepolture del monumento ai martiri delle Cave Ardeatine di Mario Fiorentino e Giuseppe Perugini (1944-51), ma la stereometrica lastra della copertura assume qui aspetti informali. Riferimento più vicino è come sempre Michelucci: nei tormentati schizzi del monumento per i caduti di Kindu del 1961 compare uno spazio ipogeo ricoperto da un volume sconnesso, come un cumulo di blocchi di pietra [Fig. 212].

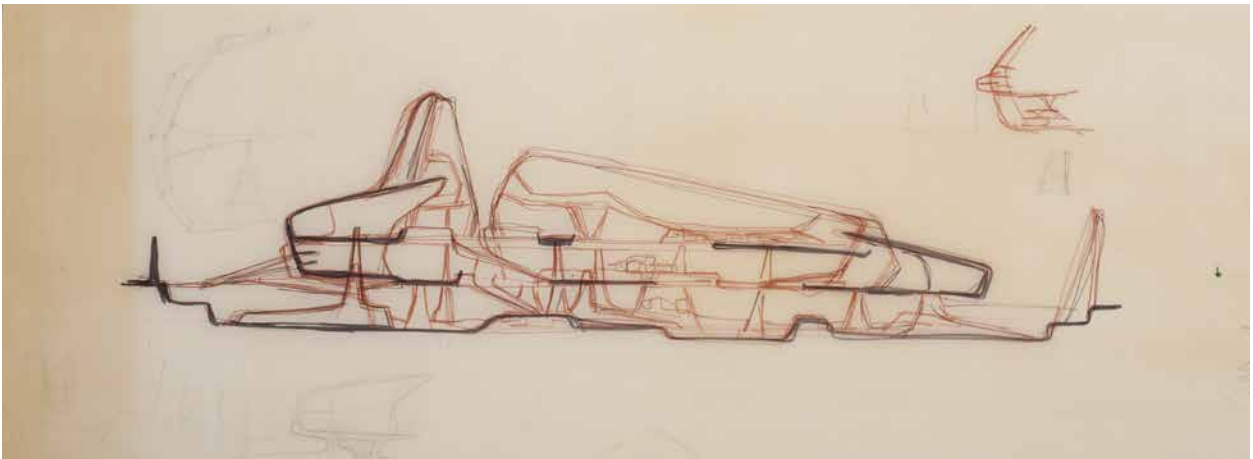
---

361. Vedi Manlio CANCOGNI, *Il Cimitero dei Partigiani a Settignano*, in «Il Nuovo Giornale», 11 agosto, 1944.

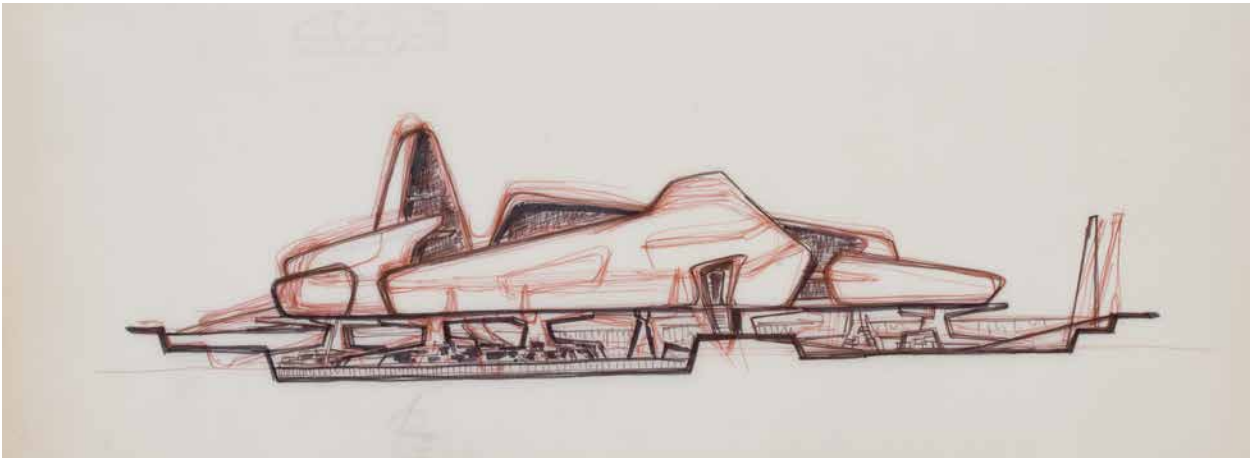
362. Vedi Francesco DERIU, *La poetica di Leonardo Savioli nell'opera del cimitero di Montecatini Alto*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Firenze, Relatore Antonio D'Auria, Correlatore Alberto Breschi, a.a. 2006-2007.



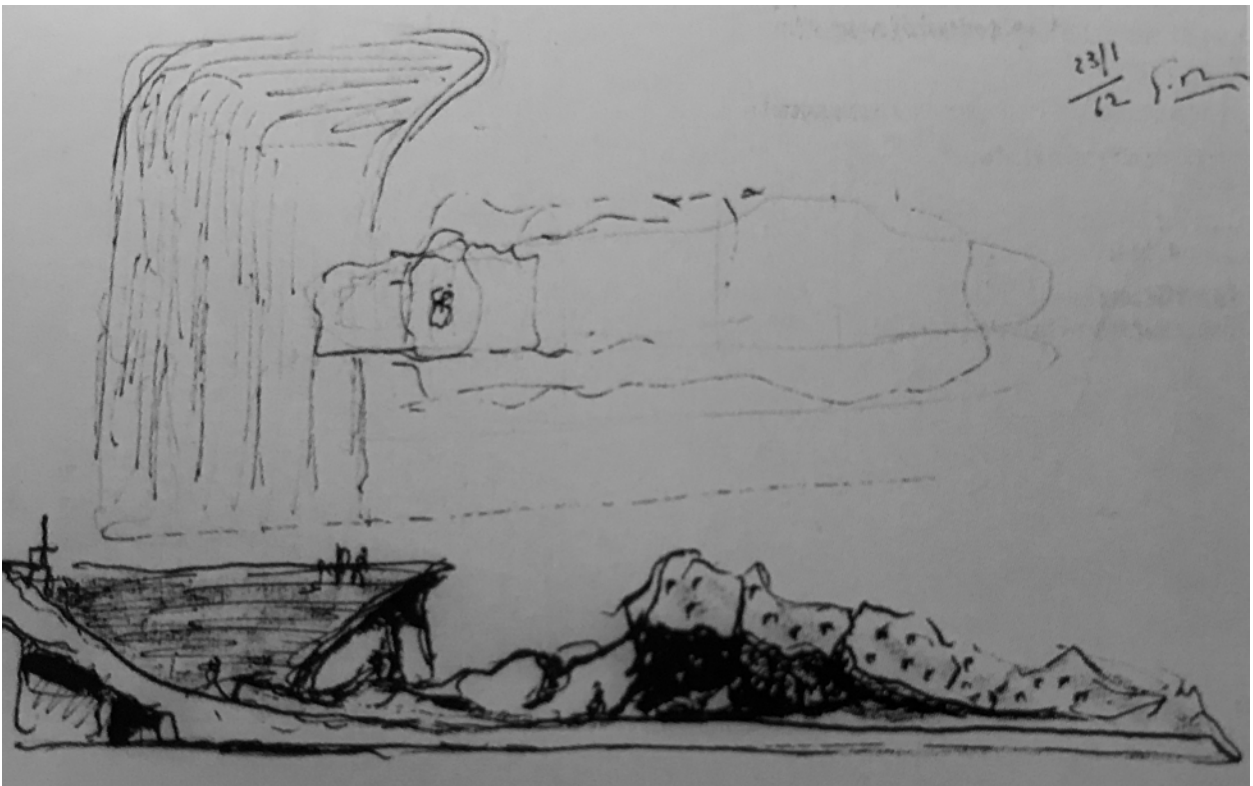
209. Cimitero di Montecatini basso, 1967: pianta (Archivio CSAC, Parma. Fondo Leonardo Ricci, scheda 40575, n. B018619P).



210. Cimitero di Montecatini basso, 1967: schizzo di sezione (Archivio CSAC, Parma. Fondo Leonardo Ricci, scheda 40577, n. B038595S).



211. Cimitero di Montecatini basso, 1967: schizzo di prospetto (Archivio CSAC, Parma. Fondo Leonardo Ricci, scheda 40578, n. B038596S).



212. Giovanni Michelucci, schizzi di studio per il monumento commemorativo ai caduti di Kindu, 1962: veduta esterna e pianta della prima ipotesi di progetto (Archivio disegni Giovanni Michelucci, inv. AD 0151, proprietà del Comune di Pistoia).

213. Aldo Rossi, *Il gioco della morte*, 1973 (Collezione privata © Eredi Aldo Rossi, courtesy Fondazione Aldo Rossi).



In questa fase, si è visto nel progetto per il Centro Direzionale, Ricci è alla ricerca di una 'archeologia' di forme alle quali riferirsi, in un certo modo 'denudandole', cercando in esse il senso primigenio e esistenziale, nel caso del cimitero un senso ricco di sacralità.

Il disegno per il cimitero di Scandicci, del 1984, è ispirato dal tema della 'grande madre' che torna con assiduità anche nella sua produzione pittorica<sup>363</sup>. I muri terrapieno non creano separazione netta con il paesaggio, mentre il cuore del progetto è la 'testa' della donna, ancora l'Ecclesia come 'casa per tutti', tronco di cono rovesciato e rivolto verso il cielo, che Ricci riconduce a un ricordo dell'occhio del Pantheon di Roma<sup>364</sup>.

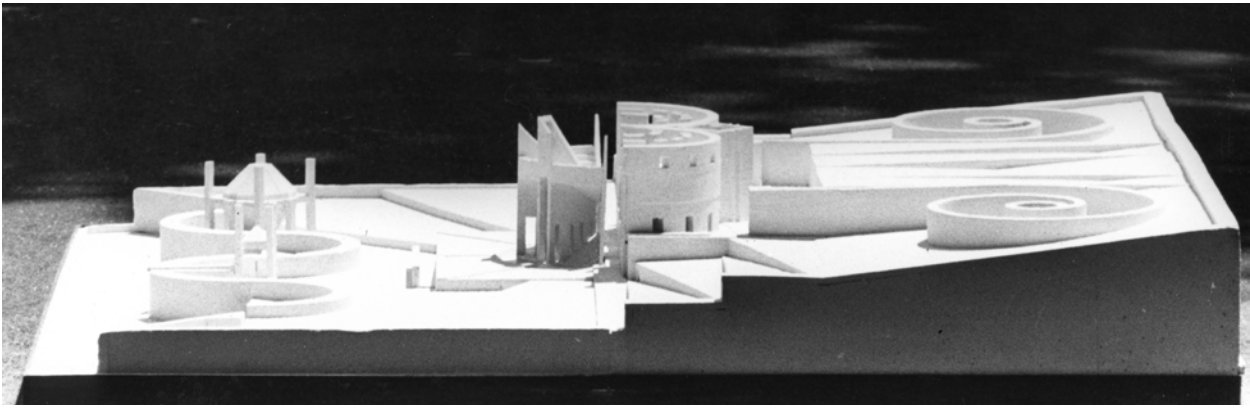
Nello stesso anno, il 1984, sono terminati i lavori del cimitero di San Cataldo a Modena, progettato nel 1971 da Aldo Rossi con Gianni Braghieri. Non interessano qui le evidenti differenze dal punto di vista estetico, ma la ricerca di una possibile analogia per quanto riguarda i punti di partenza, i motivi ispiratori. Anche Rossi è alla ricerca di una 'archeologia' formale alla quale fare riferimento. In questo caso la tomba della Montagnola di Sesto Fiorentino<sup>365</sup>, ma anche il Tempio della Ragione di Étienne-Louis Boullée. Inoltre cruciale è la relazione diretta col terreno, lo scavo nel suo rapporto dialettico con gli elementi fuori terra. Contrapposizione fra suolo, espressione della drammaticità della morte, e apertura dei volumi geometrici verso il cielo. Rossi, come Ricci, individua nel sottosuolo lo spazio lontano del silenzio e della memoria [Fig. 213].

Due anni prima, nel 1982, Alessandro Anselmi e Paola Chiatante per il gruppo GRAU portano a termine la realizzazione del cimitero di Parabita, progettato dal 1967. Sperimentazione sul tema della geometria proiettiva. Due semispazi dai tracciati regolatori diversi, il primo con un disegno finito

363. il quadro che rappresenta l'idea di progetto è conservato nel Municipio di Scandicci.

364. NARDI, *Leonardo Ricci*, cit., pp. 95-97.

365. Vedi l'analisi di Alessandro PRETOLANI, *Il rapporto architettura - suolo nell'opera di Aldo Rossi*, Tesi di Dottorato, relatore Gianni Braghieri, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, 2013, pp. 64 e ssg.



214. Alessandro Anselmi, modello per il nuovo cimitero di Parabita, 1967 (Archivio studio di architettura Anselmi & associati).

legato alla logica del punto infinito, ovvero le due spirali come immagini archetipiche della continuità, il secondo con un disegno infinito legato alla logica del punto finito, ovvero la sinusoide come segno tipico della continuità, tuttavia legata al suo asse. Al centro di questi due sistemi, il luogo del raccordo, ancora del passaggio fra vita e morte. Anche lo studio GRAU lavora in questo periodo sui segni storici dell'architettura, e per Parabita la struttura deriva da un'analisi dell'ordine corinzio esplosa a scala gigante. Da una parte sperimentazioni geometrico-formali, dall'altra la ricerca del segno attraverso il rapporto con la storia. Ma va evitato il fraintendimento dell'interpretazione storicista: non si tratta di identità, semmai di analogia. Esiste, per Anselmi, un momento critico del processo di progettazione, in cui l'analisi di un oggetto si stacca dalla determinazione storica, rimane 'forma vuota' e come tale è possibile la sua ripresa, la sua nuova interpretazione, il suo uso nel momento attuale<sup>366</sup>. Altra metodologia che si può confrontare, non dal punto di vista dei risultati formali ma come concezione teorica, con il modo ricciano di riprendere le forme del passato solo a patto di 'svuotarle' del senso storico [Fig. 214].

Così, nell'ultima occasione, il progetto realizzato per il cimitero di Jesi del 1984-85<sup>367</sup>, si ritrovano tanto i riferimenti alle forme della grande piramide e delle torri sentinelle, o del basamento a scarpa che allude alla cinta fortificata di Jesi<sup>368</sup>, tanto il rapporto con il suolo, nell'ascesa dei percorsi in verticale a formare affacci, luoghi di sosta, piazze sospese dalle quali guardare verso l'interno o verso il paesaggio [Figg. 215-219].

Se le 'città dei morti' si configurano effettivamente come 'pezzi di città' in rapporto costante con il paesaggio, così anche le 'città della giustizia', progettate per Savona nel 1981-87 e per Firenze nelle sue due fasi di progetto, dal 1981 al 1987 e dal 1987 al 1989, sono 'pezzi di città' questa volta ritagliati all'interno del contesto urbano. Più difficile, in questi ultimi casi, è l'inserimento di segni forti e riconoscibili che devono entrare in risonanza con quartieri costruiti o in espansione.

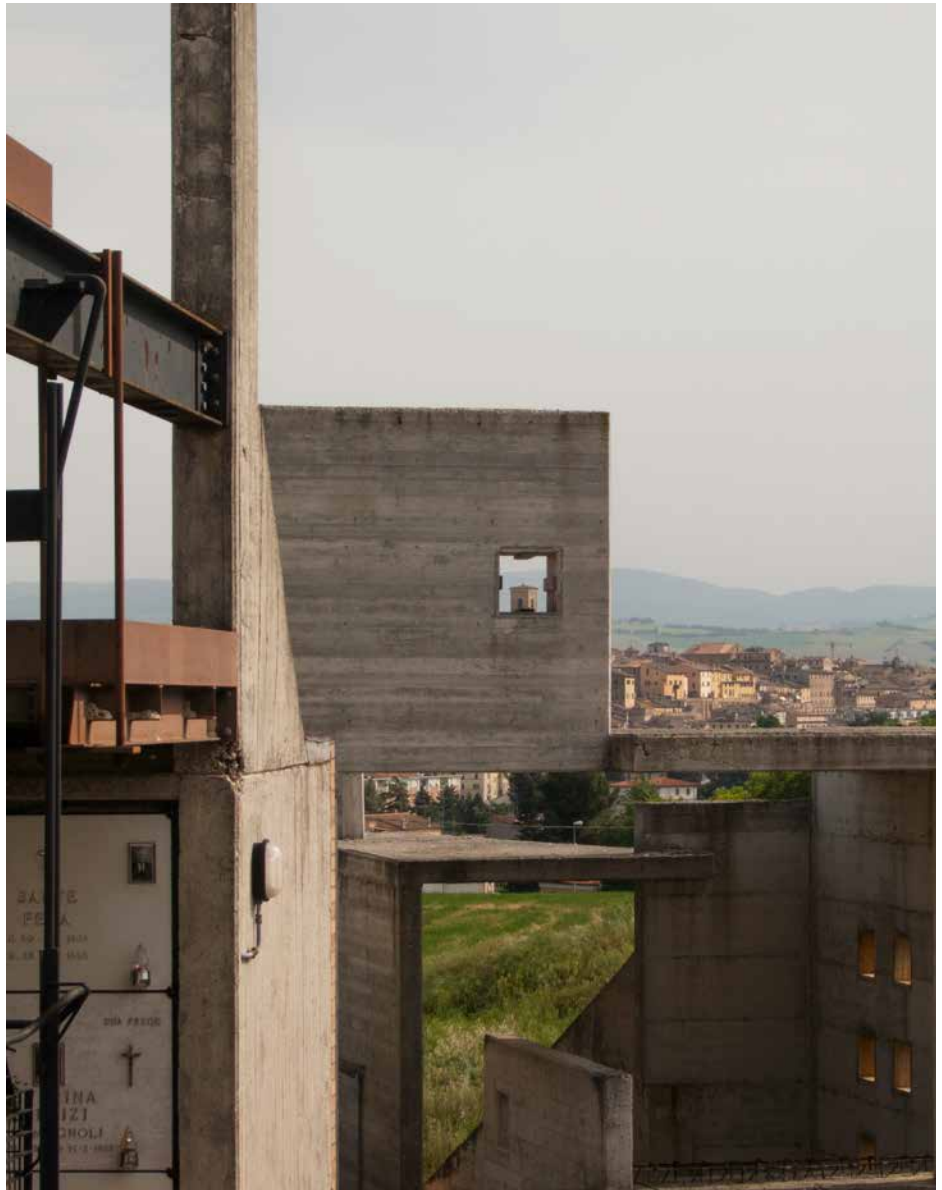
366. A questo proposito vedi l'intervista video ad Alessandro Anselmi, Wilfing Architettura, materiale documentario prodotto in occasione della Mostra Architettura Italiana degli anni Settanta, curata da Enrico Valeriani e Giovanna De Feo ed esposta presso la Galleria di Arte Moderna di Roma e la Triennale di Milano nel 1981.

367. I cui lavori sono portati a termine dagli ex-allievi e colleghi Franco Luminari e Silvano Rossini, purtroppo con numerose modifiche rispetto al progetto originario dovute a ragioni burocratiche e legislative. Vedi BARTOLOZZI, *Leonardo Ricci: nuovi modelli urbani*, cit., p. 70.

368. VASIĆ VATOVEC, *Leonardo Ricci*, cit., p. 50.



215. Cimitero di Jesi (foto: Pietro Carafa).



216. Cimitero di Jesi (foto: Pietro Carafa).



217. Cimitero di Jesi (foto: Pietro Carafa).



218. Cimitero di Jesi (foto: Pietro Carafa).



219. Cimitero di Jesi (foto: Pietro Carafa).



Il Palazzo di Giustizia di Savona<sup>369</sup>, realizzato dal 1981 con Maria Grazia Dal-lerba e Andrea Ricci, è dunque simbolo del tentativo di innescare occasioni di cambiamento nella città esistente, una sorta di cattedrale laica che svetta per indicare la necessità di una trasformazione sociale. La collaborazione con l'amministrazione locale e con i magistrati interpellati da Ricci per lo studio funzionale è fruttuosa. L'intento è quello di progettare uno spazio per la giustizia che non sia retorico, né aulico, né repressivo, né anonimo. In questo caso le 'archeologie formali' a cui fare riferimento sono l'acropoli greca, la basilica romana, i grandi ambienti dei palazzi comunali.

L'importanza del rapporto dell'edificio con la città porta Ricci a concepire fronti molto diversi in funzione del tessuto urbano preesistente. A nord la piastra triangolare appuntita con il grande occhio vetrato dalla forte valenza simbolica, a sud l'abside dell'aula magna, verso la città il fronte 'rinascimentale' composto dalla regolare griglia delle vetrate, verso il parco la vetrata obliqua con la scalinata di servizio piegata a gomito, la terrazza e il cannocchiale vetrato. Tutto è sospeso su una piastra, piazza coperta per accogliere i cittadini fino alla basilica centrale, 'teatro all'aperto' sul quale affacciano tutte le funzioni dei volumi sovrastanti<sup>370</sup> [Figg. 220-221].

Inconfondibile nel suo svettare sugli edifici circostanti, stridente nei confronti del contesto, il Palazzo di Giustizia di Savona è giudicato progetto riuscito rispetto al successivo Palazzo di Firenze, seppure esso già ne anticipi alcuni temi critici e metta in evidenza una sorta di 'disagio' dell'idea ricciana una volta introdotta nel quadro della città contemporanea.

Il Palazzo di Giustizia nel quartiere di Novoli a Firenze<sup>371</sup> è l'episodio emblematicamente conclusivo nella carriera di Ricci. Insieme, segno indelebile di un desiderio e di un fallimento, traccia dell'impossibilità di essere compreso del tutto nel dialogo con la società, brano che non riesce a trovare corrispondenze nell'intorno urbano, un intorno che Ricci non poteva certo, al momento del progetto, immaginare.

Il concorso per la redazione di un planivolumetrico per il polo direzionale di Firenze nell'area di Novoli è bandito nel 1976, ma il progetto prende effettivamente avvio negli anni Ottanta. Le due figure centrali nelle riflessioni sul tema dello sviluppo della città di Firenze sono quelle di Giovanni Michelucci e del paesaggista americano Lawrence Halprin, con il supporto critico di Bruno Zevi.

I cambiamenti urbani, soprattutto nelle aree periferiche, avvengono molto velocemente. Il recupero delle aree industriali nella zona prescelta è fondamentale per una ragionata crescita della città.

Nell'elaborazione del progetto sono coinvolti numerosi architetti, in quello che Koenig definisce un 'momento creativo collettivo' intorno a un unico

---

369. Per l'analisi del progetto si veda VASIĆ VATOVEC, *Leonardo Ricci*, cit., pp. 45-46, BRUNO ZEVÌ, *Una specie di incoscienza*, in «L'Espresso», 14 luglio 1985, IDEM, *Giustizia è fatta*, in «L'Espresso», 27 dicembre 1987; LEONARDO RICCI, *Il Palazzo Di Giustizia Di Savona*, Centro Di, Firenze 1987; IDEM, *Strutture-Forma per un'idea sacrale della giustizia. Il palazzo di giustizia di Savona*, in «L'Architettura. Cronache e Storia», n. 388, 1988, pp. 86-115; IDEM, *Il palazzo di giustizia di Savona*, in «L'Arca», n. 16, 1988, pp. 79-85.

370. Vedi VASIĆ VATOVEC, *Leonardo Ricci*, cit., p. 46 e NARDI, *Leonardo Ricci*, cit., pp. 94-97.

371. Vedi STEFANO LAMBARDI, *Il Palazzo di Giustizia di Firenze. Materiali e cronache tra le visioni di Michelucci e il progetto di Ricci*, Fondazione Giovanni Michelucci, Fiesole 2012; IDEM, *Come nasce il nuovo Palazzo di Giustizia di Firenze*, in Ghia, Ricci, Dattilo, *Leonardo Ricci 100*, cit., pp. 211-216.



220. Palazzo di Giustizia di Savona (foto: Ivo Stani).



221. Palazzo di Giustizia di Savona (foto: Ivo Stani).

foglio di carta lucida<sup>372</sup>. Sono Giovanni Michelucci e Leonardo Ricci ad assumere il ruolo specifico di progettisti del Palazzo di Giustizia.

La prima stesura è del 1987. Si sceglie innanzitutto la direzione dell'asse principale verso il centro della città e la configurazione dei volumi intorno a un percorso centrale con una grande piazza circolare. Un asse diagonale taglia l'intero isolato creando rapporti dissonanti cari a Zevi. L'idea è in fondo simile a quella che aveva segnato il progetto per il Centro Direzionale: non la definizione di una singola struttura ma di un insieme di spazi in relazione che compongano un organismo architettonico complesso.

Il disegno degli edifici è demandato a diversi autori, tra i quali Roberto Gabetti e Aimaro Isola, Richard Rogers, Aldo Loris Rossi, Luigi Pellegrin, Ralph Erskine e altri.

Ritroviamo l'idea michelucciana della 'città variabile', luogo della conoscenza, dei saperi, dell'innovazione, che varia nel tempo e corrisponde all'osservazione del quotidiano e ai bisogni degli abitanti. È il periodo durante il quale Michelucci si avvicina alle tematiche della giustizia anche da un altro punto di vista, quello dei problemi legati alle realtà di reclusione fisica nella città contemporanea. Sono del 1987 gli schizzi di progetto per il giardino del carcere di Sollicciano, che esprimono con forza, attraverso l'idea dell'albero che allarga i suoi rami come braccia tese verso l'esterno, l'idea di un'apertura verso la città del luogo chiuso per eccellenza, la prigione.

Già alla fine dell'anno, tuttavia, le valutazioni svolte per conto della committenza da parte delle società incaricate degli studi di fattibilità, fra cui l'Edil-Pro, producono risultati dimensionali che fanno propendere verso la risoluzione dell'accentramento delle diverse funzioni in un'unica struttura.

In una serie di articoli pubblicati nella rivista «I confini della città»<sup>373</sup>, Michelucci esprime parere negativo sul nuovo schema proposto. La polemica si conclude con l'abbandono dell'incarico da parte dell'architetto.

Le ripercussioni di questa decisione sul rapporto fra Michelucci e Ricci non sono significative solo sul piano professionale ma anche su quello personale. Ricci prova a spiegarsi in una lettera, nella quale traspare evidentemente un'accusa di prevaricazione da parte dell'amico-maestro, alla quale l'amico-allievo risponde: «Come se io volessi fare il "mio" progetto, quando invece avevo lavorato alcuni mesi per preparare il "nostro progetto"»<sup>374</sup>.

Dal punto di vista professionale Ricci difende l'analisi svolta dalla società incaricate dello studio di fattibilità e porta come esempio il lavoro svolto per il Palazzo di Giustizia di Savona, dove l'unione di intenti fra progettista e committenza aveva condotto a un buon risultato formale e funzionale.

Ma Michelucci non torna sui suoi passi. L'incarico passa integralmente nelle mani di Ricci, coadiuvato dall'ingegnere Giorgio Santucci.

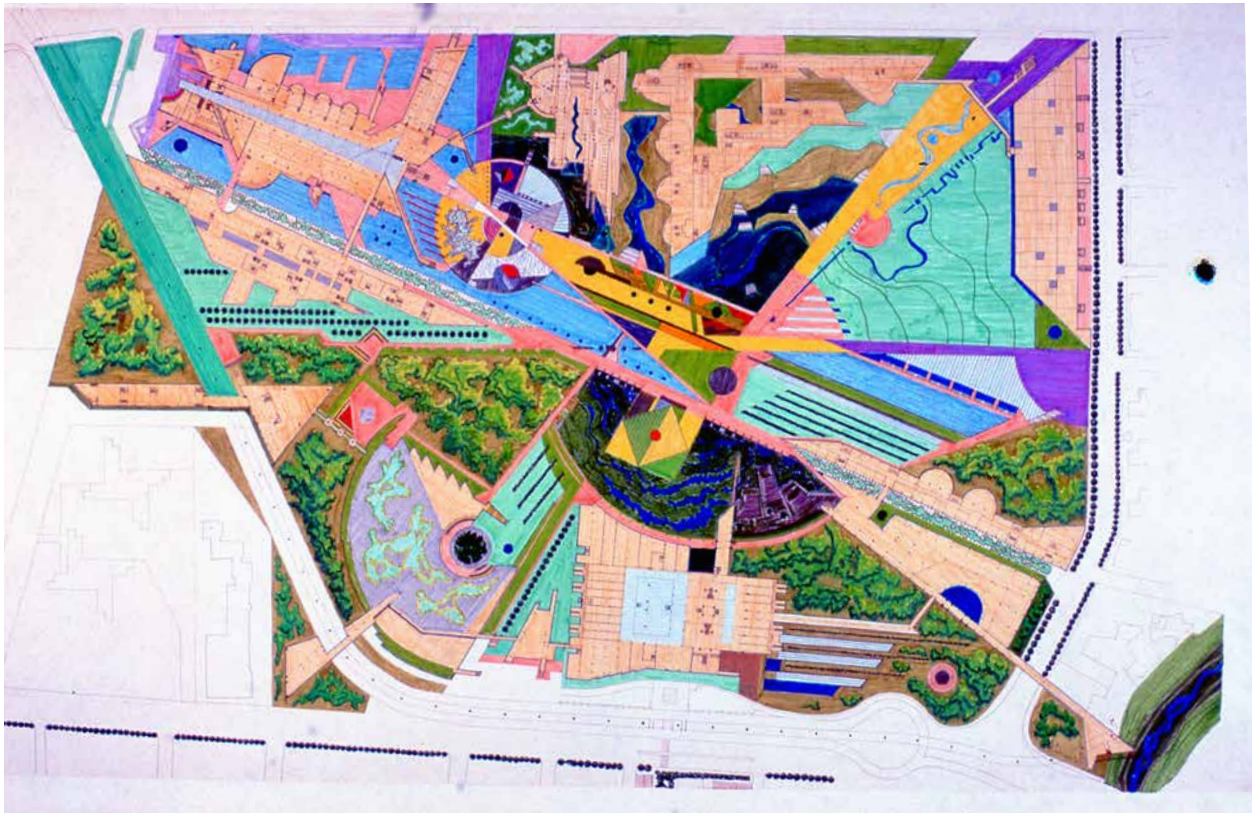
Il progetto è redatto in pochi mesi e si oppone alla visione di sviluppo della città verso l'asse Firenze-Prato-Pistoia che era stata di Edoardo Detti, già tra l'altro contraddetta dall'orientamento del piano per Sorgane e da quello

---

372. Giovanni Klaus KOENIG, *Un disegno di architetti a quattordici mani*, in «Ottagono», n. 90, 1988, pp. 52-57.

373. Vedi gli articoli nei numeri de «I confini della città» del 1988 e l'articolo *Un palazzo per la giustizia?*, in «La Nuova Città», n. 4/5, 1988.

374. Lettera di Leonardo Ricci a Giovanni Michelucci, Venezia 23 dicembre 1987, Archivio Fondazione Michelucci, Lettere inv. 1.17.9.



222. Studio per il piano particolareggiato per l'area FIAT a Novoli, Firenze, 1988 (casa-studio Ricci, Monterinaldi).

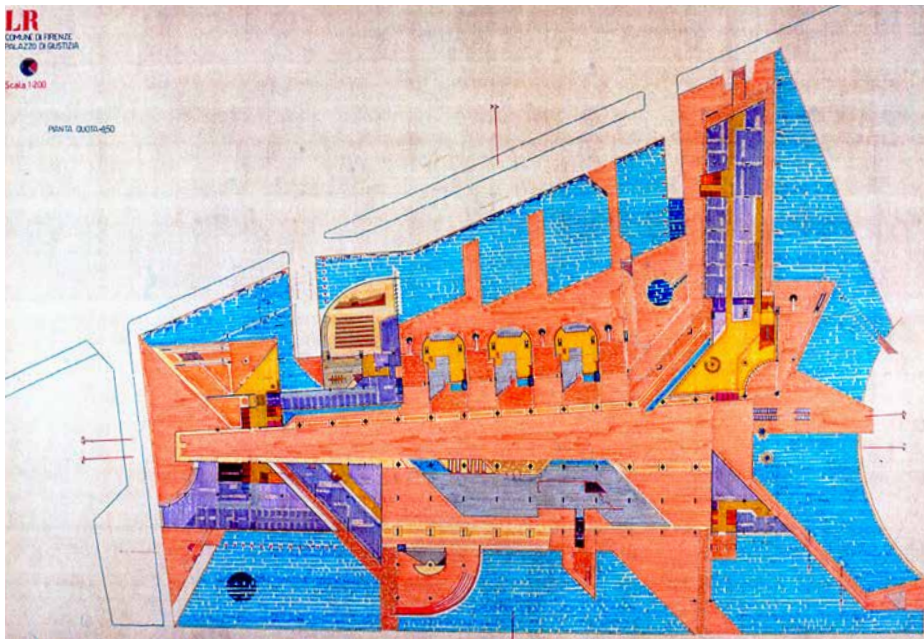
per il Centro Direzionale. Al contrario, si sceglie l'area FIAT come cuore del disegno, dal quale partono le direttrici per la disposizione dei diversi edifici.

L'asse diagonale è ora rafforzato e Ricci propone una sorta di dispersione del polmone verde principale dell'area, trasformato in un parco diffuso che apre il sistema verso la città. I percorsi e la mobilità interna sono risolti attraverso la scelta di un impianto con ballatoi che si affacciano sullo spazio centrale, con la consueta attenzione alla libertà di fruizione degli spazi comuni. L'organismo è circondato da vasche d'acqua che riflettono la frammentazione e la spigolosità degli incastri fra piani e volumi, e che si attraversano con ingressi controllati, per accentuare l'effetto sacrale dell'entrata nella 'cittadella della giustizia', come Michelucci e Ricci l'avevano insieme inizialmente nominata [Figg. 222-225].

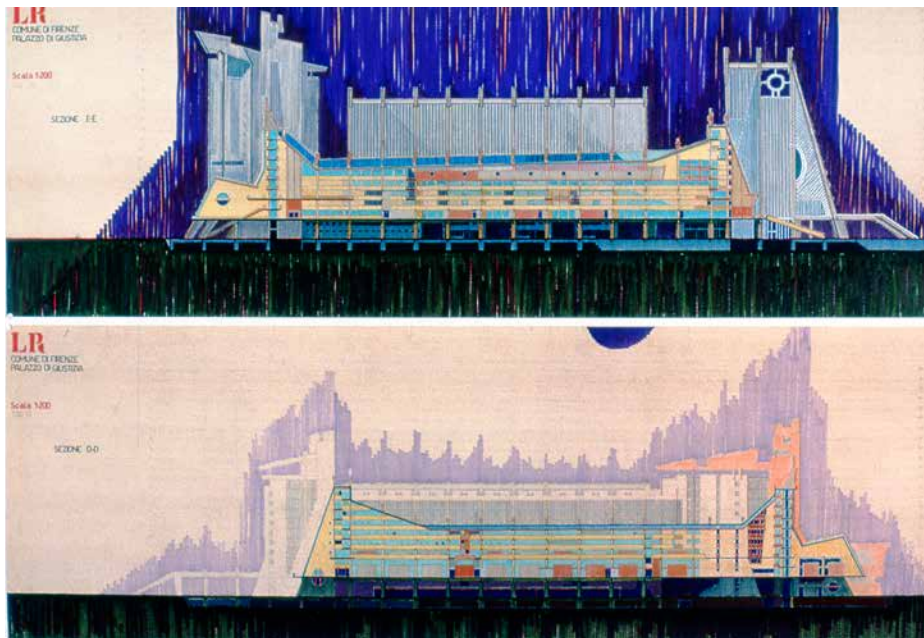
Il progetto preliminare è consegnato da Ricci nel 1989. Ma l'avvicendamento dell'amministrazione comunale blocca il cantiere e nei primi anni Novanta l'incarico per il piano guida dell'area di Novoli passa nelle mani di Léon Krier, il cui intervento isola gravemente il Palazzo di Giustizia dal contesto<sup>375</sup>.

Il cantiere è avviato un decennio dopo la morte di Ricci. Rimane altamente simbolico il fatto che egli non abbia potuto costruire un solo edificio nella sua città durante un'intera carriera. L'unica testimonianza del suo lavoro per Firenze resta quella di un progetto incompleto, fuorviato da dimensioni ingigantite, assolutamente non integrato nel sistema urbano circostante.

375. BARTOLOZZI, *Leonardo Ricci: nuovi modelli urbani*, cit., p. 103.



223. Palazzo di Giustizia nel quartiere di Novoli, Firenze, 1988: pianta piano terra (casa-studio Ricci, Monterinaldi).



224. Palazzo di Giustizia nel quartiere di Novoli, Firenze, 1988: sezioni (casa-studio Ricci, Monterinaldi).



225. Palazzo di Giustizia nel quartiere di Novoli, Firenze, 1988: studi in pianta e prospetto (casa-studio Ricci, Monterinaldi).

226. Palazzo di Giustizia nel quartiere di Novoli, Firenze (foto: Pietro Carafa, scattate nel 2011 a lavori appena ultimati).



L'intuizione di Giuliano Gori, che paragona la sagoma dell'edificio a quella di «un organo la cui grande mole svetta verso il cielo, degno di legare l'immagine alla possente musica di wagneriana memoria»<sup>376</sup>, ci sembra efficace e poetica. Una grido nella sconnessione di frammenti di città, uno 'squarcio nel cielo', come l'accordo di Tristano di Wagner, geniale e determinante, nella metà dell'Ottocento, per la frattura con la musica tonale e l'apertura verso la dissonanza [Figg. 226-229].

Ultimo segnale, il Palazzo di Giustizia, di quella difficoltà di intendersi nel modo della quale Ricci già parlava anni prima nell'*Anonimo*: «ancor oggi continuo la mia vita in questa altalena di stati diversi dell'animo e proprio non so quale sarà il mio futuro in un senso preciso come sequenza di fatti, anche se al contrario potrei dire: so tutto del mio futuro come realtà interna di me stesso»<sup>377</sup>.

Rispetto alla descrizione dell'architetto 'anonimo del XX secolo', anonimo perché il nome non ha alcuna importanza<sup>378</sup> essendo la sua missione autenticamente al servizio della società, Ricci sente di aver mancato:

*«La figura dell'architetto genio, dittatore, inventore, ideatore, deve morire per lasciare il posto a una nuova figura di architetto: quella di architetto servitore [...]. E oggi non conosco un solo architetto me compreso che si trovi in simile condizione. Ed è naturale che sia così perché per essere servitori bisogna anche che la società capisca l'utilità del tuo servizio e la società oggi è ben lontana da questo atteggiamento. Oggi la società è un aggregato di singoli che vogliono fare servi gli altri, non come dovrebbe essere, un unico organismo vivente in cui ognuno è un membro [...].*

*Che poi le circostanze siano tali che io sia così non per volontà e magari contro la mia volontà, questo non sposta il problema. Resta il fatto che io non sono un architetto anonimo del XX secolo, che io in conseguenza sono un fallito e non mi rimane altra posizione che quella testamentaria»<sup>379</sup>.*

376. Giuliano GORI, *Ultima sinfonia*, in MASINI (a cura di), *Leonardo Ricci*, cit., p. 23.

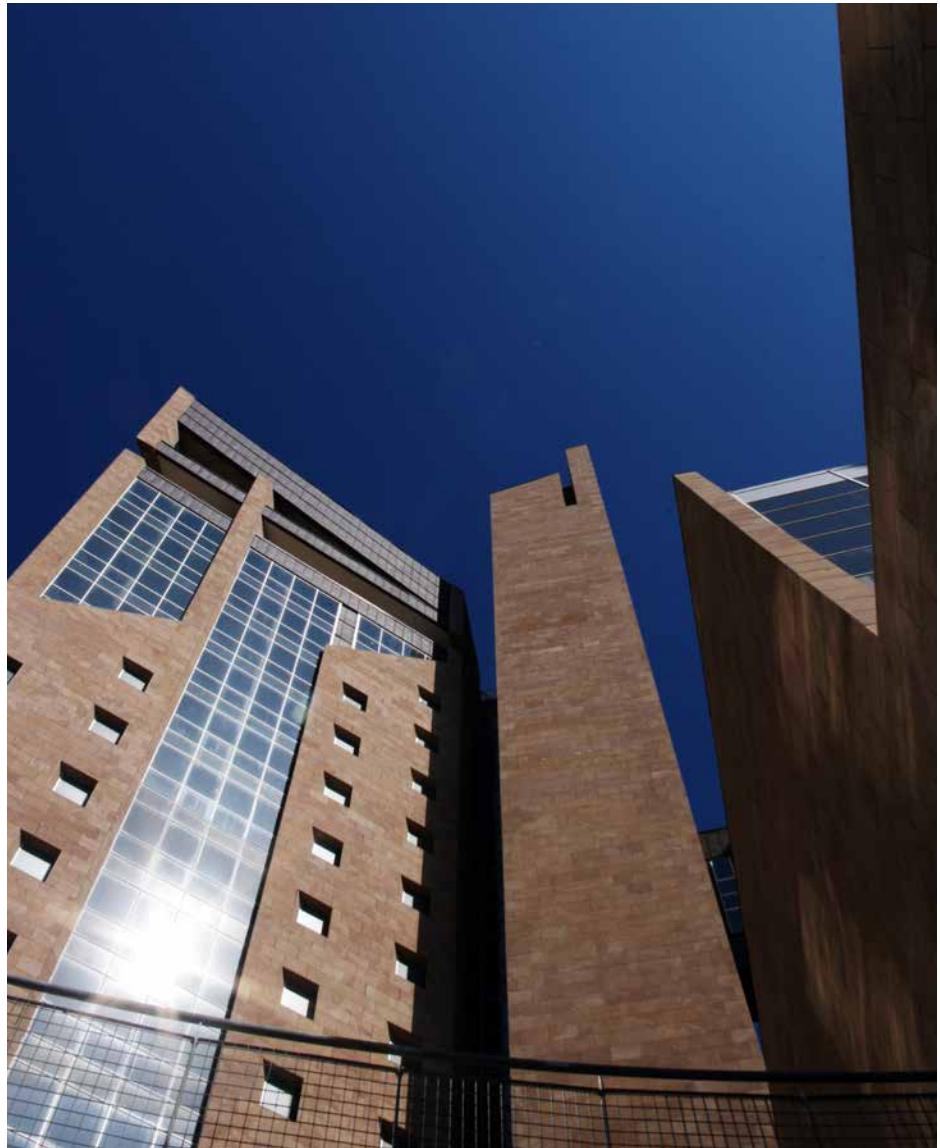
377. RICCI, *Anonimo*, cit., p. 228.

378. *Ibidem*, p. 51.

379. *Ibidem*, p. 227-228 e 230.



227. Palazzo di Giustizia nel quartiere di Novoli, Firenze (foto: Pietro Carafa, scattate nel 2011 a lavori appena ultimati).



Da una parte questo conflitto interiore mai risolto, questo accanimento autocritico, questo scontro messo in scena con la società del suo tempo, questo non riconoscersi nel mondo.

Dall'altra le opere. E, tra queste, le opere eccellenti. Quelle che rimangono a indicare un cammino professionale lungo quasi mezzo secolo, che si distinguono nei diversi periodi per qualità ogni volta differenti, che sono specchio delle loro epoche senza tuttavia uniformarsi alle corrispondenti mode o stili<sup>380</sup>, frutto di un'indagine *in interiore homine* che in alcuni episodi si esprime in forme meravigliose.

---

380. Ricci parla del postmoderno e del decostruttivismo come movimenti di rottura importanti, ma non si ritrova in essi quando tornano ad essere 'stili': «non è possibile che per distruggere un'accademia se ne faccia un'altra. Ogni architetto deve trasformare un sito in "topos" [...] ma quando uno fa sempre le stesse operazioni che lavori in pianura o in montagna [...] allora non lo capisco più», in RAJA, *Un sogno di città*, cit., pp. 176-181.

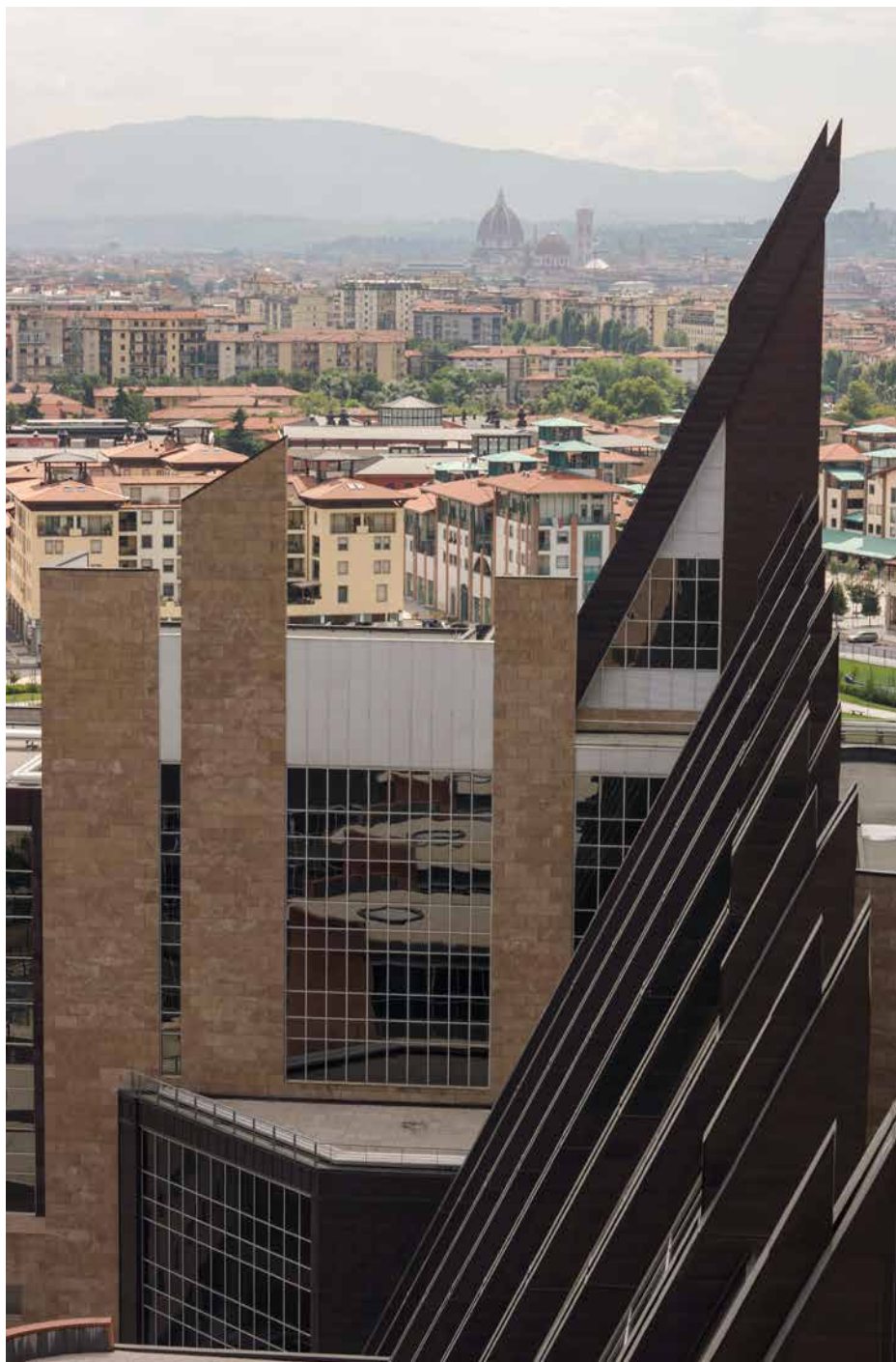
228. Palazzo di Giustizia nel quartiere di Novoli, Firenze (foto: Pietro Carafa, scattate nel 2011 a lavori appena ultimati).



Così, a questa dichiarazione di fallimento, Zevi sembra controbattere nell'articolo pubblicato su «L'architettura: cronache e storia» per la commemorazione dell'amico. Zevi conforta Ricci dal sentimento di una sconfitta personale che, per molti osservatori coetanei e futuri, appare invece essere una conquista, i cui risultati al tempo non sono stati colti, negli anni sono stati dimenticati e sui quali ora possiamo tornare a riflettere:

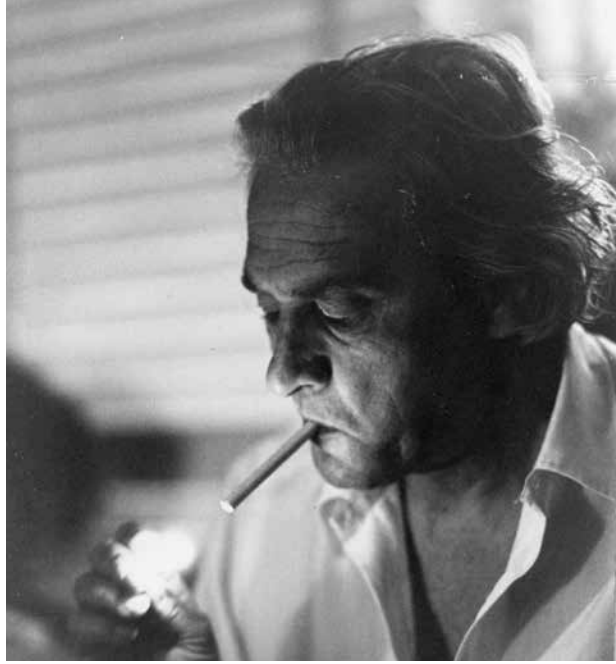
*«La vita di Leonardo si è svolta all'insegna dell'esistenzialismo e dell'eresia quotidianamente nutrita dalla ripugnanza della mediocrità [...]. Le sue immagini oscillano dalla metafisica informale alla virulenza espressionista [...]. Per pesare il rapporto tra poesia e contesto, aveva scelto la solitudine dell'osservatorio veneziano e da lì agiva tumultuosamente inquieto e sorridente. Addio, fratello! Della tua, della nostra generazione, sei stato, il migliore. Il mondo non te ne fu grato, spreco in modo ignobile la tua creatività; ma, a conti fatti, hai vinto»<sup>381</sup>.*

381. Bruno Zevi, *Leonardo Ricci (1918-94), il migliore architetto italiano. Leonardo Ricci (1918-1994), the best Italian architect*, in «L'architettura: cronache e storia», n. 470, 1994, p. 834.



229. Palazzo di Giustizia nel quartiere di Novoli, Firenze (foto: Pietro Carafa, scattate nel 2011 a lavori appena ultimati).







**Allegati**

## Regesto delle opere

a cura di Ilaria Cattabriga e Beatrice Conforti

nota: in corsivo le esposizioni d'arte

### 1934

*Mostra intersindacale veneta di pittura, Padova*

### 1935

*Mostra intersindacale veneta di pittura, Padova*

### 1936

*Mostra intersindacale toscana di pittura, Firenze*

### 1937

*Mostra intersindacale toscana di pittura, Firenze*

### 1941

Trasformazione interna e arredamento del centro e museo didattico nazionale di Palazzo Gerini, Firenze (con Giovanni Michelucci, Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli)

### 1942

Progetto di trasformazione interna e arredamento della casa Termini Ventura in via Guicciardini, Firenze (con Giovanni Michelucci)

### 1944

Progetto per il cimitero dei partigiani a Settignano (con Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli, Edoardo Detti, Riccardo Gizdulich)

Concorso nazionale per il ponte alla Vittoria, Firenze; II classificato (con Riccardo Gizdulich, Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli, Giorgio Neumann)



## 1945

- Concorso nazionale per il ponte alla Carraia, Firenze; I classificato, con successivo incarico del Comune per il progetto esecutivo (con Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli, Giorgio Neumann)
- Concorso regionale per il piano di ricostruzione e regolatore generale di Empoli; II classificato (con Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli)
- Piano di ricostruzione e regolatore di Vicchio del Mugello
- Consulenza per il piano di ricostruzione e regolatore di Dicomano (con Leonardo Savioli)

## 1945-1947

- Concorso per quattro case per i dirigenti della Vetroflex, Firenze (con Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli)

## 1946

- Concorso-appalto per il ponte sulla Sieve, San Piero a Sieve (con Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli, impresa Ferrobeton)
- Concorso nazionale per il ponte alla Carraia, Firenze; I classificato (con Giuseppe Giorgio Gori)
- Concorso nazionale per il ponte alle Grazie, Firenze; IV classificato *ex-a-equo* (con Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli; il gruppo presenta due soluzioni di progetto, denominate “Le Piazze” e “Le Casette”)
- Concorso nazionale per la ricostruzione del centro di Firenze distrutto dai bombardamenti; II classificato (con Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli, Emilio Brizzi)
- Concorso-appalto per il ponte alla Rufina sulla Sieve; I classificato, realizzato (con Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli, Emilio Brizzi, Giorgio Neumann)
- Concorso-appalto per la realizzazione della città-giardino operaia Saint-Gobain, Pisa; I classificato, i lavori si concludono nel 1947 (con Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli)
- Concorso nazionale per il progetto di sistemazione turistica e urbana del Lido di Venezia (con Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli, Emilio Isotta)
- Concorso-appalto per il ponte di Mezzo sull'Arno, Pisa (con Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli, Emilio Brizzi)

## 1946-1947

- Villaggio Agàpe per la comunità evangelica valdese a Prali, Torino; ampliamenti fino al 1951 (con Giovanni Klaus Koenig, Claudio Messina)
- Progetto di ricostruzione e ampliamento di Palazzo Albion, Lungarno Acciaiuoli, Firenze (con Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli)

- Concorso-appalto per il ponte sul Serchio, Calavorno (con Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli, Emilio Brizzi)
- Concorso a inviti per la sistemazione urbanistica del quartiere di San Romano, Ferrara; I classificato *ex aequo* (con Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli, Enzo Gori)

## 1947

- Progetto per la ricostruzione del centro di Firenze distrutto dai bombardamenti (con Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli e Emilio Brizzi)
- Progetto di sistemazione di Porta Est e Porta Ovest, Vicchio di Mugello
- Concorso per il Ponte di Salitone sul torrente Sterza (con Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli, Emilio Brizzi)
- Concorso per il ponte di Bottacina sul torrente Sterza (con Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli, Emilio Brizzi)
- Concorso-appalto per il Ponte a Ponteginori sulla Cecina (con Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli, Emilio Brizzi)
- Concorso-appalto per il Ponte sull'Arno, Signa (con Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli, Emilio Brizzi)
- Concorso-appalto per il Ponte sul Sigerna, Anghiari (con Giuseppe Giorgio Gori e Leonardo Savioli)
- Concorso-appalto per il ponte San Niccolò, Firenze; II classificato (con Giuseppe Giorgio Gori e Leonardo Savioli, Emilio Brizzi e Giulio Krall)
- Concorso-appalto per il palazzo per uffici e abitazioni della vetreria Balzaretto e Modigliani, Livorno (con Giuseppe Giorgio Gori e Leonardo Savioli)
- Concorso nazionale e successivo incarico per il progetto esecutivo per la sistemazione urbanistica della ex-piazza d'armi, Perugia; I classificato *ex aequo* (con Giuseppe Giorgio Gori e Leonardo Savioli; il gruppo presenta due ipotesi di progetto)
- Concorso per la realizzazione degli alloggi per gli impiegati della Balzaretto e Modigliani a Besana, Brianza; I classificato (con Giuseppe Giorgio Gori e Leonardo Savioli)
- Concorso-appalto per il ponte a Figline Valdarno; I classificato (con Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli, Emilio Brizzi)
- Concorso-appalto per il ponte a Terranova Bracciolini sull'Arno; I classificato (con Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli, Emilio Brizzi; il gruppo presenta tre ipotesi di progetto)
- Allestimento della XI mostra mercato dell'Artigianato, Firenze (con Enzo Gori, Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli e i pittori Osvaldo Tordi e Renzo Grazzini)

## 1947-1948

- Piano di ricostruzione di Dicomano (con Leonardo Savioli)

- Piano di ricostruzione di Empoli; II classificato (con Giuseppe Giorgio Gori e Leonardo Savioli)
- Concorso nazionale per la ricostruzione della chiesa di San Bartolomeo, Prato (con Enzo Gori, Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli)
- Progetto per il palazzo per uffici del Ministero dei Lavori Pubblici, Perugia

### **1948**

- Concorso-appalto per il ponte alla Carraia a Firenze (con Giuseppe Giorgio Gori e Leonardo Savioli)
- Allestimento della XII e XIII mostra mercato dell'Artigianato, Firenze (con Giuseppe Giorgio Gori e Leonardo Savioli)
- Concorso nazionale per il piano regolatore generale del Lido di Camaiore, Viareggio (con Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli, Emilio Isotta)

### **1949**

- Concorso-appalto per la costruzione del palazzo per uffici del Ministero dei Lavori Pubblici, Perugia (con Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli, Emilio Brizzi, Enzo Gori)
- Ponte sul Bisenzio a Novanelle (o alla Navanella), Signa (con Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli)
- *Mostra personale di pittura alla galleria Il Fiore, Firenze*

### **1949-1951**

- Mercato dei fiori, Pescia; I classificato (con Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Savioli, Enzo Gori, Emilio Brizzi; progetto esecutivo di Giuseppe Giorgio Gori, Enzo Gori, Emilio Brizzi)

### **1950**

- *Mostra personale di pittura alla Galerie Pierre, Parigi*
- *Mostra ad invito al Salon de Mai, Parigi*
- *Mostra di pittura contemporanea italiana in Germania, Firenze, Palazzo Strozzi, 1950*

### **1949-1963**

- Interventi sulla collina di Monterinaldi a Firenze:
  - 1949-1953:      planimetria generale
  - 1949-1952:      casa-studio Ricci; progetto ed esecuzione nel 1951, progetto d'arredamento nel 1952 (con Gianfranco Petrelli)

1951:	casa Petrelli; progetto d'arredamento nel 1952 (con Gianfranco Petrelli e Giovanni Klaus Koenig)
1952-1953:	casa Selleri (con Gianfranco Petrelli e Giovanni Klaus Koenig)
1952:	casa Sante, casa David (con Gianfranco Petrelli e Giovanni Klaus Koenig)
1953:	casa Masi, poi Santori; modifiche nel 1955-1957 (con Gianfranco Petrelli e Giovanni Klaus Koenig)
1954:	casa De Giorgi, poi Ricci
1954-1955:	casa Petroni Bonifazi
1956:	casa-studio Tinu Sebregondi, poi Meucci casa-studio Innocenti, poi Duranti casa-studio Rodriguez ristorante Baldacci casa Van Damme Capacci, poi Guidi casa-studio Bellandi
1956-1957:	casa Fantoni; incarico per il progetto esecutivo della fabbrica-studio nel 1958 (con Dusan Vasić e Ernesto Trapani)
1956-1958:	progetto per la "Casa Teorica"
1957:	casa Nardoni, poi Ricci
1958-1962:	casa Coisson, poi Benocci
ante 1960:	casa Rodriguez
1962:	casa Nahum, poi Corsi
1963:	progetto per casa Micheletti
1963:	progetto per casa Focardi

## 1951

- *Decorazioni murali per la XV mostra mercato dell'artigianato a Firenze*
- *Mostra ad invito al Salon de Mai, Parigi*
- *Rassegna della pittura italiana alla galleria La boetie, Parigi*
- *Rassegna della Pittura Astratta Italiana alla Galleria Bompiani, Milano*
- *Prima Mostra d'Arte in Vetrina del giornale «Numero», Firenze*
- *Rassegna di Pittura Contemporanea di «Numero: arte e letteratura», Firenze*
- *Mostra di pittura "Premio del fiorino", Firenze; premiato*
- *Mostra di pittura "Golfo La Spezia", Lerici*
- *Mostra di pittura "Premio Sassari", Sassari*

## 1952

- Casa per Fausto Maria Ricci a Beverly Hills, California; studio per arredamento e decorazioni nel 1953 (con Gianfranco Petrelli, Giovanni Klaus Koenig)
- Cabina di trasformazione per la SELT Valdarno a Monterinaldi, Firenze
- *Mostra personale alla Landau Gallery, Los Angeles, California*
- *Mostra "Mezzo secolo d'arte in Toscana", Palazzo Strozzi, Firenze*

## 1953

- Lottizzazione della collina di Poggio Gherardo a Settignano, Firenze (con Gianfranco Petrelli, Giovanni Klaus Koenig)
- Casa Fattirolli a Poggio Gherardo, Settignano, Firenze (con Gianfranco Petrelli, Giovanni Klaus Koenig)
- Scenografia e costumi per lo spettacolo di danza *"Il filo errante"* al giardino di Boboli, a conclusione della VI mostra di alta moda italiana
- Casa per Arnaldo Ricci a Veyrier, Ginevra
- Progetto per Casa Tendi, Fiesole
- Concorso nazionale del Fondo per l'incremento edilizio per un centro residenziale sulla collina di Sesto Fiorentino; progetto premiato (con Leonardo Savioli, Danilo Santi, Gianfranco Petrelli)
- Concorso Nazionale indetto dal Fondo per l'incremento edilizio per un centro Residenziale sulla collina di Sesto Fiorentino; progetto premiato (consulente, con Leonardo Savioli, Danilo Santi, Gianfranco Petrelli)
- Concorso Nazionale indetto dal Fondo per l'incremento edilizio per un centro residenziale all'Isolotto, Firenze; progetto segnalato (con Leonardo Savioli, Danilo Santi, Gianfranco Petrelli)
- *Mostra di pittura "Premio del fiorino", Firenze*
- *Mostra personale di pittura alla Galleria Vigna Nuova, Firenze*

## 1954

- Studio urbanistico e architettonico per un villaggio turistico a Quercianella, Livorno (con Gianfranco Petrelli)
- Sopraelevazione della casa Rosei in via della Robbia, Firenze
- Ristrutturazione e arredamento di casa Betti a Lipari, Messina (con Gianfranco Petrelli, Giovanni Klaus Koenig)
- Progetto per appartamenti a Poggio Gherardo, Settignano, Firenze
- *Mostra di pittura "Premio del fiorino", Firenze*

## 1954-1956

- Casa Gervasoni, poi Pavani a Poggio Gherardo, Settignano

## 1955

- Progetto per un complesso immobiliare con grattacielo in piazza Verdi a Brignole, Genova (con Ezio Bienaimé, Gianfranco Petrelli)
- Concorso per il risanamento e la sistemazione urbanistica del quartiere di San Frediano, Firenze; Il premio (con Leonardo Savioli, Danilo Santi, Gianfranco Petrelli)
- Piano Regolatore per Albisola Marina e Superiore, Savona (con Gianfranco Petrelli, Ezio Bienaimé)
- Studio urbanistico del centro di Varazze e progetto per un complesso immobiliare con grattacielo e per la sede comunale di Varazze, Savona
- Scenografia e costumi per l'Orfeo di Monteverdi al Festival di Aix-Les-Bains
- Edificio per appartamenti a Marina di Carrara (con Ezio Bienaimé e Aldo Pisani)
- Arredamento di tre negozi a Carrara
- Organizzazione e allestimento della mostra di pittura e scultura all'aperto La Cava, Firenze (con Fiamma Vigo)
- *Mostra internazionale di pittura a Pittsburgh, USA*

## 1956

- Edificio per appartamenti duplex e minimi ad Albissola Marina, Savona
- Edificio per appartamenti ad Albissola Marina, Savona
- Progetto per una casa-torre ad Albissola Marina, Savona
- Concorso per il Palazzo Comunale di Carrara; progetto premiato (con Ezio Bienaimé)
- Concorso per la Camera di Commercio, Carrara (con Ezio Bienaimé)
- Complesso commerciale e di appartamenti in Piazza Aranci, Massa
- Casa-torre per appartamenti in Piazza Farini poi Matteotti, Carrara
- Casa Lattanzi in via Lunense, Carrara
- Casa Serri a Montia, Carrara

## 1957

- Piano Urbanistico per il quartiere CEP a Sorgane, Firenze (coordinamento di Giovanni Michelucci)
- *Casa Levia a Montia, Carrara*
- Concorso per la nuova chiesa valdese a San Secondo, Pinerolo

## 1957-1958

- Casa per Elisabeth Mann Borgese, Forte dei Marmi (con Ernesto Trapani per le strutture e la direzione lavori, Dusan Vasić per gli arredi)

## 1958

- Progetto esecutivo per il mercato dei fiori, San Remo (con Gianfranco Petrelli, Adriano Agostini, Ettore Villaggio, Carlo Bettio, Giacomo Fedriani)
- *Mostra di arte sacra al Chiostro Nuovo, Firenze*
- *Mostra personale di pittura alla galleria La Bussola, Roma*
- *Mostra ad invito alla Rome-NewYork Art Foundation, Roma*

## 1958-1960

- Casa per Pierre Balmain a Marciana, Isola d'Elba; incarico per il progetto esecutivo nel 1957 (con Ernesto Trapani, Ezio Bienaimé, Giovanni Fabbriotti)
- Progetto per la casa Hon. Mrs. A. E. Pleydell Boiverie a Marciana, Isola d'Elba; realizzata solo la casa del custode

## 1959

- Progetto per una casa-torre a Campi Bisenzio, Firenze
- Progetto per casa Perrone, Lecce
- Concorso per il Franklin Delano Roosevelt Memorial, Washington, District of Columbia
- *Prima Mostra Regionale d'Arte Toscana, Firenze*
- *Mostra alla Galleria Michaud, Firenze*
- *Mostra di pittura al Festival dei due mondi, Spoleto*

## 1959-1961

- Casa Leva, Carrara
- Casa Baruzzo Franzoni, Carrara (con Ezio Bienaimé, Giovanni Fabbriotti)

## 1959-62

- Fabbrica per filature Goti a Campi Bisenzio, Firenze (con Enzo Trapani, Fabrizio Milanese)

## 1959-70

- Interventi sulla collina di Montepiano; realizzate solo cinque case (con Fabrizio Milanese, Armando Donnamaria)

1959-1960: casa Macleod

1963: progetto di Casa Rossi

1963-1964: casa Caporale Germelli

1965-1966: casa Micheletti I, poi Giannelli  
1966-1967: casa Focardi, poi Calafranceschi  
1967-1968: casa Micheletti II, poi Castellani, poi Giannelli  
1960-1970: progetto di casa n. 1  
progetto di casa n. 2  
progetto di casa n. 3  
progetto di casa n. 4  
progetto di casa n. 6  
progetto di casa n. 7  
progetto di casa n. 8  
progetto di casa n. 9  
progetto di casa n. 10  
progetto di casa n. 14  
progetto di casa n. 17

### **1960 c.a.**

- Progetto per un edificio per uffici, Milano
- Progetto per un hotel a Fiascherino, La Spezia
- Progetto per la casa del poeta Robert Fitzgerald a Fiesole, Firenze

### **1960**

- Progetto per tre ville a Pinchat, Ginevra
- *Mostra pittori astratti fiorentini alla Galleria Michaud, Firenze*
- *Mostra personale alla Trabia Gallery, New York*

### **1961-1963**

- Casa Cardon poi Costagli a Castiglioncello, Livorno

### **1962**

- Piano di dettaglio della zona di Novoli per il Piano Regolatore Generale di Firenze (capogruppo, con Dusan Vasić, Fabrizio Milanese, Ernesto Trapani)
- Progetto di fabbrica per prodotti ausiliari tessili Chemia, Prato

### **1962-1965**

- Progetto di ristrutturazione per il teatro dei Leggieri a San Gimignano, Siena (con Andrea Ricci, Renzo Barbieri, Rindo Frilli, Angiolo Logi)



## 1963

• Piano urbanistico "Sorgane Ridotto", Firenze (con Ferdinando Poggi, Leonardo Savioli)

1962-72: fabbricato "Ricci A" (via Enrico De Nicola n. 11)

1963-72: fabbricato "Ricci B" (via Enrico De Nicola n. 2)

1964-78: fabbricato "Ricci D" o "La Nave" (via Tagliamento n. 3-17)

1964-82: fabbricato "Ricci C" (via Enrico De Nicola n. 1-3)

1964-81: fabbricato "Ricci E" (via Tagliamento n. 27)

1961-87: fabbricato "Ricci F" o "Casa Torre" (via Livenza n. 3-5)

(con Antonio Canali, Luigi Cencetti, Fabrizio Milanese, Gianfranco Petrelli, Ernesto Trapani)

## 1962-1968

• Villaggio Monte degli Ulivi per la comunità evangelica valdese a Riesi, Caltanissetta (con Guido Del Fungo per la prima fase, poi con Fabrizio Milanese, Armando Donnamaria)

1962-1967: progetto per l'Ecclesia

1964: asilo

1964: scuola-officina meccanica

1966: case per famiglie

1966: casa comunitaria

1966: biblioteca

1968: scuola elementare

## 1963

• Casa Rosselli, poi Janovitz a Le Focette, Lucca

• Progetto per il centro commerciale I.N.A., Milano

## 1963-1965

• Casa per Massimo Severo Giannini, Roma

## 1963-1967

• Progetto per un insediamento residenziale a Piano di Granarolo, Genova; parzialmente realizzato da Gianfranco Petrelli negli anni Sessanta e primi Settanta

## **1964**

- Allestimento per la mostra “L'espressionismo: pittura, scultura, architettura” a Palazzo Strozzi, Firenze (con Fabrizio Milanese coordinatore dei lavori)
- Chiesa Valdese a Pachino, Sicilia (con Fabrizio Milanese)

## **1965**

- Allestimento di uno “Spazio vivibile per due persone” per la mostra “La Casa Abitata. Biennale degli Interni di oggi” a Palazzo Strozzi, Firenze (con Fabrizio Milanese coordinatore dei lavori)
- Piano Regolatore di Pachino, Siracusa (con Silvestro Vardazzi, Ezio Bienaimé)
- Progetto di una macrostruttura per una città integrata “Habitation Study” (con gli studenti della Pennsylvania State University)

## **1967**

- Concorso per la sistemazione della Fortezza da Basso (con Ezio Bienaimé, consulenti Leonardo Savioli, Danilo Santi)
- Allestimento della sezione del “costume” per il Padiglione Italiano all'Expo di Montréal, Canada
- Progetto per il cimitero a Montecatini Basso; ampliamento del cimitero esistente (con Andrea Ricci)

## **1968**

- Piano Regolatore di Porto Palo, Sicilia (con Silvestro Vardazzi, Ezio Bienaimé)

## **1968-1970**

- Concorso per il Centre George Pompidou, Parigi (in collaborazione)
- Progetto “Dog Island” (con Maria Grazia Dallerba e Dan Paulk Branch)

## **1969**

- Progetto per un Monumento della Resistenza, Cuneo
- Progetto per il “Miami Model Cities” Plan (con gli studenti della University of Florida, progetto strutturale di Riccardo Morandi)

## **1969-1973**

- Progetto per una società immobiliare a Daytona Beach, Florida

## **1970**

- Piano di lottizzazione del centro pilota di Mediana, Comune di Sauris, Dolomiti Carniche (capogruppo, con Ferdinando Anchini, Luciano Di Sopra, Gianfranco Torossi, Bruno Zevi)

## **1970-1980**

- Progetto per Manacore

## **1971**

- Progetto per un centro balneare con attrezzature turistiche a Malcesine, Lago di Garda (in collaborazione)

## **1972**

- Progetto per un complesso per il tempo libero a San Gimignano, Siena
- Progetto per Casa Di Sopra a Pagnacco, Udine (con Luciano Di Sopra)
- Progetto residenziale “Langford East - Lyman e New England Avenues”, Winter Park, Florida (con Ray Bennett)
- Progetto residenziale “L’Invaso Square”, New York (con Ray Bennett)
- Progetto residenziale “Terrasecittà”, Orlando, Florida (con Maria Grazia Dallerba, Ray Bennett, Dan Paulk Branch)

## **1972-1975**

- Progetto per l’edificio termale “Grotta Giusti” a Monsummano Terme, Pistoia (con Andrea Ricci, Renzo Barbieri, Rindo Frilli, Angiolo Logi)

## **1973**

- Progetto per l’Ospedale di Palmanova, Udine (con Giuliano Parmeggiani, Luciano Di Sopra)
- Progetto per “Beresford Village”, Miami, Florida (con Ray Bennett, Dan Paulk Branch)
- Progetto per “Omni 44 office apartments motel complex”, Deland, Florida (con Ray Bennett, Dan Paulk Branch)
- Progetto “Terrazzamare”, Port Orange, Florida (con Maria Grazia Dallerba, Ray Bennett, Dan Paulk Branch)

## **1973-1980**

- Progetto per il Piano Regolatore Generale del Comune di Arzachena, Sassari (con Andrea Ricci)

## **1974**

- Concorso per il teatro di Udine
- Progetto per il piano di fabbricazione regionale di Vaglia
- Metaprogetto per il centro storico di Portogruaro, Venezia (in collaborazione)
- Metaprogetto e piano particolareggiato per il centro storico e piani di dettaglio per la città di Concordia Sagittaria, Venezia (in collaborazione)
- Ipotesi di piano comprensoriale per i comuni del CO.VE.NOR (in collaborazione)

## **1974-1975**

- Progetto per la scuola professionale edile a Calenzano, Firenze (con Alidamo Preti)

## **1974-1976**

- Scuola elementare a Concordia Sagittaria (con D. Bonetto)

## **1975-1978**

- Progetto per il Piano Regolatore Generale del Comune di La Maddalena, Sassari (con Andrea Ricci, Gianni Maria Campus, Enrico Corti)
- Progetto per il Piano del Comprensorio dell'Area del Cuoio, Comuni di Santa Croce, Castel Franco, Fucecchio, San Miniato e Santa Maria a Monte (con Sigfrido Pascucci, gruppo di ricerca Andrea Ricci, Gianfranco Censini, Paolo Giovannini)
- Progetto per il Piano Regolatore Generale di Sorano, Grosseto (con Sigfrido Pascucci, gruppo di ricerca Andrea Ricci, Gianfranco Censini e Paolo Giovannini)

## **1976-1978**

- Casa Baruffol a Portogruaro (con Maria Grazia Dallerba)

## **1977**

- Concorso per il Centro Direzionale di Firenze (edificio della Regione con Leonardo Savioli; il progetto del palazzo di Giustizia è di Alberto Breschi, Roberto Pecchioli, Remo Buti, Walter Saraceni, Danilo Santi)

## **1977-1981**

- Progetto per il Municipio di Concordia Sagittaria (con Maria grazia Dallerba)

## **1978**

- Concorso “Contreproject pour Les Halles”, Parigi
- Allestimento per la mostra di alcuni suoi progetti all’interno della Biennale di Venezia 1978

## **1980-1994**

- Progetto del centro di servizi per la zona industriale di Sant’Agostino, Pistoia (con Maria Grazia Dallerba, Andrea Ricci)

## **1982-1994**

- Mensa del centro di servizi per la zona industriale di Sant’Agostino, Pistoia (con Maria Grazia Dallerba, Andrea Ricci)

## **1981**

- Progetto per il “Chicago Herald Tribune”
- Allestimento per la mostra “Dal design all’habitat”, Fiera del Levante, Bari (con Achille Castiglioni, Maria Grazia Dallerba)

## **1981-1987**

- Palazzo di Giustizia di Savona (con Maria Grazia Dallerba, Andrea Ricci)

## **1982-1983**

- Concorso per il Porto Catena nel Centro Storico di Mantova (con Maria Grazia Dallerba, Alessandro Valenti, Gino Zavanella)
- Progetto per Piano dei servizi e suo comprensorio, Savona
- Concorso per la stazione di Bologna; progetto premiato (con Maria Grazia Dallerba, Leone Pancaldi, Alberto Rogano)

## **1981-1987, 1987-1988 (fasi di progetto)**

- Palazzo di Giustizia di Firenze in via di Novoli, Firenze (con Maria Grazia Dallerba)

## **1982**

- Progetto per il centro integrato “La Terza Porta”, Firenze (con Maria Grazia Dallerba, Andrea Ricci)

## **1984**

- Progetto per una nuova piazza a Cagliari con la sede del Credito Industriale Sardo (con Maria Grazia Dallerba, Andrea Ricci, Giovanni Maria Campus, Michelangelo Arturo Caponetto, Bruno Frau, Marina Perrot, Andrea Chiarugi, Domenico Vittorio Mezzini)
- Progetto per il nuovo cimitero di Scandicci (con Maria Grazia Dallerba, Andrea Ricci)

## **1984-1985**

- Cimitero di Jesi (con Franco Luminari e Silvano Rossini)

## **1986**

- Concorso-appalto per il cimitero di Senigallia; Il classificato (con Franco Luminari e Silvano Rossini)

## **1988**

- Concorso-appalto per la sede della CARIS, Jesi (con Maria Grazia Dallerba, Franco Luminari, Silvano Rossini)

## **1988-1989**

- Progetto per il recupero della periferia nord di Falconara (in collaborazione con Franco Luminari, Silvano Rossini)

## **1984 c.a.**

- Progetto per la sede del P.C.I., Palermo

## **1985-1990**

- Progetto per un complesso edilizio in via di Novoli, Firenze

## **1988**

- Complesso integrato residenziale e commerciale a Figline Valdarno (capogruppo, con Maria Grazia Dallerba, Sergio Mazzoni, Andrea Ricci, Enrico Manzini)
- Progetto per “Casa Protetta”; progetto definitivo 1988-1992 (con Andrea Ricci, Enrico Manzini)
- Piano di fattibilità per parco attrezzato, Scandicci
- Piano particolareggiato per l’area Fiat a Novoli, Firenze (con Maria Grazia Dallerba)

## **1989**

- Piano particolareggiato di Novoli e Castello, Firenze

## **1994**

- Concorso per la “Risalita Schindler”, San Marino; progetto vincitore (con Franco Luminari, Silvano Rossini; Ricci disconosce la paternità dell’opera perché modificata dai collaboratori)

## **s.d.**

- Progetto “Case Cusinato”, Firenze (con Dusan Vasić)
- Piano di lottizzazione per la “Società Immobiliare Colle degli Ulivi” a Colle dei Mocoli, Firenze (con Lionello De Luigi)
- Progetto per il piano di lottizzazione della zona della marina e infrastrutture portuali a Porto Cervo
- Progetto Amerio
- Site plan for Mr. and Mrs. GeoLewis, Florida





# **Bibliografia**

## Scritti di Leonardo Ricci

- 1950 *Confessione*, in «Architetti», n. 3, pp. 29-32.
- 1953 *Michelucci attraverso un suo lavoro*, in «Architetti», n. 18-19, pp. 13-18.  
*La pittura come linguaggio*, in «Numero», n. 6, pp. 16-20.
- 1955 *Habitation près de Florence*, in «Aujourd'hui, Art et Architecture», n. 5, pp. 32-33.  
*Prefazione* in Idem, Fiamma Vigo (a cura di) *La Cava. Mostra Internazionale all'aperto di arti plastiche organizzata da «Numero» con la partecipazione dell'architetto Leonardo Ricci*, Catalogo Della Mostra (Firenze Monterinaldi, 24 Settembre-30 Novembre 1955), in «Numero», edizione speciale.  
*Presentazione de «L'Orfeo» di Claudio Monteverdi*, Catalogo del secondo F estival de La Danse Organis  Par La Municipalit  Le Comit  Des F tes et Le Casino de La Ville d'Aix-Des-Bains.
- 1956 *Space in architecture: the visual image of environment*, in «244 - Journal of University of Manchester Architectural and Planning Society», pp. 7-11.  
*Educazione al disegno industriale in Italia*, in «Stile Industria: Disegno Industriale, Grafica, Imballaggio», n. 8, pp. 23-24, 49.
- 1957 *Intervento*, in *Il Convegno Dell'I.N.U. a Lucca*, in «Bollettino Tecnico. Rassegna bimestrale fondata nell'anno 1936», n. 12, 1957, pp. 5-7.  
*Il Quartiere   l'uomo moderno*, in «Il Giornale Del Mattino», n. 9.  
con Gillo Dorfles, *A Monterinaldi, Presso Firenze: un centro di quindici case*, in «Domus», n. 337, pp. 1-12.
- 1958 *Il vecchio e Il nuovo*, in Giovanni Michelucci, Leonardo Savioli, Emilio Isotta, *Discussione sulla difesa dei centri storici*, La Nuova Citt , Firenze.
- 1959 *La casa di Elisabeth Mann Borghese a Forte Dei Marmi*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 41, pp. 738-745.  
*Una lettera di Leonardo Ricci*, «Bollettino Tecnico. Rassegna bimestrale fondata nell'anno 1936», n. 1-2, p. 6.  
*Casa all'isola d'Elba*, in «Domus», n. 354, pp. 22-24.  
*Progetto per il mercato dei Fiori a Sanremo*, in «Domus», n. 354, p. 51.  
*Points of view. New look on the hills near Florence*, in «Zodiac», n. 4, pp. 68-117.

- 1960 *Scritto-Manifesto per la Mostra 'La Cava'*, in «L'architettura. Cronache e Storia», n. 57, p. 188.
- 1961 *Ricordo di Saarinen*, in «Architetti d'oggi», n. 4, p. 8.
- 1962 *Anonymous (20th Century)*, Braziller, New York, 1962.  
*L'uomo Michelucci, dalla casa Valiani alla Chiesa dell'Autostrada del Sole*, in «L'architettura. Cronache e Storia», n. 76, pp. 664-667.
- 1963 *Introduzione in Gio Ponti, Nascita di un villaggio per una nuova comunità, in Sicilia*, in «Domus», n. 409, pp. 5-13.  
*Progetto per il villaggio Monte Degli Ulivi a Riesi, Sicilia*, in «Edilizia Moderna», n. 82-83, pp. 116-18.  
*Morandi*, De Luca, Roma, 1963.
- 1964 *Problemi per una nuova maggioranza*, in «Casabella-Continuità», n. 287, p. 60.
- 1965 *Anonimo del XX Secolo*, Il Saggiatore, Milano 1965.  
*Uno spazio vivibile per due persone*, in «Domus», n. 462, pp. 31-55.  
*Spazio vivibile per due persone*, in Lara Vinca Masini (a cura di), *La casa abitata: Biennale degli interni di oggi*, Catalogo della Mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 6 marzo-25 aprile 1965), Arti grafiche Meroni Lissone, Firenze.  
*Leonardo Ricci*, «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 119, p. 59.  
*Pour une prise de conscience des nouveaux problèmes de l'habitat*, in «L'Architecture d'Aujourd'hui», n. 35, XI.  
s.t., in Lara Vinca Masini, Marco Dezzi Bardeschi (a cura di), *Prima Triennale itinerante d'architettura italiana contemporanea*, Centro Proposte, Firenze 1965, pp. 154-258.
- 1966 *Birth of a village in an underdeveloped area by Leonardo Ricci, architect*, in «Arts and Architecture», vol. 83, pp. 8-11.  
*Studio di "Ecclesia" per un villaggio presso Riesi. Schizzi*, in «Chiesa e Quartiere: Quaderni Trimestrali», n. 37, p. 40.  
*Idee di architettura*, in «Documenti Di Numero», n. 5. s.p.  
*Form, the tangible expression of a reality*, in Kepes György, *The Man-Made Object*, Braziller, New York, pp. 108-119, 229.  
*Presentazione*, in Giulio Carlo Argan et alii, *Leonardo Savioli*, Centro Proposte, Firenze, pp. XXI-XXIII.
- 1967 *Exploratory research in urban form and the future of Florence*, in «Arts and Architecture», n. 2, pp. 32-34.

*Messaggio di fraternità e speranza*, in «Chiesa e Quartiere: Quaderni Trimestrali», n. 44, pp. 18-21.

*Ricerche per una città non alienata*, in «Linea-Struttura, Rassegna Trimestrale Di Architettura Arti Visive Design», n. 1-2, pp. 39-51.

*Intervista*, in Francesco Alberti et alii, *Firenze: occasioni per un piano pilota*, in «Casabella», n. 312, pp. 26-28.

1972 *Aree Non Urbane e Sistema Di Parchi Nella Regione Toscana*, Istituto di Ricerca Territoriale e Urbana, Università degli Studi di Firenze, CLUSF, Firenze.

*Presentazione*, in Leonardo Savioli, *Ipotesi di spazio*, G. & G., Firenze.

1973 *Architetto: per quale società?*, in «Casabella», n. 384, pp. 2-3.

1974 (a cura di), *Aspetti degli squilibri del territorio toscano in relazione alle tendenze di sviluppo del paese: problema della casa, dei poli terziari e dei fasci infrastrutturali*, Rotografica Fiorentina, Firenze.

1976 *'New Towns' a Sscala territoriale*, in «Spazio e Società», n. 3, pp. 73-81.

*Prefazione. Galleria d'arte moderna di Bologna*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 12, pp. 704-711.

*Prefazione*, in Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Moizzi editore, Milano.

1977 *Perché continuiamo a fare arte?* Cappelli, Bologna.

*et alii, Area del cuoio. Ipotesi di piano comprensoriale*, Tipografia Giuntina, Firenze.

1979 *Parlando nel 1978*, in Carlo Doglio, Paola Venturi, *La pianificazione organica come piano della vita?*, Cedam, Padova, pp. 377-386.

1984 *Uno spazio per segnali nuovi*, in Antonio Nardi (a cura di), *Leonardo Ricci. Testi, opere, sette progetti recenti*, Edizioni del Comune di Pistoia, Pistoia, (seconda edizione Alinea, Firenze 1990), pp. 9-12.

1985 *Leonardo Ricci: un architetto*, in «Archi & Colonne», n. 2, pp. 31-36.

1986 con Piero Albisinni, Ludovico Quaroni, *La città ideale nei disegni di Leonardo Savioli*, Il Ponte, Firenze.

1987 *Il Palazzo Di Giustizia Di Savona*, Centro Di, Firenze.

- 1988 *Strutture-Forma per un'idea sacrale della giustizia. Il palazzo di giustizia di Savona*, in «L'architettura. Cronache e Storia», n. 388, pp. 86-115.  
*Il palazzo di giustizia di Savona*, in «L'Arca», n. 16, pp. 79-85.
- 1990 *Presentazione*, in s.a., *Lo Spazio cuce e differenzia gli involucri e la vita: quattro esempi di edilizia residenziale*, in «L'architettura. Cronache e Storia», n. 36, pp. 176-177.
- 1991 *Palazzo di Giustizia di Novoli, Firenze*, in «Zodiac», n. 5, p. 203.
- 1995 *Confessione*, in Tullio Vinay, *L'amore è il più grande, la storia di Agàpe e la nostra*, Claudiana edizioni, Torino, pp. 108-113 (postumo).

## Bibliografia generale

nota bibliografica: gli articoli di quotidiani e riviste che in questa bibliografia mancano del numero di pagina e a volte del nome dell'autore sono stati consultati all'interno dei "Giornali di bordo", i quaderni realizzati da Angela Scarafia, moglie dell'architetto, che conservano i ritagli di giornale con le notizie riguardanti i lavori di Ricci (casa-studio Ricci, Monterinaldi).

- 1932 Romano ROMANELLI, *La Stazione Ferroviaria di Santa Maria Novella*, in «La Nazione», 17 giugno.  
 Pietro Maria BARDI, *La stazione di Firenze e una lettera di Ciano al Duce*, in «L'ambrosiano», 12 luglio.
- 1934 Henri FOCILLON, *La vie des formes*, conferenza tenuta nel 1934 e pubblicata da Presses Universitaires de France, trad. it., *Vita delle Forme*, Einaudi, Torino 1945.
- 1938 Carlo Bo, *Letteratura come vita*, in «Il Frontespizio», X.  
 Lucio GROSSATO, *Il Pittore Leonardo Ricci*, in «Il Bo'», n. 5, 15 maggio.  
 Clément MORRO, *Leonardo Ricci*, in «Revue Moderne illustrée des artes et de la vie», n. 15, 13 settembre.  
 Jean-Paul SARTRE, *la nausée*, Gallimard, Paris, trad. it. *La nausea*, Einaudi, Torino 1948.
- 1939 Nicola ABBAGNANO, *La struttura dell'esistenza*, Paravia, Torino.

- 1941 Friedrich KRIEGBAUM, *Michelangelo e il ponte a S. Trinita*, in «Rivista d'Arte», XXIII, 1941, pp. 137-144.  
Luigi PESCECETTI, *Compiti e aspetti del Centro Didattico Internazionale*, in «Il Corriere del Tirreno», 30 ottobre.  
s.a., *A Palazzo Gerini*, in «Il Nuovo Giornale», 28 ottobre.  
s.a., *L'inaugurazione del Centro Didattico Internazionale*, in «La Nazione», 29 ottobre.
- 1942 Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves*, Corti, Paris, trad. it. *Psicanalisi delle acque*, Red, Milano 1992.  
Albert CAMUS, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris, trad. it. *Il mito di Sisifo*, Bompiani, Milano, 1947.
- 1943 Jean-Paul SARTRE, *L'être et le néant* Gallimard, Paris, tr. it. *L'essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano 1968.
- 1944 Manlio CANCOGNI, *Il Cimitero dei Partigiani a Settignano*, in «Il Nuovo Giornale», 11 agosto.
- 1945 Pietro ANNIGONI, *Discussioni sul ponte. Un curioso fenomeno*, in «La Nazione del Popolo», 11 aprile.  
Renzo CHIARIELLI, *Il Concorso del ponte. Considerazioni sui progetti*, in «La Nazione», 10 aprile.  
Gillo DORFLES, *Rifare i Ponti di Firenze*, in «L'Illustrazione Italiana», novembre.  
Carlo LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi, Milano.  
Giovanni MICHELUCCI, *Dei ponti*, in «Il Mondo», 7 febbraio.  
Roberto SALVINI, *Il Concorso del Ponte. Un problema urbanistico*, in «La Nazione del Popolo», 5 aprile.  
Frank Lloyd WRIGHT, *Architettura e democrazia*, Rosa e Ballo edizioni, Milano.  
Bruno ZEVI, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino.  
s.a., *Le decisioni della Commissione Giudicatrice nel Concorso per il Ponte alla Carraia. Il progetto prescelto*, «Il Nuovo Corriere», 3 luglio.  
s.a., *Il Ponte della Vittoria. Un concorso di secondo grado fra i primi tre progetti scelti*, in «Il Corriere», 28 febbraio.  
s.a., *Il Ponte della Vittoria. Tre progetti prescelti per un concorso di secondo grado*, in «La Nazione del Popolo», 28 febbraio.  
s.a., *Il Ponte della Vittoria. Considerazioni su di un concorso*, in «La Nazione», 10 marzo.  
s.a., *Il Ponte della Vittoria*, in «L'Arno», 11 marzo.  
s.a., *Per il Ponte della Vittoria. Altre considerazioni*, in «La Nazione», 12 marzo.  
s.a., *Concorso per il Ponte della Vittoria. Postilla ad alcune considerazioni*, in «La Nazione», 16 marzo.

s.a., *Il Concorso del Ponte*, in «La Nazione del Popolo», 19 marzo.

s.a., *Il cittadino che protesta*, Radio Firenze, 3 aprile.

- 1946 Renzo CHIARIELLI, *Problemi della ricostruzione. Urbanismo di due piccoli centri: Vicchio e Dicomano*, in «Emporium», n. 617, pp. 242-44.
- Barto DE LORRO, *La Mostra dei progetti per il Ponte alla Carrara*, in «La Nazione», 20 febbraio.
- Donato LETTERIO, *La Mostra dei plastici per il Ponte alla Carrara*, in «La Nazione del Popolo», 6 luglio.
- Paolo SCUDIERI, *Il Concorso per il Ponte alla Carrara. L'esposizione dei progetti in Palazzo Vecchio*, in «La Patria», 21 febbraio.
- s.a., *Il Ponte alla Carrara*, in «Il Nuovo Corriere», 26 febbraio.
- s.a., *La Ricostruzione edilizia ampiamente discussa al C.O.S.*, in «La Nazione del Popolo», 7 maggio.
- s.a., *Il progetto vincitore nel concorso per il Ponte alla Carrara*, in «La Nazione», 9 luglio.
- s.a., *Il Progetto vincitore per il Ponte alla Carrara*, in «Il Nuovo Corriere», 10 luglio.
- s.a., *La Mostra dei progetti per il Ponte alle Grazie*, in «La Nazione del Popolo», 4 agosto.
- s.a., *Venti Ponti*, in «La Patria», 25 agosto.
- s.a., *Ricostruire le nostre città che la guerra ha disfatto. Lasciare testimonianza dei tempi nostri*, in «La Montagna», 15 novembre.
- s.a., *I plastici per il Ponte alle Grazie*, in «La Nazione del Popolo», 16 novembre.
- 1947 Piero BIGONGIARI, *La Ricostruzione del Centro di Firenze. I Progetti esposti a Santo Stefano*, in «Il Nuovo Corriere», 26 gennaio.
- F. CRESCENZI, *Tradizione e contrasti nei progetti premiati*, in «Il Mattino dell'Italia Centrale», 3 aprile.
- S. GIANNELLI, *Prime impressioni sui progetti di Firenze nuova*, in «La Patria», 10 gennaio.
- B. LARDERA, *La Nuova Firenze attorno al Ponte Vecchio*, in «Il Nuovo Corriere», 8 maggio.
- Roberto PAPINI, *Orientamenti di architetti, di artigiani e d'altro*, in «Stile», n. 9-10-11-12.
- Luigi PICCINATO, *Ricostruire Firenze*, in «Metron», n. 16, pp. 8-32.
- Renato VENTURINI, *Mostra film A 11*, in «Il Pomeriggio», 1 ottobre.
- s.a., *I progetti per la sistemazione dell'ex-Piazza d'Armi*, in «Il Messaggero di Roma», 11 gennaio.
- s.a., *L'esito del concorso per la Ricostruzione di Firenze*, in «La Nazione del Popolo», 23 gennaio.
- s.a., *La Ricostruzione del Centro*, in «Il Nuovo Corriere», 22 aprile.
- s.a., *Vicchio, Piano di Ricostruzione di Leonardo Ricci*, in «Associazione Toscana Architetti», nn. 3-4-5, maggio.

s.a., *Come verrà ricostruito il Centro di Firenze*, in «Il Mondo Europeo», 25 maggio.

s.a., *La Mostra dell'Artigianato*, in «Il Nuovo Corriere», 11 settembre.

s.a., *Il Ponte alla Carrara verrà ricostruito prestissimo*, in «Il Nuovo Corriere», 26 settembre.

s.a., *Il Nuovo Ponte alla Carrara*, in «Il Nuovo Corriere», 28 settembre.

s.a., *Linee e caratteristiche del nuovo Ponte alla Carrara*, in «Il Pomeriggio», 23 ottobre.

1948 Nicola ABBAGNANO, *Esistenzialismo positivo*, Taylor, Torino.

Carlo Ludovico RAGGHIANI, *Il Ponte a Santa Trinita*, Vallecchi, Firenze.

Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino.

s.a., *Agape rjeser Sieg*, in «Kirkens front», maggio.

s.a., *Imminente inizio dei lavori per la ricostruzione del Ponte alla Carrara*, in «Il Mattino», 15 giugno.

1949 s.a., *Ricci*, in «La Nazione Italiana», 23 dicembre.

s.a., *Mercato para verduras in Pescia*, in «Revista de Arquitectura», n. 345.

s.a., *Caratteristiche di un progetto architettonico in uno scenario luminoso. Il Mercato dei fiori a Pescia*, in «Il Nuovo Corriere», 13 febbraio.

s.a., *La Piazza dei fiori. L'erigendo mercato e le case che gli faranno corona*, in «La Nazione Italiana», 13 febbraio.

s.a., *Il Mercato dei fiori. Cinque fiorentini vincono il Concorso di Pescia*, in «La Nazione Italiana», 13 febbraio.

s.a., *Le Camp d'Agapé*, in «L'illustrée. Revue Hebdomadaire Suisse», n. 23, 9 giugno.

s.a., *In Italie word teen huis der liefde gebouwd*, in «Der hervormde Kerke», 15 ottobre.

s.a., *Al "Fiore"*, in «Il Mattino dell'Italia Centrale», 11 dicembre.

s.a., *Pittura nuova di Leonardo Ricci*, in «Pomeriggio», 15 dicembre.

s.a., *Notizie poco confortanti per il Progetto del Ponte alla Carrara*, in «La Nazione Italiana», 22 dicembre.

s.a., *Leonardo Ricci al "Fiore"*, in «Nuovo Corriere dell'Italia Centrale», 23 dicembre.

1950 Edmund HUSSERL, *Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen*, *Husserliana* II, Biemel Walter (Hrsg.), Martinus Nijhoff, Den Haag, trad. it. *L'idea della fenomenologia. Cinque lezioni*, Bruno Mondadori, Milano 1995.

Leonardo SAVIOLI, *Concorso per la sistemazione dell'ex piazza d'armi a Perugia*, in «Architetti», n. 2, pp. 22-28.

Leonardo SAVIOLI, *Per un significato più vero della pianificazione*, in «Architetti», n. 2.



Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Milano.  
 s.a., *Leonardo Ricci*, in «L'Ultime», n. 52.  
 s.a., *Un demi-siècle d'art italien*, in «Cahiers d'art», n. 1.  
 s.a., *Esposizione di Leonardo Ricci*, in «La Voce d'Italia», 25 aprile.  
 s.a., *Leonardo Ricci*, in «La voce d'Italia», 2 maggio.  
 s.a., *Un Florentin espose à Paris des oeuvres d'une étrange indépendance*, in «V», 28 maggio.  
 s.a., *Come oggi la Francia "italianizza". L'interesse c'è: bisogna alimentarlo*, in «La Nazione», 13 giugno.  
 s.a., *Piano di ricostruzione d'Oltrarno*, in «Il Nuovo Corriere», 21 giugno.  
 s.a., *Le ricostruzioni attorno al Ponte Vecchio. Quali sarebbero le modifiche al definitivo progetto per l'Oltrarno*, in «La Nazione Italiana», 27 giugno.  
 s.a., *Destinata alla Germania. Interessante rassegna di pittori contemporanei*, in «La Nazione Italiana», 29 ottobre.

- 1951 Emilio BRIZZI, *Attualità statica e geometria classica del Ponte a S. Trinita*, Marzocco, Firenze.
- E. CABALLO, *Al sommo di Val Germanasca in una conca luminosa è nato Agàpe il villaggio destinato al servizio di Dio*, in «Gazzetta Sera», 13 agosto.
- G. FARACI, *Un'oasi di pace a Prali per giovani di tutto il mondo*, in «La Nuova Stampa», 8 agosto.
- S. GIANNELLI, *Scampato il "pericolo di morte" per la giovane pittura italiana*, in «Il Mattino dell'Italia Centrale», 17 agosto.
- Gian Ernesto LESCHIUTTA, *I ponti sull'Arno*, in «Firenze. Rassegne del Comune 1944-1951», pp. 47-58.
- Giovanni MICHELUCCI, *Punti interrogativi*, in «Urbanistica», n. 7.
- Gianfranco MUSCO, *La Ricostruzione nella zona di Ponte Vecchio*, in «Firenze. Rassegne del Comune 1944-1951», pp. 23-27.
- Roberto PAPINI, *Il Mercato dei fiori a Pescia*, in «La Nazione Italiana», 31 gennaio.
- G. TABELLINI, *Per costruire un Villaggio della Pace si muovono perfino le attrici del cinema da Hollywood ai monti piemontesi*, in «Il Corriere della Sera», 18 agosto.
- C. TOMASELLI, *Attuata dai "comunitari" di Agàpe una nuova concezione del lavoro*, in «Il Corriere della Sera», 14 agosto.
- A. VILLALONGA, *Mercado de legumbres, flores y frutas en Pescia, Italia*, in «Revista de Arquitectura. Buenos Aires», n. 345, pp. 291-98.
- Frank Lloyd WRIGHT, *La sovranità dell'individuo*, in «Metron», n. 41-42, p. 21-31.
- s.a., *L'exposition national "Prix du Florin"*, in «Arts», 1 giugno.
- s.a., *Inaugurato a Pescia il nuovo mercato ortoflorofruttilicolo*, in «La Nazione Italiana», 4 giugno.

- s.a., *Agapé*, in «Réforme», 25 agosto 1951.
- s.a., *I Rassegna di pittura fiorentina contemporanea*, in «Numero. Arte e Letteratura», 23 agosto.
- s.a., *Village of love*, in «Time. The weekly new magazine», n. 27.
- 1952 Gillo DORFLES, *Discorso tecnico delle arti*, Nistri Lischi, Pisa.
- Leonardo SAVIOLI, *Una casa sulla collina a nord di Firenze*, in «Architetti», A. 3, n. 15, pp. 11-22.
- s.a., *Return of the prodigal son*, in «Art Digest», XXVI, n. 26.
- s.a., *Agape stedet bygget au sten og kjaerlighet*, in «Kristen Ungdom», n. 20.
- s.a., *Conclusa in Boboli la "IV Alta Moda"*, in «La Nazione Italiana», 26 luglio.
- 1953 Edoardo DETTI, *Le distruzioni e la ricostruzione*, in «Urbanistica», n. 12, pp. 43-70.
- Italo GAMBERINI, *Per una analisi degli elementi dell'architettura: introduzione ai corsi propedeutici di architettura nella facoltà di Firenze*, Editrice Universitaria, Firenze.
- s.a., *Mostre d'Arte. Leonardo Ricci*, in «La Nazione Italiana», 21 aprile.
- s.a., *Mostre d'Arte. Ricci*, in «Il Mattino dell'Italia Centrale», 25 aprile.
- s.a., *Premio del Fiorino*, in «Nazione Sera», 29 settembre.
- s.a., *Vive con le stelle nello spazio l'umanissima casa di un architetto-pittore*, in «Il Mattino dell'Italia Centrale», 29 settembre.
- s.a., *L'esito del Concorso per il risanamento di San Frediano*, in «Il Nuovo Corriere. La Gazzetta», 4 novembre.
- 1954 Bruno ZEVI, *Bilancio Italiano 1944-1954. Alla ricerca di un realismo per l'occidente. Architettura italiana del dopoguerra/Gusto della mediocrità lussuosa, Italicum post bellum/In attivo malgrado la bancarotta statale*, in *Cronache di Architettura*, Vol. I, Laterza, Roma-Bari.
- P. NESTLER, *Neuesbauen in Italien: Architettura moderna in Italia*. Verlag Georg D. W. Callwey, Munchen.
- George Everard KIDDER SMITH, *Italy builds*, Edizioni Comunità, Milano.
- Leonardo SAVIOLI, *Case minime a Firenze*, in «Urbanistica», n. 14, pp. 106-9.
- Luigi PICCINATO, M. VISENTINI, *Significato urbanistico del concorso*, in «Urbanistica», n. 14, pp. 65-84.
- s.a., *Presentazione del mercato dei fiori a Pescia*, *Architectural Forum*, n. 7.
- s.a., *Il Mercato dei fiori a Pescia*, in «Architetti», n. 20.
- s.a., *Cinque fiorentini premiati all'Esposizione internazionale di architettura a San Paolo in Brasile*, in «Bollettino Tecnico - Rassegna bimestrale fondata nell'anno 1936», n. 4.

Riccardo MUSATTI, *Mercato a Pescia*, in «Tecnica e organizzazione», n. 14, pp. 39-43.

s.a., *Deuxième Biennale d'architecture de Sao-Paulo. Les Prix*, in «L'architecture d'aujourd'hui», n. 52.

s.a., *Premio dal Brasile a cinque fiorentini*, in «La Nazione Italiana», 29 gennaio.

s.a., *Premiati a San Paolo gli architetti del Mercato dei fiori di Pescia*, in «Il Giornale del Mattino», 29 gennaio.

s.a., *I premi della II esposizione internazionale di architettura, alla II Biennale del Museo d'Arte Moderna di San Paolo*, in «Domus», n. 291, p. 43.

s.a., *Un nuovo quartiere residenziale sulla collina fra Castello e Quinto*, in «Il Nuovo Corriere – La Gazzetta», 10 giugno.

s.a., *V Congresso Nazionale di Urbanistica. Sguardo a tre Mostre Edilizie*, in «Il Cantiere Mercantile», 15 ottobre.

s.a., *I vincitori dei Premi Napoli*, in «La Nazione Italiana», 4 novembre.

s.a., *Il "Fiorino per l'Architettura". Cinque nuovi edifici concorreranno al premio*, in «La Nazione Italiana», 13 novembre.

Silvano GIANNELLI, *Cinque edifici fiorentini in gara per il "Fiorino" dell'Architettura*, in «Il Giornale del Mattino», 21 novembre.

Diambra DE SANCTIS, *Villa sulla collina a Firenze*, in «Rassegna critica di architettura», 6, n. 31-32, pp. 49-51.

Giovanni COLACICCHI, *Hanno paura dell'ornato gli architetti del Novecento*, in «La Nazione Italiana», 4 dicembre.

1955 M. BOUTRON, *Le Festival International de la Danse d'Aix-des-Bains*, in «Echo Liberté», 8 agosto.

M. BOUTRON, *Autres Impressions sur l'“Orfeo” de Monteverdi*, in «Echo Liberté», 8 agosto.

Aurelio CETICA, *Concorso per la sistemazione urbanistica del quartiere di San Frediano*, in «La Regione», n. 4-5, pp. 30-40.

Giovanni COLACICCHI, *Un esperimento di grande valore a Firenze. Arte all'aperto*, in «La Nazione Italiana», 1 novembre.

Gillo DORFLES, *Una mostra all'aperto di arti plastiche*, in «Domus», n. 313, pp. 61, 64.

N. HIRSCH, *Présentation révolutionnaire de l'Orfeo de Monteverdi*, in «France soir», 9 agosto.

H. PLANCHE, *Léonardo Ricci prepare le festival di Aix-les-Bains*, in «Le Progres», 4 giugno.

H. PLANCHE, *Le Festival d'Aix-des-Bains par l'image*, in «Le Dauphiné Libéré», 8 agosto.

George Everard KIDDER SMITH, *L'Italia costruisce: sua architettura moderna e sua eredità indigena*, Edizioni Comunità, Milano.

Fiamma VIGO, *La Cava. Mostra internazionale all'aperto di arti plastiche organizzata da "Numero" con la partecipazione*

dell'architetto Leonardo Ricci, Catalogo della mostra (Firenze Monterinaldi, 24 settembre-30 novembre 1955) Firenze.

s.a., *Les responsables du Festival international de la danse d'Aix-les-Bains ont tenu une journée d'études*, in «Le Dauphiné Libéré», 10 maggio.

s.a., *Decors pour "l'Orpheo"*, in «Echo Liberté», 30 luglio.

s.a., *Point culminant du Festival d'Aix-les-Bains*, in «Le Dauphiné Libéré», 4 agosto.

s.a., *Le Festival d'Aix-les-Bains doit triompher ce soir en créant, après tres siècles et demi d'oubli "l'Orpheo" de Monteverdi*, in «Le Dauphiné Libéré», 6 agosto.

s.a., *Aix-Les-Bains: smokings et imperméables pour applaudir l'"Orfeo" de Monteverdi*, in «L'Aurore», 8 agosto.

s.a., *L'Ancêtre des Opéras triomphe à Aix-les-Bains*, in «Combat», 8 agosto.

s.a., *Un grand evenement musical a Aix-les-Bains. Creation de "l'Orfeo" de Monteverdi*, in «Le Progres», 8 agosto.

s.a., *A Aix-les-Bains accueil très favorable avec mouvements divers de l'Orfeo de Monteverdi*, in «L'Information», 9 agosto.

s.a., *Dernière images du Festival d'Aix-les-Bains. Après l'Orfeo*, in «Le Dauphiné Libéré», 9 agosto.

s.a., *En marge du Festival de danse a Aix-les-Bains quelques minutes avec Gisèle Casadessus*, in «Le Progres», 9 agosto.

s.a., *L'Orfeo de Monteverdi ancêtre de tous les opéras point final du festival d'Aix-les-Bains*, in «Le Monde», 9 agosto.

s.a., *Habitation près de Florence*, in «Aujourd'hui, art et architecture» 1, n. 5, pp. 30-33.

s.a., *Progetti premiati per il risanamento d'Oltrarno*, in «Il Giornale del Mattino», 4 novembre.

s.a., *Il risanamento di San Frediano*, in «Nazione Sera», 7 novembre.

s.a., *Vom Museum zum Bauplatz. Ein Prototyp moderner Architektur in Italien*, in «Der Galler Tagblatt», 2 dicembre.

1956 Gillo DORFLES, *L'architettura moderna: serie saper tutto*, Garzanti, Milano.

Danilo DOLCI, *Processo all'articolo 4*, Einaudi, Torino.

Enzo PACI, *Problematica dell'architettura contemporanea*, in «Casabella-Continuità», n. 209, pp. 41-46.

E. RACE, *Leonardo Ricci, an architect of Florence*, in «Architecture and building», agosto, pp. 296-302.

F. RASHE, *Ein Haus am Monte Rinaldi*, in «Feuilleton», n. 205, n. 1/2.

Ernesto Nathan ROGERS, *Il mercato dei fiori a Pescia*, in «Casabella-Continuità», n. 209, pp. 28-33.

s.a., *Con l'attuazione del Piano Regolatore, discusso martedì al consiglio comunale Albissola diventerà il più moderno centro turistico della nostra riviera*, in «L'Unità», 9 agosto.

s.a., *Grandioso e moderno progetto urbanistico. Il Piano Regolatore di Albisola farà sorgere un centro incantevole*, in «Il Lavoro Nuovo», 9 agosto.

s.a., *Proclamati a Napoli i vincitori dei premi per la letteratura e l'arte*, in «Il Mattino», 4 novembre.

s.a., *Nell'aula De Sanctis dell'Università La solenne cerimonia della consegna dei "Premi Napoli"*, in «Il Mattino», 12 novembre.

s.a., *Note su Piano di Ricostruzione di Firenze*, in «Bollettino Tecnico - Rassegna bimestrale fondata nell'anno 1936», n. 12.

1957 Albert CAMUS, *L'Homme révolté. Essais*, Gallimard, Paris 1951, trad. it. *L'uomo in rivolta*, Milano Bompiani.

O. CECCHI, *Firenze indecisa: verso est o verso ovest?*, in «Il Contemporaneo», 25 maggio.

Gillo DORFLES, Leonardo RICCI, *A Monterinaldi, presso Firenze: un centro di quindici case*, in «Domus», n. 337, pp. 1-12.

Wanda LATTES, *É nata a Poggio d'Elba senza trucchi la casa che vola*, in «Il Giornale del Mattino», 10 novembre.

Giovanni MICHELUCCI, *Una lettera del Prof. Giovanni Michelucci. Non sono argomenti validi quelli dei "critici" di Sorgane*, in «Il Giornale del Mattino», 24 febbraio 1957.

Giovanni MICHELUCCI, *Sorgane. Quartiere autosufficiente*, in «Edilizia popolare», n. 16, pp. 8-12.

Enzo PACI, *L'architettura e il mondo della vita*, in «Casabella-Continuità», n. 217, pp. 53-55.

Roberto PAPINI, *Firenze a pezzi e bocconi*, Del Turco editore, Roma 1957.

Ludovico QUARONI, *Il paese dei Barocchi*, in «Casabella-Continuità» n. 215, pp. 24-27.

Enzo TRAPANI, *Alcuni progetti di Leonardo Ricci. Villa a Beverly Hills in California. Casa Fattirolli a Poggio Gherardo. Casa Betti a Lipari*, in «Il Tecnico de: la Provincia e il Comune», n. 1, pp. 13-17.

Bruno ZEVI, *Sette accusati a Firenze*, in «L'Espresso», 23 giugno.

*XI Triennale di Milano. Esposizione Internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna. Eclettismo - Formalismo*, Catalogo della mostra (Palazzo dell'arte al Parco, 27 luglio - 4 novembre, Milano) Triennale di Milano, Milano.

s.a., *Firenze ha bisogno di Sorgane per essere più bella*, in «Il Giornale del Mattino», 20 febbraio.

s.a., *Le marché aux fleurs à Pescia. Italie*, in «Architecture d'aujourd'hui», n. 70, pp. 78-79.

s.a., *All'invito dei progettisti di Sorgane replicano le personalità della cultura*, in «La Nazione Italiana», 20 marzo.

s.a., *Firenze: la polemica per Sorgane*, in «Urbanistica», n. 22, pp. 2-8.

- 1958 Giulio Carlo ARGAN, Ernersto Nathan ROGERS, *Dibattito su alcuni argomenti morali dell'architettura*, in «Casabella Continuità», n. 209, pp. 28-30.
- Marco DEZZI BARDESCHI, *Aspetti dell'architettura toscana d'oggi*, in «Bollettino Tecnico - Rassegna bimestrale fondata nell'anno 1936», n. 11-12, pp. 9-13.
- Angelo FRANCHI, *Ponte a Santa Trinita: breve storia retrospettiva e attuale*, Firenze, Bonechi.
- S. GIANNELLI, *Il vecchio e il nuovo mirabilmente fusi nell'architettura fiorentina. La città dal cuore di pietra serena*, in «Il Giornale del Mattino», 23 gennaio.
- Giovanni Klaus KOENIG, *Leonardo Ricci e la "casa teorica" (alla ricerca di un nuovo spazio architettonico)*, in «Bollettino Tecnico - Rassegna bimestrale fondata nell'anno 1936», n. 7-8, pp. 3-12.
- Paolo PORTOGHESI, *Dal Neorealismo al Neoliberty*, in «Comunità» n. 65, pp. 69-79.
- Ernesto Nathan ROGERS, *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino.
- Lionello VENTURI, *Leonardo Ricci. Catalogo della mostra*. Galleria La Bussola, Roma.
- Lionello VENTURI, *The new painting and sculpture. The emergence of abstraction*, in «An Atlantic Monthly Supplement», dicembre.
- Bruno ZEVI, *La casa transatlantico di Elisabeth Mann*, in «L'Espresso», 9 novembre.
- s.a., *Palast im Steinbruch*, in «Der Standpunkt», 20 gennaio.
- s.a., *Modifiche al progetto di Sorgane in una riunione romana ad alto livello*, in «La Nazione Italiana», 28 novembre.
- 1959 Roberto ALOI, *Mercato dei fiori a Pescia*, in IDEM, *Mercati e Negozi*. Hoepli, Milano.
- Umberto BALDINI, *Astrattisti in armonia con la tradizione*, in «La Nazione. Numero Speciale del Centenario», 19 luglio.
- Reyner BANHAM, *Neoliberty. The Italian Retreat from Modern Architecture*, in «Architectural Review», Vol. 125, n. 747, pp. 231-235.
- G. BENISCELLI, *Il "Centro dei fiori" che sorgerà a Sanremo*, in «Il Secolo XIX», 21 aprile.
- Alberto BOATTO, *Village Monterinaldi près de Florence, Habitation a Forte dei Marmi, Italie*, in «L'Architecture d'aujourd'hui». n. 86, pp. 28-32.
- K. EKHOLM, *Ny Arkitektur i Florens*, in «Goteborgs Handels och Sjöfartstidning», 18 settembre.
- K. EKHOLM, *Ny vy i Florens*, in «Hufvudstadsbladet», 8 ottobre.
- M. A. FEBVRE-DESORTES, *Beauté des maisons campagnardes: Monterinaldi près de Florence*, in «Meubles et décors», ottobre.
- P. OLIVIERI, *Grandioso progetto per il centro dei fiori a Sanremo*, in «L'Unità», 24 aprile.

M. ROSSI, *Fiori per oltre nove miliardi ogni anno alla Riviera pel mondo*, in «Stampa Sera», 25 aprile.

R. J. SALADINI DI ROVETINO, *Il "Centro dei fiori" illustrato dai progettisti*, in «L'Eco della Riviera», 23 aprile.

G. VERONESI, *Du nouveau a Florence / New look on the hills near Florence*, in «Zodiac», n. 4, pp. 10-12.

R. VIVIANI, *Architetti e Architettura*, in «La Nazione. Numero Speciale del Centenario», 19 luglio.

s.a., *Il progetto del nuovo mercato dei fiori*, in «Il Lavoro Nuovo», 19 aprile.

s.a., *Il nuovo "centro dei fiori" pronto fra due anni a Sanremo*, in «La Stampa», 19 aprile.

s.a., *Presentato ed illustato dai progettisti il bozzetto del nuovo "Centro dei Fiori"*, in «Il Nuovo Cittadino», 19 aprile.

s.a., *Progettato a Sanremo un "centro dei fiori"*, in «Il Corriere della Sera», 19 aprile.

s.a., *Scale per quindicimila. Sette scale tre ascensori*, in «L'Eco della Riviera», 19 aprile.

s.a., *Un moderno "Centro dei Fiori" a Sanremo*, in «24 Ore», 19 aprile.

s.a., *Un "Centro dei fiori" sarà costruito a Sanremo*, in «Secolo XIX, 19 aprile.

s.a., *Progetto per il mercato dei fiori a Sanremo. Casa all'Isola d'Elba*, in «Domus», n. 354, pp. 21-24.

s.a., *Si avvia alla realizzazione il Centro dei Fiori di Sanremo*, in «Il Sole», 8 maggio.

s.a., *La Casa di Elisabeth Mann Borgese a Forte dei Marmi*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 11, pp. 738-45.

- 1960 Roberto ALOI, *Ville in Italia*, Hoepli, Milano.
- Cesare BRANDI, *Segno e immagine*, Il Saggiatore, Milano.
- Franco NASI, *L'architetto*, Vallecchi, Firenze.
- Leonardo BENEVOLO, *Storia dell'architettura moderna*. Laterza, Bari.
- Lionello VENTURI, *Leonardo Ricci*, Catalogo della mostra (Trabia Gallery, 29 marzo - 30 aprile 1960), Trabia Gallery, New York.
- Bruno ZEVI, *Architettura in nuce*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma.
- s.a., *Die Architekten unseres Heltes*, in «Du», n. 237.
- s.a., *Dori Christlicher lugend in Prali bei rurin*, in «Kunst und Kirche», n. 1.
- s.a., *Le marché aux fleurs*, in «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 31.
- s.a., *Non sono basate su motivi consistenti le opposizioni al quartiere di Sòrgane*, in «Il Giornale del Mattino», 29 gennaio.
- s.a., *La polemica degli oppositori di Sòrgane è degenerata nell'equivoco*, in «Il Giornale del Mattino», 31 gennaio.

s.a., *La costruzione del quartiere di Sorgane avrà inizio a marzo*, in «Il Giornale del Mattino», 10 febbraio.

s.a., *Michelucci e i suoi collaboratori si sono rimessi all'opera*, in «Il Giornale del Mattino», 13 febbraio.

s.a., *Una serie di falsi ha affiancato la campagna per impedire la realizzazione di Sorgane*, in «Il Giornale del Mattino», 13 febbraio.

s.a., *Leonardo Ricci. Conjunto residencial Monterinaldi*, in «Revista informes de la construccion», n. 120.

s.a., *Leonardo Ricci a New York, Trabia Gallery march 29 through april 30, 1960*, in «Domus», n. 372, p. 41.

1961 Roberto ALOI, *Ville nel mondo*. Hoepli, Milano.

Italo GAMBERINI, *Analisi degli elementi costitutivi della architettura*, Coppini, Firenze.

George Everard KIDDER SMITH, *The new architecture of Europe*, World Publishing Company, Cleveland New York.

Wanda LATTES, *Perchè è nata la fabbrica "bella"*, in «Il Giornale del Mattino», 30 luglio 1961.

s.a., *Studio di ceramista sulla collina fiorentina*, in «Architetti d'oggi», n. 4, pp. 25-31.

1962 Giulio Carlo ARGAN e Leonardo SAVIOLI, *L' Oggetto moderno in Italia*, Catalogo della mostra (Palazzo Strozzi, Firenze 1962) Giovanchini, Firenze.

Gillo DORFLES, *Simbolo comunicazione consumo*, Einaudi, Torino.

Umberto Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano.

Danielle VALEIX, *Anonymous (20th Century)*, in «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 101, p. 55.

Bruno ZEVI, *Il testamento di un architetto*, in «L'Espresso», 14 aprile 1962.

Bruno ZEVI, *Il vaticinio di Riegl e la Casa sulla cascata*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 82 (agosto), pp. 218-219.

Bruno ZEVI, *La poetica dell' "opera aperta"*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 84 (ottobre), pp. 362-363.

1963 Edoardo DETTI, *Il faticoso salvataggio di Firenze*, in «Urbanistica», n. 39, pp. 75-86.

Adriano Montemagni, Paolo Sica, *Il nuovo piano regolatore di Firenze: criteri e programmi*, in «Urbanistica», n. 39, pp. 87-112.

George Everard KIDDER SMITH, *Guida alla Nuova Architettura in Europa*. Edizioni Comunità, Milano.

1964 Renato BONELLI, *Michelangelo Pop*, in «Marcatré. Notiziario di cultura contemporanea», n. 6-7, p. 130.



Italo INSOLERA, *Wright in Italia: 1921-1963*, in «Comunità», n. 118, pp. 48-63.

Giovanni Klaus KOENIG, *Analisi del linguaggio architettonico*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze.

Paolo PORTOGHESI, *Mostra critica delle opere michelangiolesche al Palazzo delle Esposizioni in Roma*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 2, pp. 80-87.

Paolo PORTOGHESI, Bruno ZEVI (a cura di), *Michelangiolo architetto*, Torino, Einaudi.

Lara VINCA MASINI, *A Firenze la mostra dell'Espressionismo*, in «Domus», n. 416, p. 49.

Marisa VOLPI, Giovanni Klaus KOENIG (a cura di), *L'Espressionismo: pittura, scultura, architettura*, (Catalogo della mostra, Palazzo Strozzi, Firenze, maggio-giugno 1964) Vallecchi, Firenze.

s.a., *Village pour une communauté nouvelle. Riesi*, in «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 115, pp. 85-89.

1965 Giulio Carlo ARGAN, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano.

Gianpiero ALOI, *Architetture industriali contemporanee*, Hoepli, Milano.

Marco DEZZI BARDESCHI, *Il senso della storia nell'architettura italiana degli ultimi anni*, in «Comunità», n. 130, pp. 56-73.

Marco DEZZI BARDESCHI, Lara VINCA MASINI (a cura di), *Prima Triennale Itinerante di Architettura Italiana Contemporanea*, Centro Proposte, Firenze, pp. 154-158.

Gillo DORFLES, *Nuovi riti nuovi miti*, Einaudi, Torino.

Siegfried GIEDION, *A new chapter of "Space Time and Architecture": Jorn Utzon and the Third Generation*, in «Zodiac», n. 14, pp. 36-47, 187-92.

George Everard KIDDER SMITH, *Italy builds*, Reinholds Publishing Co New York.

Udo KULTERMANN, *New architecture in the world*, Universe Books Inc., New York.

Ernesto Nathan ROGERS, *Discontinuità o continuità?*, in «Casabella», n. 294-295, pp. 9-14.

Luigi VAGNETTI, *Il linguaggio grafico dell'architetto*, Vitali e Ghianda, Genova.

Lara VINCA MASINI, *Mostra della casa abitata a Firenze*, in «Marcatrè», n. 16-17-18, pp. 215-217.

Lara VINCA MASINI, *Intenti e aspetti della mostra "La Casa Abitata". Leonardo Ricci uno "spazio vivibile" per due persone*, in «Domus», n. 426, pp. 29-56.

s.a., *Architecture Italienne*, in «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 9.

s.a., *Brief coverage of contemporary Italian architects*, in «Aujourd'hui, art et architecture», n. 48.

s.a., 1965. *Evolution or Revolution? Italie*, in «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 119, p. 59.

- 1966 Giulio Carlo ARGAN *et alii*, *Leonardo Savioli*, Centro Proposte, Firenze.  
 Rudolf ARNHEIM, *Myth of the bleating lamb. Towards a psychology of art*. University of California Press, Los Angeles.  
 Roland BARTHES, *Elementi di Semiologia*, Einaudi, Torino.  
 Giorgio BOAGA, Benito BONI, *The concrete Architecture of Riccardo Morandi* Praeget, New-York-Washington.  
 Maria Grazia DALLERBA, *Città della terra: recherches d'urbanisme, Faculté de Florence*, in «L'Architecture d'aujourd'hui» n. 128, pp. 54-56.  
 Vittorio GREGOTTI, *Les nouvelles tendances de l'architecture italienne*, in «L'architecture d'aujourd'hui», n. 139, 1966, pp. 8-12.  
 György KÈPES, *The man-Made object (Vision +Value series)*, George Braziller, New York.  
 Leonardo LUGLI, *Giovanni Michelucci. Il pensiero e le opere*, Patron, Bologna.  
 Piero MORGANTI, "Anonimo del XX secolo", in «Casabella», n. 311, p. 72.  
 Sara ROSSI, "Anonimo del XX secolo", in «L'architettura. Cronache e storia», n. 131, p. 279.  
 Maurizio SACRIPANTI, *Appunti per una struttura urbana*, in «Domus», n. 437, p. 12.  
 Tullio e Giò VINAY, *Giorni a Riesi*, Editrice Claudiana, Torino.  
 Pier Carlo SANTINI, *Architettura a Firenze, oggi*, in «Ottagono», n. 3, pp. 30-33.  
 Tullio VINAY, Giò VINAY, *Giorni a Riesi*. Claudiana, Torino.  
 s.a., *Faculté d'architecture de Florence. Leonardo Ricci professeur*, in «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 53, pp. 76-77.  
 s.a., *A Riesi, in Sicilia: il primo edificio del villaggio di Monte degli Ulivi, progettato da Leonardo Ricci*, in «Domus», n. 441, pp. 6-8.
- 1967 Franco ALBERTI, Carlo GUENZI, *Firenze: occasioni per un piano pilota*, in «Casabella», n. 312, pp. 15-39.  
 Giulio Carlo ARGAN, *Expo universale '67 a Montréal: il padiglione italiano*, in «L'Architettura: cronache e storia», n. 141, pp. 147-165.  
 Cesare BRANDI, *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino.  
 Renato DE FUSCO, *Architettura come mass medium Note per una semiologia architettonica*, Dedalo libri, Bari.  
 Esther MCCOY, *Ten Italian Architects*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.  
 Giovanni MICHELUCCI, *Messaggio di fraternità e di speranza*, in «Chiesa e Quartiere», n. 44, pp. 18-21.  
 Bruno ZEVI, *L'Italia all'Expo Universale 1967 di Montréal*, in «L'Architettura: cronache e storia», n. 141, pp. 142-44.  
 s.a., *Il Padiglione italiano all'Expo '67 di Montréal*, in «L'Architecture», n. 13.
- 1968 Umberto ECO, *La struttura assente*, Bompiani, Milano.

Vittorio GREGOTTI, *New directions in Italian Architecture*. Braziller, New York.

Riccardo GIZDULICH, *Ponte a Santa Trinita*, in Massimo Fossi (a cura di), *Il restauro dei monumenti dal 1944 al 1968*, Catalogo della mostra (Firenze, Orsanmichele, settembre-ottobre 1968) Giunti Barbèra, Firenze, pp. 3-5.

Giovanni Klaus KOENIG, *Architettura in Toscana, 1931-1968*. ERI, Torino.  
Aa. Vv., *L'esito del Concorso d'idee per la Fortezza da Basso di Firenze, 12 progetti per la Fortezza da Basso (Relazione dei progettisti)*, in «Bollettino degli Ingegneri», n. 12, numero monografico.

Ludovico QUARONI, *La Torre di Babele*, Marsilio, Padova.

s.a., *Cultural revolt urged by Italian professor*, in «New York Times», 17 dicembre 1968.

s.a., *Unità d'abitazione a Sorgane, Firenze*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 157, pp. 546-547.

- 1969 Marco DEZZI BARDESCHI, *Attuali orientamenti della ricerca architettonica in Italia*, in «Bollettino degli ingegneri», n. 4, pp. 3-12.  
Pierluigi GIORDANI, *Il futuro dell'utopia*, Calderini, Bologna pp. 98-100.  
Vittorio GREGOTTI, *Orientamenti nuovi dell'architettura italiana*, Electa, Milano, pp. 79-95.  
Giovanni Klaus KOENIG, *L'esperienza organica in Italia e la "scuola fiorentina"*, in «Casabella», n. 337, pp. 8-19.  
Carlo PEROGALLI, *Metamorfosi nella Fortezza. Metamorphosis in the Fortress*, in «Casabella», n. 336, pp. 26-39.  
Carlo Ludovico RAGGHIANI, *Architettura liberatrice*, in «Critica d'arte» n. 105, settembre, pp. 3-91.  
Paolo SOLERI, *Archeology*, in IDEM, *The city in the image of man*, The MIT Press, Boston.  
Elio VITTORINI, *Le città del mondo*, Einaudi, Milano.  
s.a., *Abitazione a Firenze*, in «Architecture, formes et fonctions» n. 15, pp. 216-219.  
s.a., *Überbauung Sorgane bei Florenz*, in «Werk», n. 5, pp. 323-25.
- 1970 Giovanni Klaus KOENIG, *Architettura e comunicazione: preceduta da elementi di analisi del linguaggio architettonico*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze.  
Bruno ZEVİ, *Lewis Mumford aggiornato. Urgenza dei castelli in aria*, in *Cronache di architettura*, Vol. 7, Laterza, Bari, pp. 406-409.  
Bruno ZEVİ, *Il padiglione italiano all'Expo di Montréal. Scontro di situazioni in tre volti; Sculpture à habiter. In Francia si torna alle caverne; Il quartiere di Sorgane a Firenze. L'edificio città di Leonardo Ricci*; IDEM *Il Duemila a Montréal. L'Expo '67 vale per l'habitat di Safdie*, in *Cronache di Architettura* vol. VI, Laterza, Roma-Bari, pp. 263-265, 274-277, 298-231, 418-438.

- 1971 Gianni ACCASTO, Renato NICOLINI, Vanna FRATICELLI, *L'architettura di Roma Capitale: 1870-1970*, Golem, Roma.  
 Giampiero ALOI, *Case di abitazione*, Hoepli, Milano, pp. 41-48.  
 Umberto Eco, *Le forme del contenuto*, Bompiani, Milano.  
 Mario LUZI, *Su fondamenti invisibili*, Rizzoli, Milano.  
 Franco MAGNANI, *Ville in Emilia Romagna e Toscana*. Gorlich Editore, Milano, pp. 32-39.  
 Maurizio SACRIPANTI, *Città di Frontiera*, in «L'architettura. Cronache e Storia», n. 187, pp. 56-59.  
 Milfred F. SCHMERTZ, *The new architecture of Florence*, in «Architectural Record», pp. 85, 95-108.  
 Bruno ZEVI, *La Casa di Elizabeth Mann Borgese. He House, non she house o it house*, in *Cronache di Architettura*, Vol. 3, Laterza, Bari, pp. 196-199.  
 Bruno ZEVI, *Leonardo Ricci allo specchio. Anonimo tormentato del XX secolo*, in *Cronache di Architettura*, Vol. 4, Laterza, Bari, pp. 404-407.  
 Bruno ZEVI, *Monte degli Ulivi a Riesi. Il kibbutz nei feudi della mafia*; IDEM, *Mostra dell'Espressionismo. Temporalità antilessicale e sdegno materico*, in *Cronache di Architettura*, Vol. 5, Laterza, Bari, pp. 122-125, 318-321.  
 Bruno ZEVI, *Processo al quartiere di Sorgane. A Firenze un boomerang di ritorno*. in *Cronache di Architettura*, Vol. 2, Laterza, Bari, pp. 396-401.  
 s.a., *Architettura a scala urbana*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 187, pp. 24-33.
- 1972 Nicola ABBAGNANO, *Introduzione all'esistenzialismo*, Il Saggiatore, Milano.  
 Ludovico QUARONI, Paolo ANGELETTI *et alii*, *Architettura italiana anni Sessanta*, De Luca, Roma.  
 Leonardo SAVIOLI, *Ipotesi di Spazio*, Giglio & Garisenda, Firenze (con presentazione di Leonardo Ricci).  
 Leonardo SAVIOLI, Danilo SANTI, *Problemi di architettura contemporanea, L'architettura delle gallerie d'arte moderna*, Alfani, Firenze.
- 1973 Renato DE FUSCO, *Segni, teoria e progetto dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari.  
 Leonardo SAVIOLI, Danilo SANTI, *La produzione architettonica contemporanea*, in «Necropoli», n. 17/18, pp. 37-55.  
 Bruno ZEVI, *Leonardo Ricci in USA/Miccina fiorentina per lo zio Tom*, in *Cronache di architettura*, Vol. 7, Laterza, Bari, pp. 133-137.
- 1974 Danilo DOLCI, *Poema umano*, Einaudi, Milano.  
 Lara Vinca MASINI, *Riccardo Morandi*, De Luca, Roma.

- 1975 Bruno Zevi, *Su Udine si alza il sipario*, in «L'Espresso», n. 44, p. ?
- 1976 Maria Grazia GOBBI SICA, *Itinerario di Firenze moderna: architettura 1860-1975. A guide to Modern Architecture in Florence*. Centro Di, Firenze.  
 Manfredo TAFURI, Francesco DAL Co, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano.  
 Tullio VINAY, Georges RICHARD-MOLARD, *Riesi ou la force de l'Agàpe*, Éditions Buchet/Chastel, Parigi.
- 1977 Piero BARGELLINI, Ennio GUARNIERI, *Le strade di Firenze*, Bonechi Editore, Firenze.  
 Cina CONFORTO, Gabriele DE GIORGI, Alessandra MUNTONI, Marcello PAZZAGLINI, *Il dibattito architettonico in Italia 1945-1975*, Bulzoni Editore, Roma.
- 1978 Giovanni BACCIARDI, Alberto BRESCHI, Remo BUTI et alii, *Materiali per il concorso nazionale per la progettazione di un'area direzionale a Firenze*, Cedam, Padova.  
 Giovanni BACCIARDI et alii, *Dalla relazione, in Firenze che sogna: un catalogo di architettura*, in «Parametro», n. 63, s.p.  
 Giovanni Klaus KOENIG, *Il cimitero di Montecatini*, in «L'architettura. Cronache e Storia», n. 3, pp. 134-145.  
 Lara VINCA MASINI (a cura di), *Topologia e morfogenesi*, Biennale di Venezia, Venezia.  
 Bruno Zevi *Cinque disastri a Firenze/I migliori rifiutano il bando*, in *Cronache di architettura*, Vol. 21, Laterza, Bari, pp. 204-209.  
 Francesco BANDINI (a cura di) *Progetti per l'area direzionale di Firenze*, Catalogo della mostra (Firenze, Orsanmichele, 15 aprile-31 maggio 1978) Centro Di, Firenze.
- 1979 Franco BORSI, *Michelucci. Il linguaggio dell'architettura*, Officina, Roma.  
 Carlo DOGLIO, Paola VENTURI, *La pianificazione organica come piano della vita?*, Cedam, Padova.  
 Cesare CASATI, Ugo LA PIETRA, *28/78 Architettura, Cinquanta anni di architettura italiana dal 1928 al 1978*, Catalogo mostra Milano (Palazzo delle Stelline, 28 marzo - 13 maggio 1979), Editoriale Domus, Milano.  
 Enrico CRISPOLTI, *Immaginazione megastrutturale dal futurismo a oggi*, Biennale di Venezia, Venezia.  
 Carlo DOGLIO, Paola VENTURI (a cura di), *La Pianificazione organica come piano della vita?* Cedam, Padova.
- 1980 Carmine BENINCASA, *Anabasi. Architettura e arte, 1960-1980*, Catalogo della mostra (Termoli, Galleria civica d'arte moderna, 4 luglio-30 settembre 1980) in IDEM (a cura di) Edizioni Dedalo, Bari, 1980.

Antonio COSTA (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e i critofilm d'arte*, Campanotto Editore, Udine.

Lara Vinca MASINI, *Ricci, Leonardo*, in Emanuel Muriel (a cura di), *Contemporary Architects*, Macmillian Publishers, Londra.

Bruno ZEVI, *Concorso internazionale per Les Halles/Seicento petardi sotto la sedia di Chirac*, in *Cronache di architettura*, Vol. 23, Laterza, Roma-Bari, pp. 154-159.

- 1981 Alfonso ACOCELLA, *Complessi residenziali nell'Italia degli anni '70*, Alinea, Firenze.

Association pour la Consultation Internationale pour l'Aménagement du quartier des Halles A.C.I.H., *600 contreprojects pour Les Halles*, Le Moniteur, Paris.

Lara VINCA MASINI, *Itinerari per Firenze*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma.

Bruno ZEVI, *Convegno-mostra a Termoli/Quattro tesi contro la restaurazione, Dal design all'habitat/A Bari, tra élite e terremoto*, in *Cronache di architettura*, Vol. 24, Laterza, Roma-Bari, pp. 39-41.

s.a., *Consultation internationale sur le quartier des Halles à Paris*, in «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 208, numero monografico.

- 1982 Giulio Carlo ARGAN, *Leonardo Savioli grafico e architetto*, Catalogo della mostra (Faenza, Palazzo del Podestà, 9 maggio-6 giugno 1982), IDEM (a cura di), Centro Di, Firenze, pp. 36-37, 109-115.

s.n, *Mostra: dal design all'habitat*, in «L'Architettura: cronache e storia», n. 316 (febbraio) p. 115-116.

Manfredo TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino.

Bruno ZEVI, *Esposizione di Bari*, in «L'Architettura: cronache e storia», n. 316 (febbraio), p. 315.

- 1984 Giuseppe DI GIAMPIETRO, *Thony Eardley e Leo Ricci: tra Stile Internazionale e Post Modern*, in «Parametro», n. 123-124, pp. 2-3.

Giovanni Klaus KOENIG, *A proposito del concorso per la nuova stazione di Bologna*, in «L'Architettura: cronache e storia», n. 9, pp. 602-619.

Antonio NARDI (a cura di), *Leonardo Ricci: testi, opere, sette progetti recenti di Leonardo Ricci*, Edizioni del Comune di Pistoia, Pistoia. II edizione Alinea, Firenze, 1990.

- 1985 Marco DEZZI BARDESCHI, *Genius loci, dove sei? (L. Savioli e L. Ricci)*, in *L'Architettura costruita. Il cantiere di Pistoia*, Catalogo della mostra (Pistoia, Palazzo Comunale, settembre 1985) Giovanni Battista Bassi (a cura di) Alinea, Firenze-Pistoia, pp. 81-82.

Marco Dezzi BARDESCHI, *La Firenze ideale di Leonardo Savioli*, in «Domus» n. 660, aprile, pp. 14-15.

- Aldo ROSSI (a cura di), *Terza mostra Internazionale di Architettura*, Catalogo della mostra (Venezia, Giardini di Castello, 31 luglio - 29 settembre 1985) Electa, Milano.
- 1986 Piero ALBISINNI (a cura di), *La città ideale nei disegni di Leonardo Savioli*, Il Ponte, Firenze.  
 Amedeo BELLUZZI, Claudia CONFORTI, *Giovanni Michelucci : catalogo delle opere*, Electa, Milano.  
 Fabrizio BRUNETTI, *L'architettura in Italia negli anni della ricostruzione*, Alinea, Firenze.  
 Francesco GURRIERI (a cura di). *Una piazza per Cagliari. Architetture per la nuova sede del Credito Industriale sardo*, Marsilio, Venezia.
- 1987 Alberto FERLENGA (a cura di), *Aldo Rossi. Architetture 1959-1987*, Electa, Milano.  
 Bruno ZEVI, *Una specie di incoscienza*, in «L'Espresso», 14 luglio 1985.  
 Bruno ZEVI, *Giustizia è fatta*, in «L'Espresso», 27 dicembre.
- 1988 Guido DE MASI *et alii*, *Alcune domande a Leonardo Ricci*, «La Nuova Città. Rivista fondata da Giovanni Michelucci», n. 4-5, pp. 20-27.  
 Enzo GALLIANO, *Il Palazzo di Giustizia di Savona. Note*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 2 (febbraio), pp. 116-119.  
 Giovanni Klaus KOENIG, *Un disegno di architetti a quattordici mani*, in «Ottagono», n. 90, 1988, pp. 52-57.  
 Mario LUPANO, *Firenze: un avvenire urbanistico dietro le spalle*, in «Domus», n. 695, pp. 4-5.  
 Giorgio MURATORE, Alessandra CAPUANO, Francesco GAROFALO, Ettore PELLEGRINI, *Guida all'architettura moderna. Italia, Gli ultimi trent'anni*, Zanichelli, Bologna.
- 1989 Amedeo BELLUZZI, Claudia CONFORTI, *Architettura italiana (1944-1984)*, Laterza, Roma-Bari.  
 Pietro GIORGIERI, *Itinerari apuani di architettura moderna*, Alinea, Firenze.  
 s.a., *Premio nazionale IN/ARCH 1989 per un'opera architettonica*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 409, pp. 806-11.
- 1990 Fabrizio BRUNETTI, Paola SIGNORI, *Momenti di architettura italiana contemporanea*, Alinea, Firenze.  
 Paolo GIOVANNINI, *La città risorsa da salvare*, Alinea, Firenze.  
 Benedetta GRISTINA, Chiara PASSIGLI, Gianni PETTENA, *Firenze design guide*, Passigli Progetti, Milano.  
 Francesco GURRIERI, Paolo MAZZONI, *La Fortezza da Basso. Un monumento per la città*, Ponte alle Grazie, Firenze 1990.

Raffaele RAJA, *Un sogno in città (intervista a Leonardo Ricci)*, in «Costruire», n. 85, pp. 176-82.

Aldo ROSSI, *Autobiografia scientifica*, Pratiche, Parma.

- 1991 Anna ACCIAIOLI, *Firenze: giustizia per la periferia: Scenari progetti*, in «Il Nuovo Cantiere», n. 5, pp. 60-62.

Paolo BALDESCHI, *Leonardo Ricci e il progetto del Palazzo di Giustizia di Firenze (intervista a Leonardo Ricci)*, in «Dossier di urbanistica e cultura del territorio: rivista trimestrale», n. 16, pp. 4-13.

Pietro GIORGIERI, *Area Novoli*, in «Domus», n. 733, pp. 93-94.

Giovanni Klaus KOENIG, *Per una storia del progetto Fiat a Novoli*, in «Zodiac», n. 5, pp. 188-197.

Sergio POLANO, Marco MULAZZANI, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano.

- 1992 Renzo CASSIGOLI, *Su un piano creativo: Convegni / Barcellona olimpica*, in «Il Nuovo Cantiere», n. 6, pp. 36-39.

Pietro CITATI, *Ritratti di donne*, Rizzoli, Milano.

Alberto DONTI, *Leonardo Savioli e Leonardo Ricci, in Architetture per la nuova città, esperienze a confronto*, Alinea, Firenze.

- 1993 Giovanni LEONE, *Territorio e società in Sicilia negli anni Cinquanta e Sessanta nell'esperienza di Danilo Dolci, Salvinus Duynstee e Tullio Vinay*, Anvied, Palermo.

Roberto MAESTRO, *La scuola "fiorentina" di architettura*, in «Controspazio», n. 4, pp. 27-38.

Bruno ZEVI, *Palazzo di Giustizia di Savona*, in IDEM *Linguaggi dell'architettura contemporanea*, Etas Libri, Milano.

Bruno ZEVI, *Zevi su Zevi*, Marsilio, Venezia.

- 1994 Amedeo BELLUZZI, Claudia CONFORTI, *Architettura italiana, 1944-1994*, nuova edizione, Laterza, Roma-Bari.

Gianni CELANT (a cura di), *The Italian metamorphosis 1943-1968*, Catalogo della mostra (New York, Guggenheim Museum, 7 October 1994-22 January 1995), Guggenheim Museum, New York.

Alan JOLIS, *Fashion legends: Pierre Balmain, a futuristic house on Elba*, in «Architectural Digest», n. 10, pp. 214-21, 286.

Claudio MESSINA (a cura di), *Me ne vado e sbatto l'uscio. Giovanni Klaus Koenig architetture*, Alinea, Firenze.

Antonino SAGGIO, *Il movimento immaginato. Leonardo Ricci*, in «Costruire», n. 138, pp. 56-57.

Bruno ZEVI, *Leonardo Ricci (1918-94), il migliore architetto italiano. Leonardo Ricci (1918-1994), the best Italian architect*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 470, pp. 834-38.



- 1995 Carlo CRESTI, *Firenze capitale mancata. Architettura e città dal piano Poggi ad oggi*, Electa, Milano.
- Antonietta Jolanda LIMA, *Leonardo Ricci: Riesi, un villaggio come un kibbutz. Riesi, a village like a kibbutz*, in «L'architettura. Cronache e storia» n. 476, pp. 406-21.
- Rosalia MANNO TOLU, Alessandro POLI, Lara VINCA MASINI, (a cura di) *Leonardo Savioli: il segno generatore di forma-spazio*, Catalogo della mostra (Firenze, Archivio di Stato, 23 settembre-25 novembre 1995), Edimond, Città di Castello.
- Tullio VINAY, *L'amore è più grande. La storia di Agape e la nostra*, Claudiana edizioni, Torino.
- Lisa LICITRA PONTI, *Leonardo Ricci, ora*, in «Domus», n. 769, pp. 79-81.
- 1996 Marco DEZZI BARDESCHI, *Kiesler, la scuola fiorentina e la curvatura del mondo*, in «Ananke», n. 14, pp. 63-81.
- Antonietta Jolanda LIMA, *Architettura organica. Leonardo Ricci a Riesi*, in EADEM, *Alle soglie del 3° millennio. Sull'architettura*, Dario Flaccovio editore, Palermo.
- Luca ZEVI, *Complesso residenziale e commerciale, Figline Valdarno. Housing and commercial complex, Figline Valdarno*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 485, pp. 134-40.
- Bruno ZEVI, *Leonardo Ricci. Palazzo di Giustizia di Savona Italia*, in «Zodiac», n. 16, pp. 156-59.
- 1997 Federico BELLINI, *Toscana, Emilia, Romagna, Marche*, in Francesco Dal Co (a cura di), *Storia dell'architettura italiana: il secondo Novecento*. Electa, Milano.
- Francesco DAL Co (a cura di) *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Electa, Milano.
- Francesco DERIU, *La poetica di Leonardo Savioli nell'opera del cimitero di Montecatini Alto*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Firenze, Relatore Antonio D'Auria, Correlatore Alberto Breschi, a.a. 2006-2007.
- Paolo GIOVANNINI, *Un progetto strategico coerente per Novoli*, Dedalo, Roma.
- Bruno ZEVI, *Leonardo Ricci*, in «Abstract/Summary», n. 16, pp. 156-59.
- 1998 Roberto SPADEA (a cura di) ARQ, *Architettura Italiana 1949-1959*, Electa, Napoli.
- Bruno ZEVI, *Il manifesto di Modena: paesaggistica e grado zero della scrittura architettonica*, Canal & Stamperia Editrice, Venezia.
- Francesco GUERRIERI, Lucia BRACCI, Giancarlo PEDRESCHI, *I ponti sull'Arno dal Falterona al mare*, Edizioni Polistampa, Firenze.
- 1999 Chiara BAGLIONE, *Leonardo Ricci: le case di Monterinaldi. La maniera toscana*, in «Casabella», n. 669, pp. 46-61.

Caterina CARDAMONE, *Il Mercato dei fiori a Pescia*, in «La Nuova Città. Rivista fondata da Giovanni Michelucci», n. 5-6, pp. 85-91.

Emanuele MASIELLO, *Architetture di Leonardo Ricci in Toscana*, in «La Nuova Città. Rivista fondata da Giovanni Michelucci», n. 5-6, pp. 66-84.

Alessandro ROCCA, *Atlante della Triennale: Triennale di Milano*, Edizioni della Triennale, Milano.

2000 Giuseppe BARONE, *La forza della nonviolenza. Bibliografia e profilo biografico di Danilo Dolci*, Dante & Descartes, Napoli.

Osanna FANTOZZI MICALI, Maria DI BENEDETTO (a cura di), *I piani di ricostruzione post-bellici nella provincia di Firenze*, Franco Angeli, Milano.

Alfonso GIANCOTTI, Renato PEDIO, *Maurizio Sacripanti. Altrove*, Testo & Immagine, Torino.

IACP, ATER, *Novant'anni di case popolari a Firenze 1909/1999*, Alinea, Firenze.

Giovanni LEONI, *Villaggio Monte degli Ulivi. Riesi*, in «Area», n. 53, pp. 76-89.

Corinna VASIĆ VATOVEC, *Villa Balmain. Isola d'Elba: Leonardo Ricci/Villa Pleydell-Bouverie*, in «Area», n. 52, pp. 4-19.

Corinna VASIĆ VATOVEC, *Il progetto dell'incompiuta "Ecclesia"*, in «Area», n. 53, pp. 90-91.

Bruno ZEVI, *Capolavori del XX secolo esaminati con le sette invarianti del linguaggio moderno*, Newton & Compton, Roma.

2001 Ezio GODOLI (a cura di), *Architetture del Novecento. La Toscana*, Catalogo della mostra (*Viaggio nell'architettura del Novecento: la Toscana*, Stazione di Santa Maria Novella, 19 dicembre 2001 - 17 febbraio 2002) Polistampa, Firenze.

Mirella LOIK *et alii* (a cura di), *L'Architettura di Leonardo Ricci: Agape e Riesi*, Claudiana edizioni, Torino.

Emanuele TUCCIO, *Il Villaggio Monte degli Ulivi a Riesi di Leonardo Ricci*, Estmodus, Palermo.

Corinna VASIĆ VATOVEC, *Leonardo Ricci e Giovanni Michelucci: confronti preliminari*, in «La Nuova Città. Rivista fondata da Giovanni Michelucci», n. 2-3, pp. 100-127.

Corinna VASIĆ VATOVEC, *Un'opera dimenticata di Leonardo Ricci: villaggio Montepiano*, in «Quasar», n. 24-25, pp. 187-99.

2002 Amedeo BELLUZZI, *Il cantiere cinquecentesco del ponte a Santa Trinita*, in Claudia Conforti, Andrew Hopkins (a cura di), *Architettura e tecnologia: acque tecniche e cantieri nell'architettura rinascimentale e barocca*, Nuova Argos, Roma, pp. 29-43.

Andrea BRANZI *et alii*, *Continuità, Arte in Toscana 1945-2000*, Maschietto editore, Pistoia.

- 2003 Fabio FABBRIZI, *La natura nel Moderno*, Alinea, Firenze.  
 Rosalia MANNO TOLU, Maria Grazia MESSINA, *Fiamma Vigo e "Numero". Una vita per l'arte*, Catalogo della mostra (Archivio di Stato di Firenze: 7 ottobre - 20 dicembre 2003) Centro Di, Firenze.  
 Fabrizio ROSSI PRODI, *Carattere dell'architettura toscana: il pensiero compositivo nella scuola di Firenze*, Officina, Roma.
- 2004 Giovanni BARTOLOZZI, *Leonardo Ricci: lo spazio inseguito*, Testo & immagine, Torino.  
 Alberto BRESCHI, *Il Sogno dell'architetto*, in «Firenze Architettura», Università degli Studi di Firenze, Dida Press, n. 1, pp. 80-87.  
 Umberto GALIMBERTI, *Le cose dell'amore*, Feltrinelli, Milano.
- 2005 Caterina LISINI, *Figura, Funzione e Contesto in architettura: un'"altra" tradizione toscana*, Tesi di Dottorato, relatore Maria Grazia Eccheli, correlatori Enrico Bordogna Gian Franco Di Pietro, Facoltà di architettura di Firenze, a.a.2004/2005.  
 Corinna VASIĆ VATOVEC, *Leonardo Ricci: architetto "esistenzialista"*, Edifir, Firenze.
- 2006 Aa. Vv., *Roma 1967-70, Asse Attrezzato e Studio Asse. Storia e attualità*, Catalogo della mostra, (Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 8 marzo-8 aprile 2006) Fondazione Bruno Zevi, Roma.  
 Amoreno MARTELLINI, *Fiori nei cannoni: nonviolenza e antimilitarismo nell'Italia del Novecento*, Donzelli, Roma.  
 Edgar MORIN, *La méthode*, Tome 6, Éthique, Seuil, Paris.
- 2007 Cristina CAMPO, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, Adelphi, Milano.  
 Giovanni BARTOLOZZI, "Anonimo del XX secolo": la forte spinta etica di Leonardo Ricci, in «Parametro», n. 267, p. 84.  
 Giovanni BARTOLOZZI, *Leonardo Ricci in Sicilia*, in «Liberazione», 21 gennaio.  
 Michele COSTANZO, *Leonardo Ricci e il Villaggio Monte deli Ulivi a Riesi*, in «Metamorfosi», n. 64, pp. 46-51.  
 Maurizio ODDO, *Architettura contemporanea in Sicilia*, Corrao Editore, Trapani.
- 2008 Giorgio AGAMBEN, *Che cos'è il contemporaneo*, Nottetempo, Roma.  
 Giuseppe BARONE, Sandro MAZZI (a cura di) *Aldo Capitini, Danilo Dolci, Lettere (1952-1968)*, Carocci.  
 Roberto DULIO, *Ville in Italia dal 1945*, Electa Architettura, Milano.  
 Luca BARONTINI, *La città ideale di Leonardo Savioli*, in «Firenze Architettura», periodico del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura dell'Università di Firenze, n. 1, pp. 76-83.

Luca BARONTINI, *Alla ricerca della Città Ideale: Cento disegni di Savioli con frammenti sul tema di protagonisti della ricerca contemporanea*, Tesi di Dottorato, Università di Architettura di Firenze, Dipartimento di Progettazione dell'Architettura, S.S.D. ICAR 14, Ciclo XXI, 2006-2008.

Fabio FABBRIZZI, *Opere e progetti di scuola fiorentina, 1968-2008*, Alinea, Firenze.

Fabio FABBRIZZI, *Alle radici della Variabilità. 1945-1947: le vicende del Concorso per la ricostruzione postbellica a Firenze*, in «Firenze Architettura», periodico del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura dell'Università degli Studi di Firenze, n. 1, pp. 84-89.

Massimiliano NOCCHI, *Leonardo Savioli: allestire, arredare e abitare*, Alinea, Firenze.

2009 Pietro ARTALE, *Conservazione dell'architettura contemporanea. Monte degli Ulivi di Leonardo Ricci a Rieti: metodologia e prassi per un intervento conservativo*, Tesi di Dottorato, relatore Cesare Sposito, Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo, a.a. 2008-2009.

Vincenzo COSTA, *Husserl*, Carocci Editore, Roma.

Michele COSTANZO, *Leonardo Ricci e l'idea di spazio comunitario*, Quodlibet, Macerata.

Eugenio PANDOLFINI, *Palazzo di Giustizia*, in «Opere», n. 32.

2010 Nando DALLA CHIESA, *La Convergenza. Mafia e politica nella Seconda Repubblica*, Melampo, Milano.

Pietro GIORGIERI (a cura di), *Firenze e il progetto urbanistico. Scritti e contributi*, Alinea, Firenze.

Claudio PAOLINI, Eleonora TOLU (a cura di), «Registrazione dell'esistenza». *La pittura e il disegno di Leonardo Savioli*, Catalogo della mostra (Museo d'Arte Contemporanea e del Novecento, Monsummano Terme, 28 marzo - 27 giugno 2010) Polistampa, Firenze.

Luigi SPINELLI, *Leonardo Ricci, spazi fluidi che inseguono la vita. Nello studio di architettura e pittura a Monterinaldi si rinnova quella che Giovanni Klaus Koenig definiva "la conformazione spaziale dell'esistenza"*, in «Domus», n. 938, pp. 70-78.

2011 Cristina CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, Adelphi, Milano.

Maria Clara GHIA, *Basta esistere. Leonardo Ricci, il pensiero e i progetti per le comunità – It is enough to be, Leonardo Ricci: his thought and his community projects*, Fondazione Bruno Zevi, Roma.

Marco JOURDAN (a cura di), *Un viaggio chiamato Rieti. I 50 anni del Servizio Cristiano*, Claudiana, Torino.

Andrea PEDALINO, *Il restauro del Tempio Valdese di Pachino di Leonardo Ricci*, in Emanuele Palazzotto (a cura di), *Il restauro del moderno in Italia e in Europa*, Franco Angeli, Milano.

Alessandro Tosi (a cura di), *Le arti del XX secolo Carlo Ludovico Ragghianti e i segni della modernità*, ETS, Pisa 2011.

- 2012 Daniela FONTI, Rossella CARUSO (a cura di), *Il Museo contemporaneo. Storie esperienze competenze*, Roma, Gangemi.  
Antonella GRECO, Maria Clara GHIA, *Leonardo Ricci. Monterinaldi, Balmain, Mann Borgese*, Palombi Roma.  
Stefano LAMBARDI, *Il Palazzo di Giustizia di Firenze. Materiali e Cronache tra le visioni di Michelucci e il progetto di Ricci*, Fondazione Giovanni Michelucci, Fiesole.
- 2013 Giovanni BARTOLOZZI, *Leonardo Ricci: nuovi modelli urbani*, Quodlibet, Macerata.  
Maria Clara GHIA, *Prescrivere Liberare. Saggio su ethos e architettura*, Roma.  
Alessandro PRETOLANI, *Il rapporto architettura - suolo nell'opera di Aldo Rossi*, Tesi di Dottorato, relatore Gianni Braghieri, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, aa. 2013-2014.
- 2014 Micaela ANTONUCCI, Annalisa TRENTIN, Tomaso TROMBETTI, *Pier Luigi Nervi. Gli stadi per il calcio*, Bononia University Press, Bologna.  
Lisa CAROTTI, *I maestri dell'architettura moderna in mostra a Palazzo Strozzi: Wright, Le Corbusier e Aalto: riflessi nella Scuola fiorentina*, Tesi di Dottorato, relatore Paolo Zermani, Università degli studi di Firenze.  
Fabio FABBRIZZI, *Lo spazio gonfiante del Mercato dei Fiori di Pescia, una interpretazione*, in «Firenze Architettura», n. 1-2, pp. 110-17.  
Red., *Leonardo Ricci: un libro, una conferenza*, in «Abitare», 24 febbraio.
- 2015 Francesco DI PAOLA, *La scuola officina meccanica presso il villaggio Monte degli Ulivi a Riesi. Ricostruzione di un processo tra analisi compositive e grafico-geometriche*, in «Ricostruire», n. 2.  
Carlo MELOGRANI, *Architettura nell'Italia della Ricostruzione*, Quodlibet, Roma.  
Lucia PIERRA, *Tra realtà e utopia. Le esperienze siciliane di Borgo di Dio, Mirto e Monte degli Ulivi nel quadro delle sperimentazioni scolastiche italiane del Novecento*, Tesi di Dottorato, relatore Maria Antonietta Crippa, Politecnico di Milano, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, a.a. 2015-2016.  
Corinna VASIĆ VATOVEC, *Leonardo Ricci e Le Corbusier: "amo Ronchamp... ma non la posso accettare"*, in «Firenze Architettura», n. 2, pp. 58-69.
- 2016 Claudia CONFORTI, Roberto DULIO, Marzia MARANDOLA, Nadia MUSMECI, Paola RICCO, *La stazione di Firenze di Giovanni Michelucci e del gruppo toscano 1932 - 1935*, Electa, Milano.

Fabio FABBRIZZI, *Giuseppe Giorgio Gori. Opera completa*, Edifir, Firenze.  
Antonella GRECO, *Leonardo Ricci*, Dizionario biografico degli italiani, Vol. 87.  
Carlo TOGLIANI (a cura di), *Un palazzo in forma di parole. Scritti in onore di Paolo Carpeggiani*, Franco Angeli, Milano.

- 2018 Andrea BACCI, *Grande Madre. Ricci 100. In memoria di Leonardo Ricci*, in «Cultura Commestibile», n. 267, p. 5.  
Claudia CONFORTI, *recensione a Leonardo Ricci 100. Scrittura, pittura e architettura. 100 note a margine dell'Anonimo del XX secolo*, in «Bollettino d'arte», n. 39-40, pp. 279-286.  
Alberto FERLENGA (a cura di), *Ricostruzioni. Architettura, città, paesaggio nell'epoca delle distruzioni*, Catalogo della Mostra (30 novembre 2018 -10 febbraio 2019) Triennale di Milano, Silvana Editoriale, Milano.  
Aldo FRANGIONI, *Piccoli ricordi di tre incontri con Leonardo Ricci*, in «Cultura Commestibile», n. 267, p. 7.  
Sandro GIOLI, *Lettera per Leonardo. Ricci 100. In memoria di Leonardo Ricci*, in «Cultura Commestibile», n. 267, p. 6.  
Luigi PRESTINENZA PUGLISI, *Architetti d'Italia. Leonardo Ricci, lo straripante*, in «ArtTribune», 18 settembre, s.p.  
Sabrina SPINAZZÈ, Teresa SACCHI (a cura di), *Oscar Savio - Michelangelo 1964*, Catalogo della Mostra (Galleria Prencipe, Roma, 3-24 marzo 2018) Galleria Prencipe, Roma.  
Matteo ZAMBELLI, *Buon compleanno Leonardo Ricci*, in «Abitare», 21 agosto.
- 2019 Maria Clara GHIA, Clementina RICCI, Ugo DATILO, *Leonardo Ricci 100. Scrittura, pittura architettura. 100 note a margine dell'Anonimo del XX secolo*, Catalogo della Mostra (12 aprile - 26 maggio 2019, Refettorio di Santa Maria Novella, Firenze) Dida press, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze.  
Maria Clara GHIA, *In occasione di un Centenario. Leonardo Ricci, dai primi progetti del dopoguerra all'exploit di casa Balmain*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n. 71, pp. 49-68.  
Lara Vinca MASINI (a cura di) *Leonardo Ricci. Progetti di un'architettura per l'uomo del futuro*, Gli Ori, Pistoia.  
Emanuele PICCARDO (a cura di), *Leonardo Ricci. Fare Comunità*, Plug-in, Busalla.  
Miriam PISTOCCHI, *Firenze omaggia l'architetto Leonardo Ricci. A cento anni dalla nascita*, in «ArtTribune», 11 aprile, s.p.

## Audiovisivi

- 1987 Paolo Giovannini, *Firenze: i progetti di piano regolatore generale tra il 1865 e il 1962*, collaborazione di Franco Montanari, Centro didattico televisivo dell'Università degli Studi di Firenze.
- 1973 Michael Rabiger, *Leonardo Ricci Starting from Zero*, BBC.
- 2011 Nicolangelo GELORMINI (regia di), *Leonardo Ricci. Monterinaldi, Balmain, Mann Borgese*, Archivi Emilio Greco.
- 2019 Massimo BECATTINI, Luciano NOCENTINI, *"Anonimo del XX secolo: Leonardo Ricci"*, Film Documentari d'Arte.





Steinhäuser Verlag & Kamps  
Am Kriegermal 34 D – 42399  
Wuppertal







## Our City is the Whole Earth. *Leonardo Ricci architect* (1918-1994)

Leonardo Ricci was a scholar of Giovanni Michelucci and a friend of Albert Camus and Jean-Paul Sartre, with whom he shared the existentialist approach to worldly things. He was a painter fascinated by the primitivism he borrowed from Schiele and Picasso, and finally, of course, he was an exceptional architect. His investigation covers all scales, from houses to community villages, to representative buildings up to the invention of macrostructures for the so called Earth-

city. In every work Ricci did not follow pre-established formal rules, his aim was to forecast the basic needs of man and thus outline his architectural realizations. Ricci defined this process as “logical”: a relentless desire to find links between natural matters and to define spaces as a result of free sequences of human acts. A process always oriented towards a tight interaction between his architecture, the individual and the community.



Maria Clara Ghia, Ph.D. in Architecture - Theory and Design (Sapienza University, Rome) and in Philosophy (Université Jean Moulin Lyon 3, France), currently teaches History of Architecture at Sapienza University, Rome.

From 2016 to 2018 she was Senior Lecturer at Umeå University in Sweden. Dealing in general with the history of architecture of the 20th and 21st Centuries, her research focuses on two main themes: the Italian post-war architecture and the relationship

between ethics and design. She curated exhibitions and she participated to conferences in Italy, Sweden and France, dealing with topics of different disciplines such as architecture, philosophy, art, cinema. She is author of numerous essays and monographs, mainly concerning the development project of Rome in the 20th Century, the work of Bruno Zevi, Luigi Moretti and of course Leonardo Ricci. In 2011 she won the Bruno Zevi International Prize and in 2019 the Enrico Guidoni Prize.

