

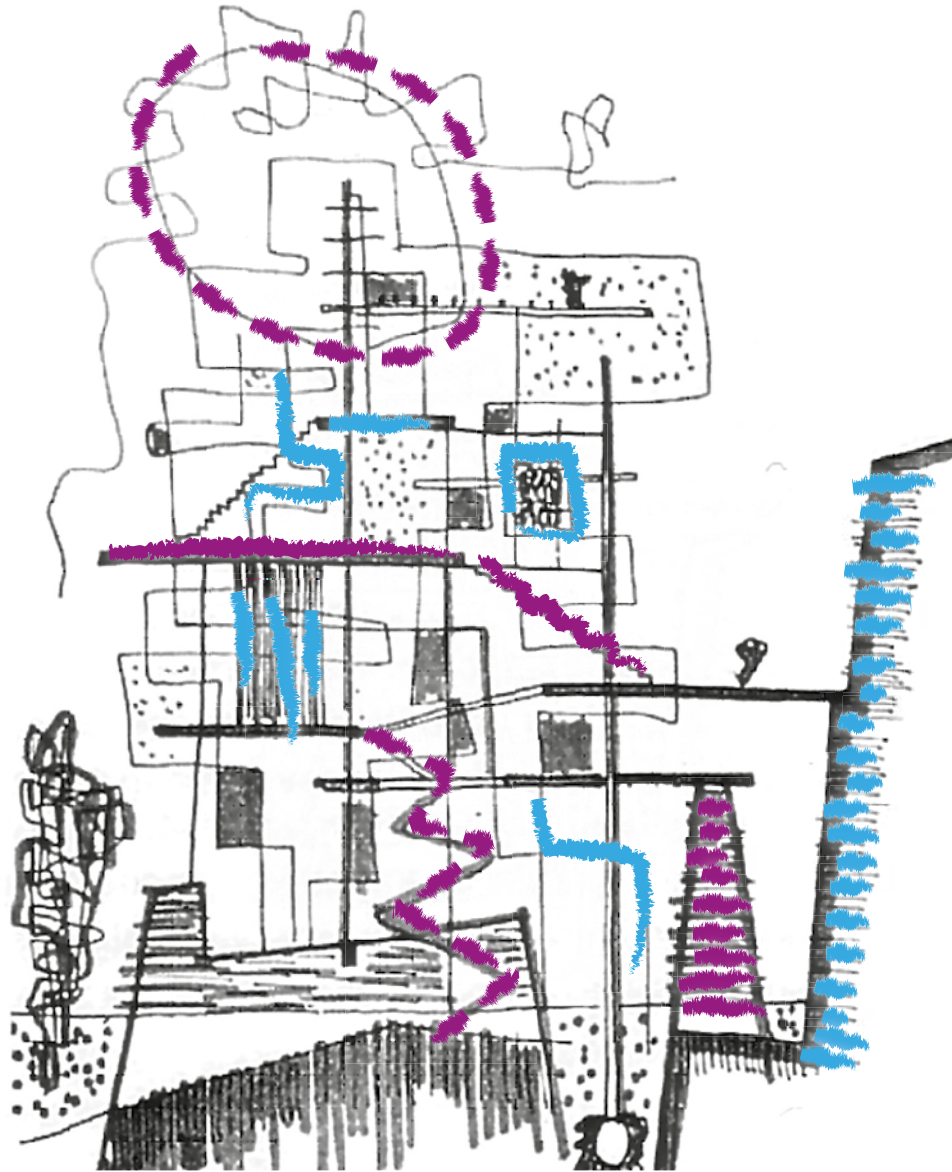


La nostra città è tutta la terra.
Leonardo Ricci architetto
(1918-1994)

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- Unpublished sources and archives.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

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

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

1. Firenze negli anni della Ricostruzione	31
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
2. A cavallo degli anni Cinquanta	61
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
3. Le case	95
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

4. Anonimo del XX secolo	143
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

5. L'esperienza siciliana.....	165
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
6. Frammenti: dall'allestimento alla macrostruttura	185
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
7. Visioni: dalla città-Terra alla città reale.....	225
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
ALLEGATI	
Regesto delle opere (a cura di Ilaria Cattabriga, Beatrice Conforti).....	286
BIBLIOGRAFIA	
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 1965¹.

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»².

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*»³. 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 1965¹.

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*»².

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*»³. 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»¹.*

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 Balducci², 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»³, gli altri poeti ermetici Oreste Macrì e Leone Traverso, l'«*anacoreta dal garbo mondano*»⁴ Cristina Campo.

Nel 1938 Carlo Bo pubblica il saggio *Letteratura come vita*⁵, 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»⁶.

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*»⁷.

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 continuare⁸.

L'idea di Ragghianti è quella di «*sentire il polso della cultura pubblica sul problema dell'arte*»⁹ 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»¹⁰.

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 Zevi¹¹ 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 Koenig¹².

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»¹³.

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»¹⁴.

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»¹⁵.

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»¹⁶.

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'¹⁷.

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*»¹⁸: 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*»¹⁹ [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»²⁰. 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»²¹, «Il Bargello» di Alessandro Pavolini e «L'Ambrosiano» di Pietro Maria Bardi²²: 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»²³ 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 Lusanna²⁴. 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 Vecchio²⁵, 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*»²⁶ [Fig. 2].

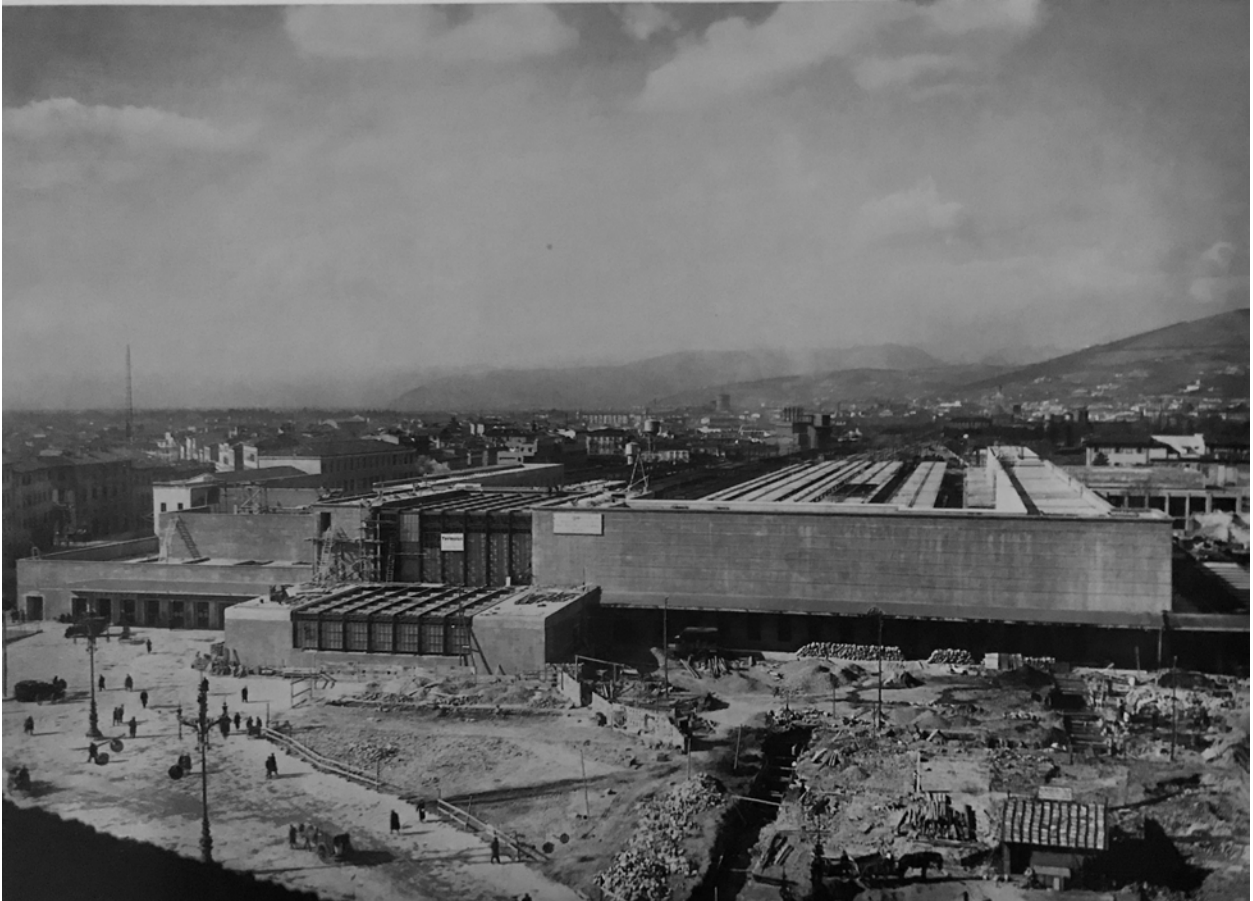
Due temi, che influenzano senz'altro i percorsi architettonici a venire, emergono con evidenza da queste realizzazioni dei primi anni Trenta: da una parte il peso della sapienza costruttiva, in linea con strutture di Nervi in cemento armato, che porterà sia Michelucci che Ricci a sperimentazioni del 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).

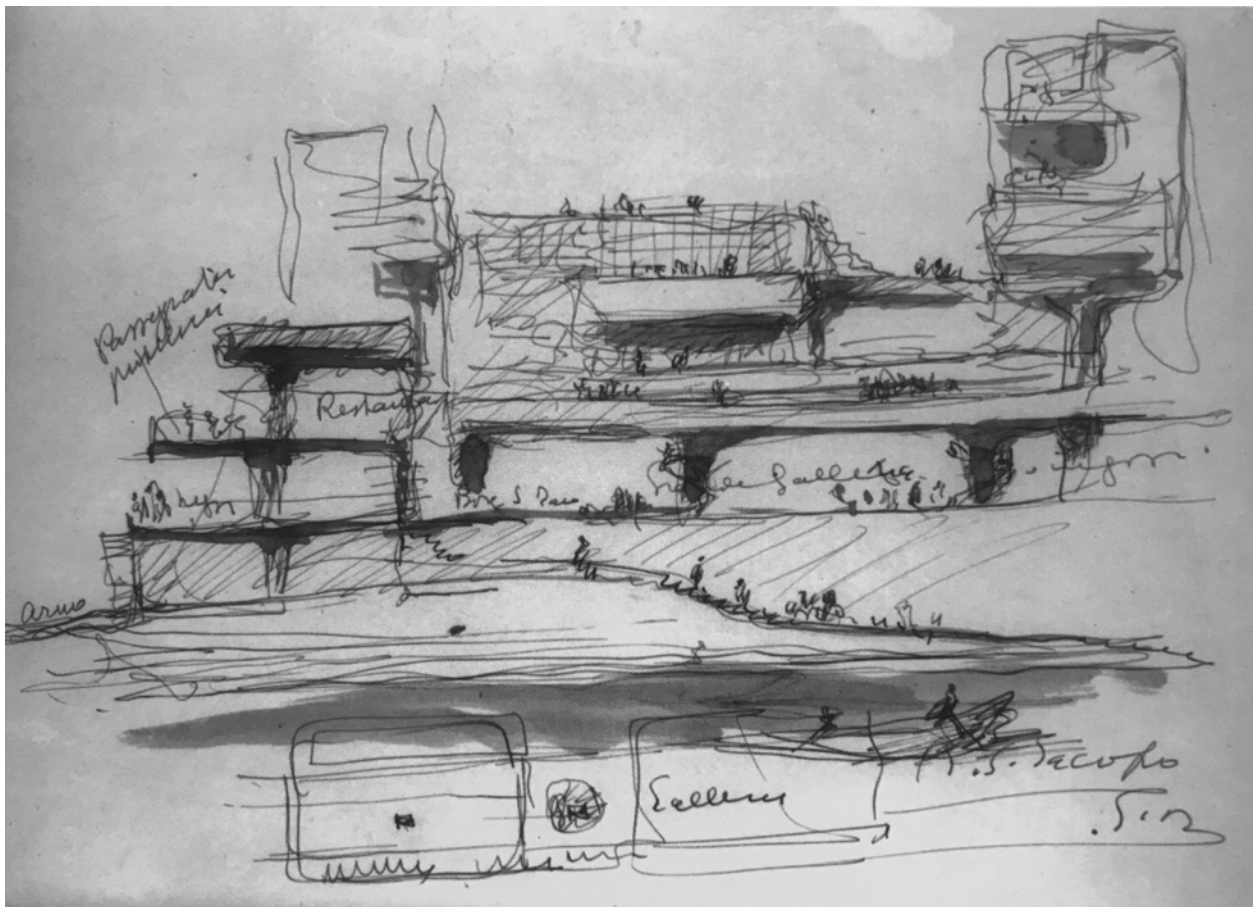
Ragghianti scrive nel 1946 un opuscolo, intitolato *Ponte a Santa Trinita*, nel quale in appendice lucidamente espone tre soluzioni: la ricostruzione integrale à l'identique, sostenuta da Bernard Berenson; la ricostruzione rettorico-monumentale, che modifica la struttura e la funzione della zona, rettificando 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»²⁷; 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 architetti²⁸.

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'Arno²⁹. 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»³⁰.

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

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 Rosai³².

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»³³.

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 realizzazione³⁴.

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»³⁵.

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»³⁶.

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.

Scrive 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»³⁷.

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 intersecano³⁸.

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 esistenzialista³⁹.

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»⁴⁰.

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 Boboli⁴¹, egli si educa alla lettura di Michelozzo e di Palladio, disegna una città intrisa di «*pietre trasudanti regale antichità*»⁴².

L'Arno è il segno da cui partire per il disegno dei nuovi palazzi, dei percorsi, delle piazze⁴³. 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].

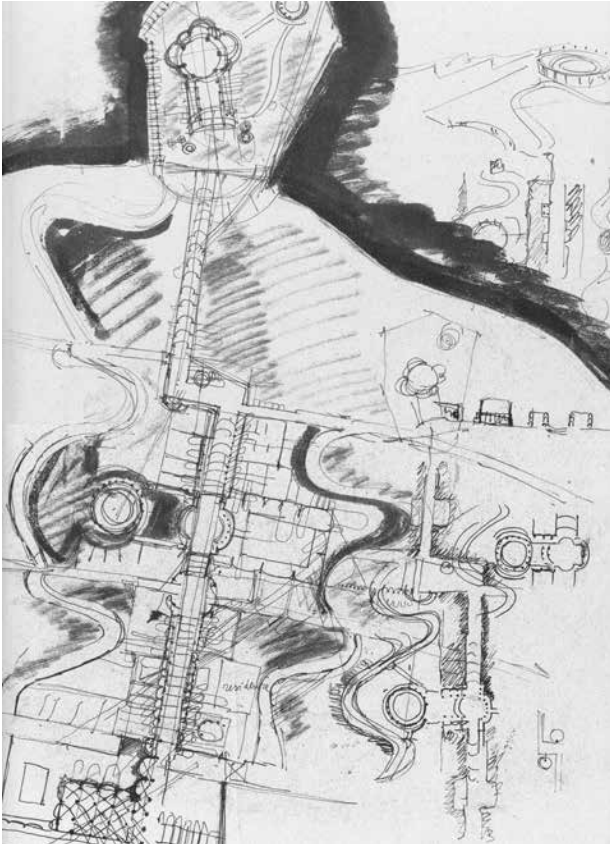
39. Vedi Giovanna UZZANI, *Ricci pittore*, in Maria Clara GHIA, Clementina RICCI, Ugo DATILO, *Leonardo Ricci 100. Scrittura, pittura architettura. 100 note a margine dell'Anonimo del XX secolo*, Catalogo della Mostra (12 aprile - 26 maggio 2019, Refettorio di Santa Maria Novella, Firenze) Dida press, 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»⁴⁴.

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 germinazione⁴⁵.

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 Montecatini⁴⁶. 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.

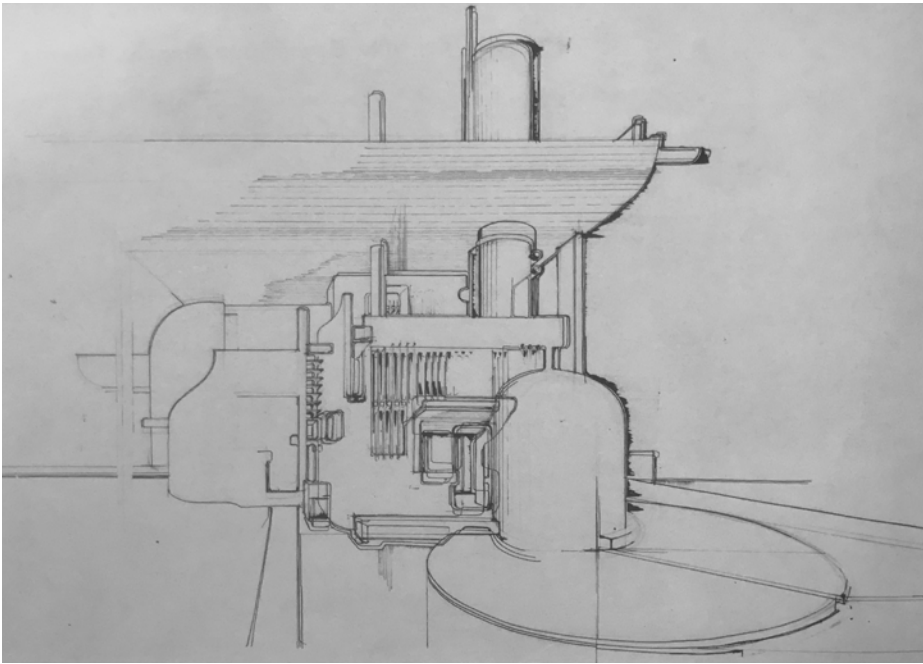
La ricerca di Savioli, come quella di Ricci, è sempre rivolta alla comunità di individui, sul vivere insieme prendono forma gli spazi. Spazi che, nella

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

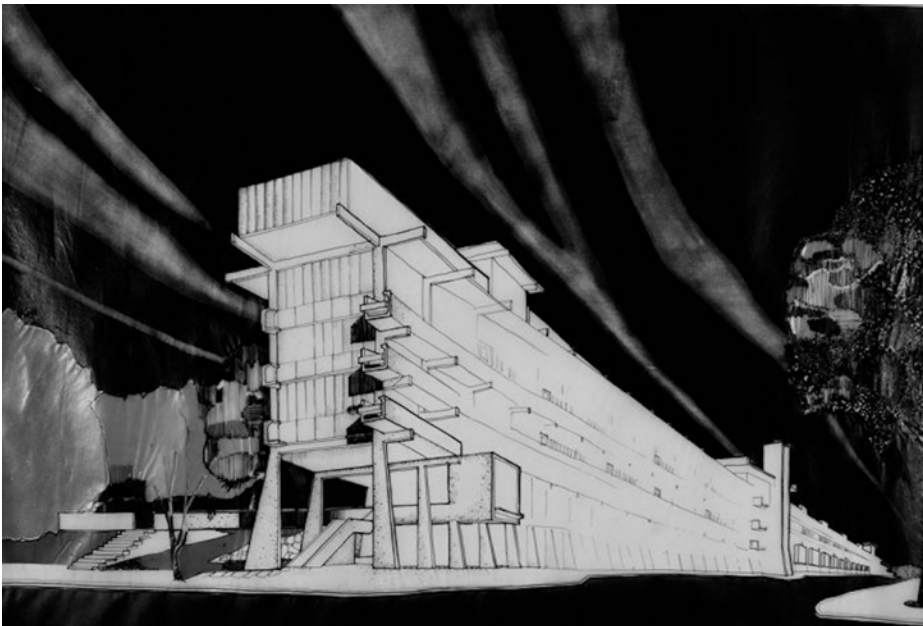


10. *Leonardo Savioli, edificio per appartamenti in via Piagentina, Firenze (foto: Niccolò Vonci).*

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).

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 premiati⁴⁷.

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 planimetrica⁴⁸ [Fig. 15].

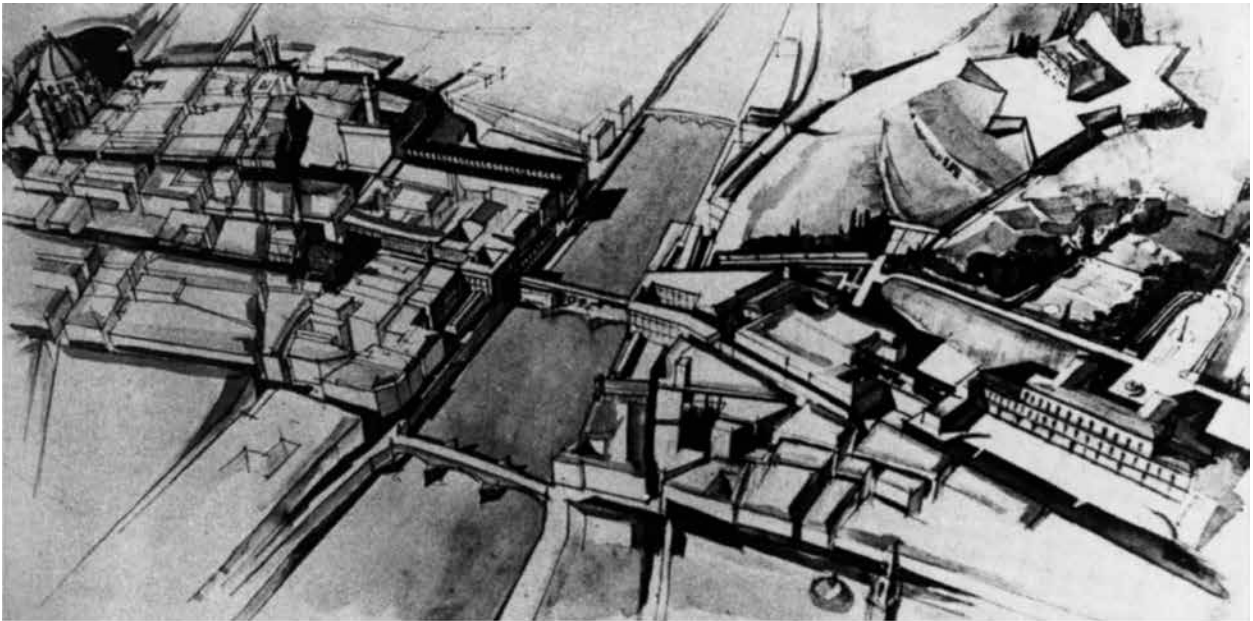
Nessuna delle proposte troverà realizzazione, a favore di un uso intensivo delle aree secondo il principio di massima rendita. Ma rimane evidente il tema di fondo dei lavori di questo periodo per Firenze: l’attraversamento dell’Arno e la riconnessione delle due parti della città bombardata, il fiume 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 michelangiolesca riconosciuta fra gli altri da Carlo Ludovico Ragghianti⁴⁹. 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 Palagio 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.

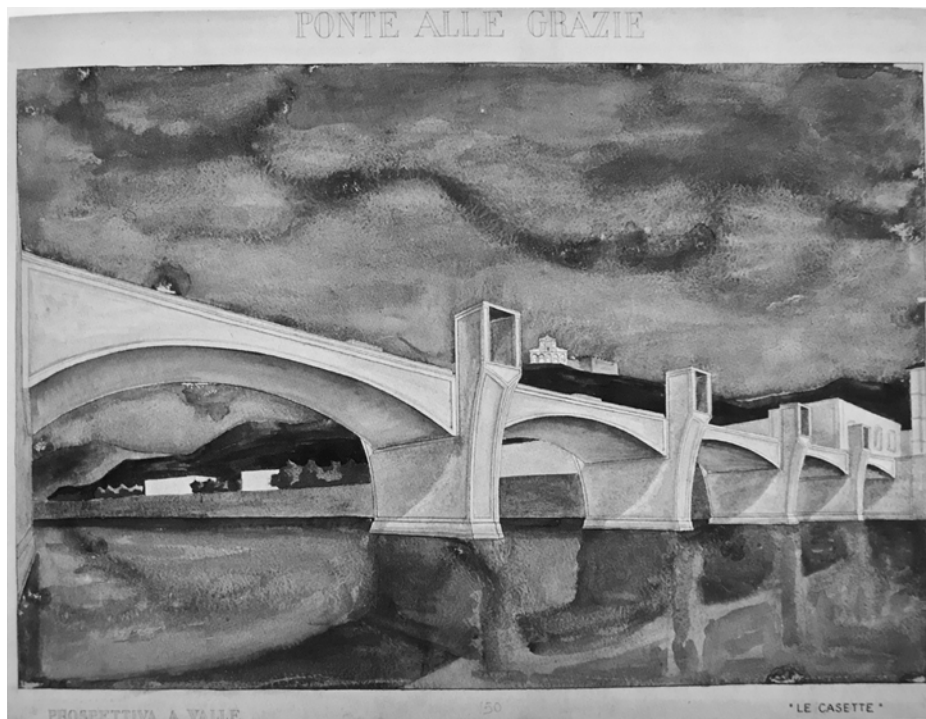
Diversa è la situazione per gli altri ponti, e sono banditi i concorsi per il ponte alla Vittoria (1944-1945), per il ponte alla Carraia (1945-1946), per il ponte alle Grazie (1945-1957), per il ponte San Niccolò (1946), per il ponte a Fucecchio (1946) e per il ponte Amerigo Vespucci (1953-54)⁵⁰.

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 innamorati⁵¹.

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*»⁵². 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 sottili⁵³. 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'impalcato⁵⁴.

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 Maillart⁵⁵, 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 antico⁵⁶.

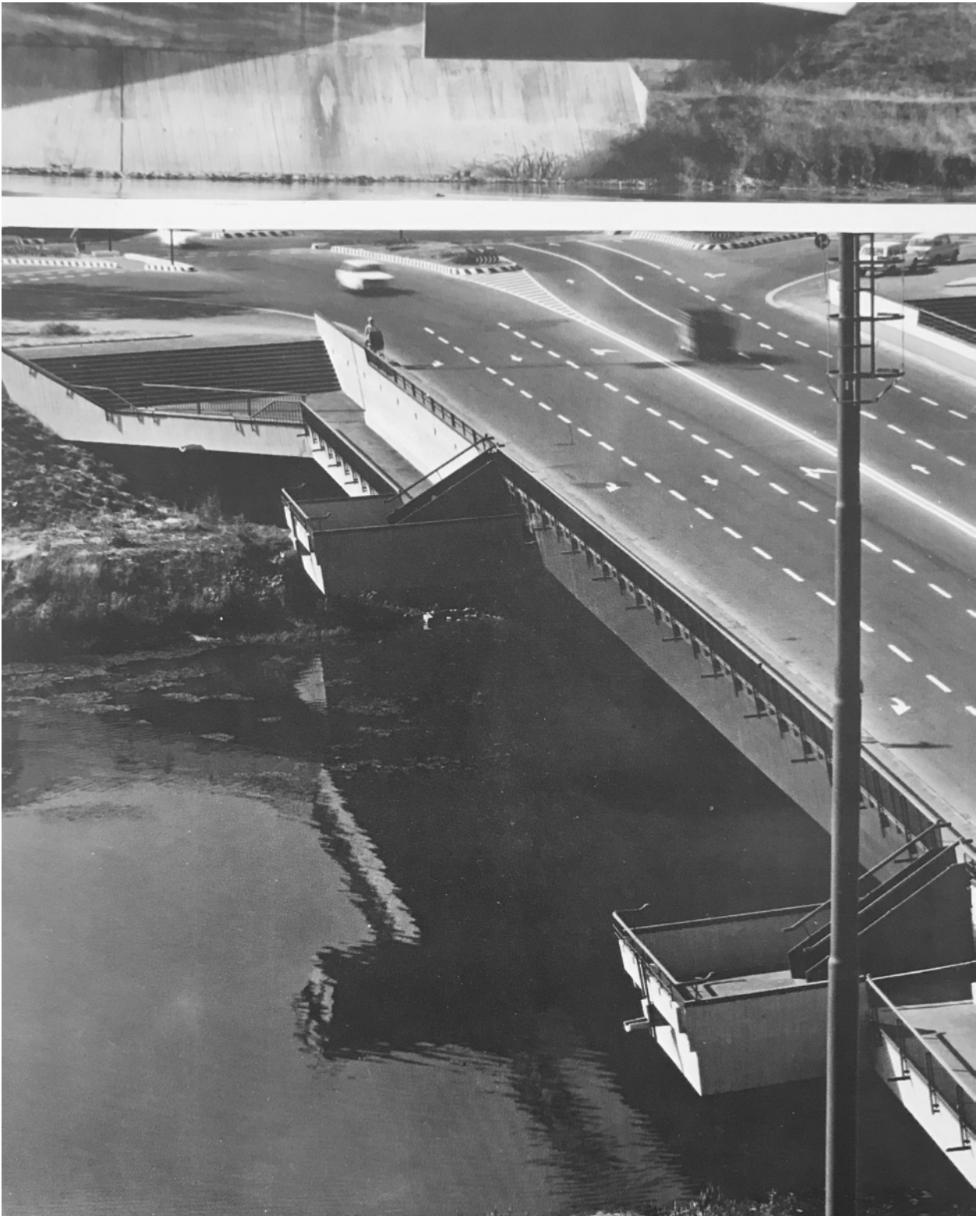
Passeranno altri dieci anni prima che uno dei componenti dei gruppi dei primi progetti possa realizzare la sua, ormai diversa, idea di ponte. Il ponte da Verrazzano del 1967-71 di Savioli, con Carlo Damerini e Vittorio Scalesse, ricorda i disegni del dopoguerra per la caratteristica di voler essere 'ponte 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»⁵⁷ [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.



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 Savioli⁵⁸ 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»⁵⁹.

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»⁶⁰.

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].

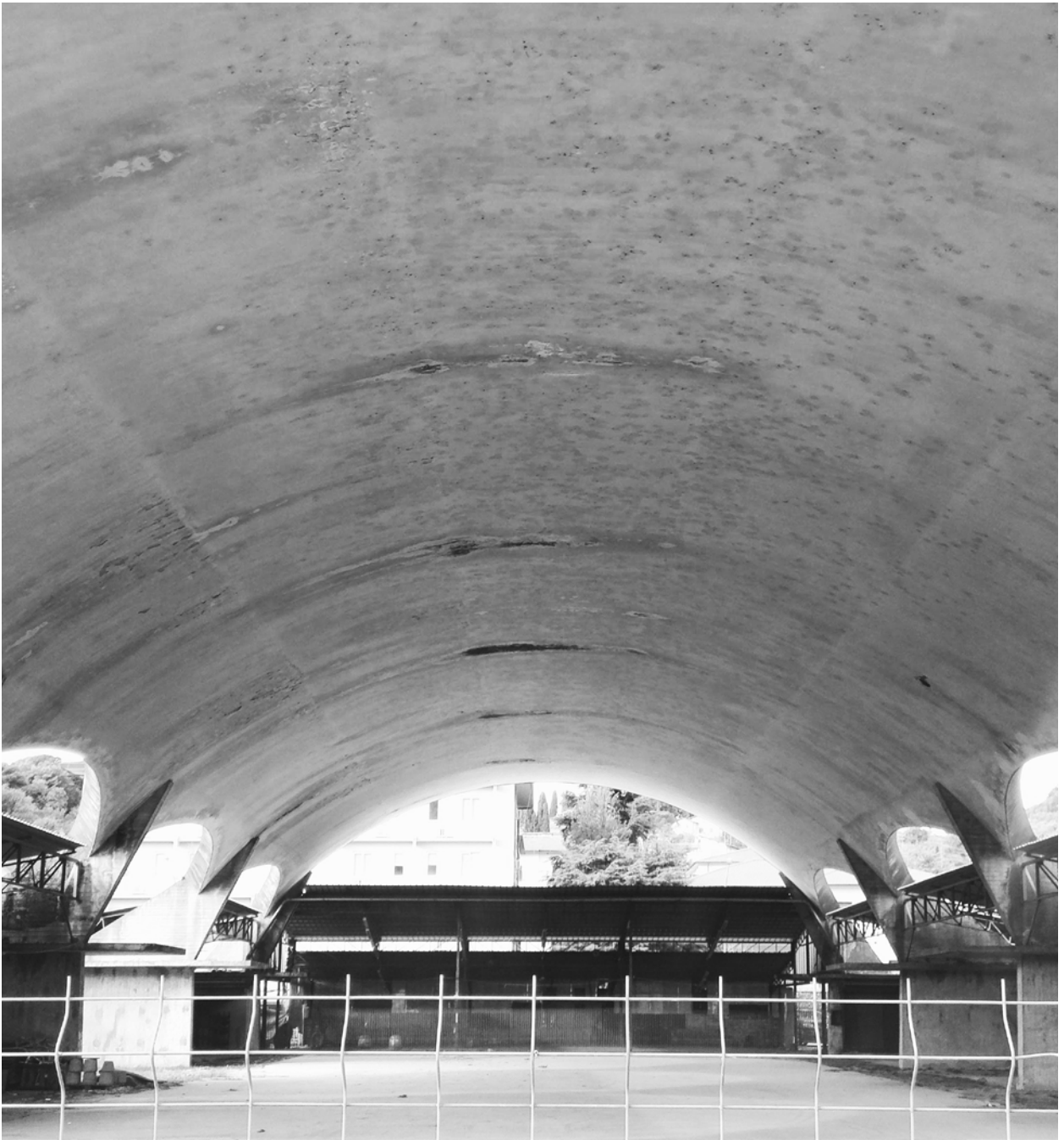
Il successo di critica è immediato. Il progetto del mercato è esposto alla IX Triennale di Milano e alla Mostra Internazionale di Architettura di San

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»⁶¹.

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?»⁶². 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»⁶³.

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 Settignano⁶⁴. 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 antifascista⁶⁵, 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 Koenig⁶⁶. Agàpe vuol dire 'amore fraterno'⁶⁷: una comunità fondata sull'ideale di fratellanza, dove «è possibile vivere, lavorare insieme, fuori dalle ideologie, sul piano concreto delle ore e dei giorni»⁶⁸. 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 integrazione⁶⁹.

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, DATTOLO, *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 leggibili⁷⁰.

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 straniere⁷¹.

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»⁷².

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»⁷³.

Progettare non è vocazione astratta, ma esperienza di senso.

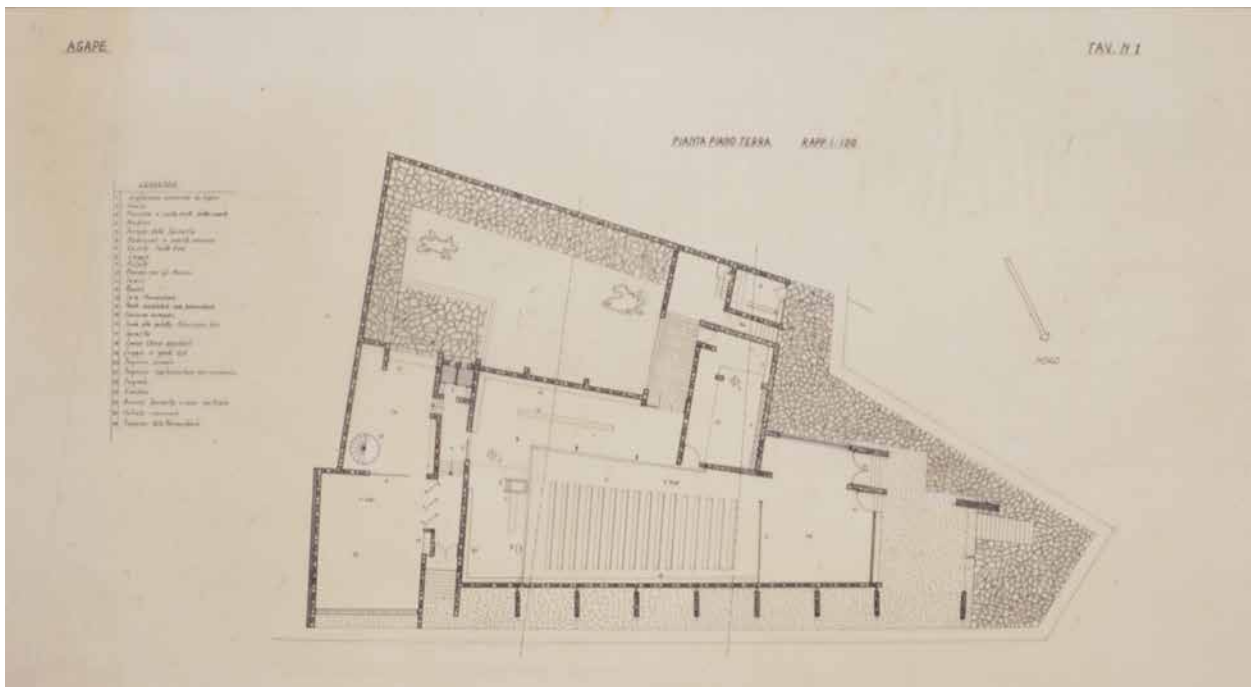
La vita degli abitanti è scandita sugli impegni di lavoro, di studio, di preghiera, e gli spazi cercano di corrispondere a questi impegni nella maniera meno 'costruita' possibile. Il salone è il luogo al chiuso in cui ci si riunisce per svolgere attività di gruppo, le attività principali della giornata. 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 sottogruppi⁷⁴.

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'orizzontalità⁷⁵. 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»⁷⁶. 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)⁷⁷.

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*»⁷⁸.

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*»⁷⁹ [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 architetto⁸⁰ [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»⁸¹.

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 Cézanne⁸².

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»⁸³.

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»⁸⁴, 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»⁸⁵.

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»⁸⁶, 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 bello⁸⁷. 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 Camus⁸⁸.

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*»⁸⁹ 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'⁹⁰, 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»⁹¹.

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 Vigo⁹².

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*»⁹³.

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 architettonica⁹⁴. 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*⁹⁵:

«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»⁹⁶.

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 posto⁹⁷. 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 potissimo 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»⁹⁸.

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

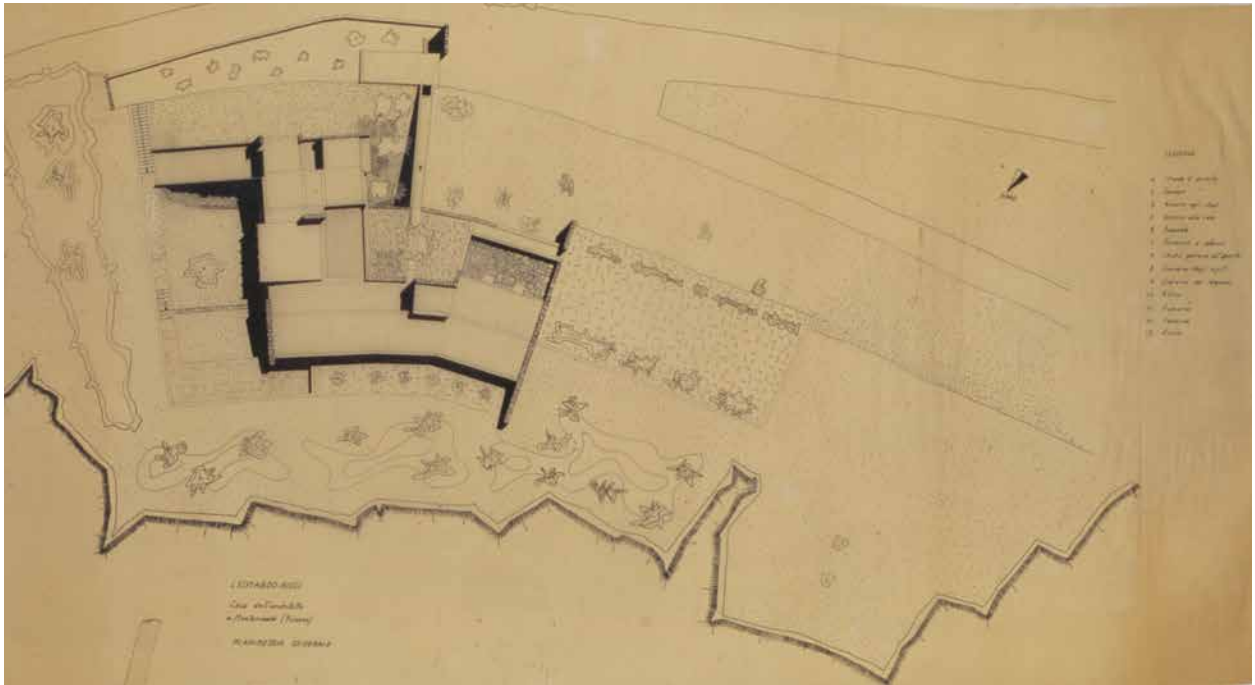
94. Vedi Maria Clara GHIA, *Volevo farmi una casa*, in GRECO, GHIA, *Leonardo Ricci*, cit. pp. 100-104.

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.



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

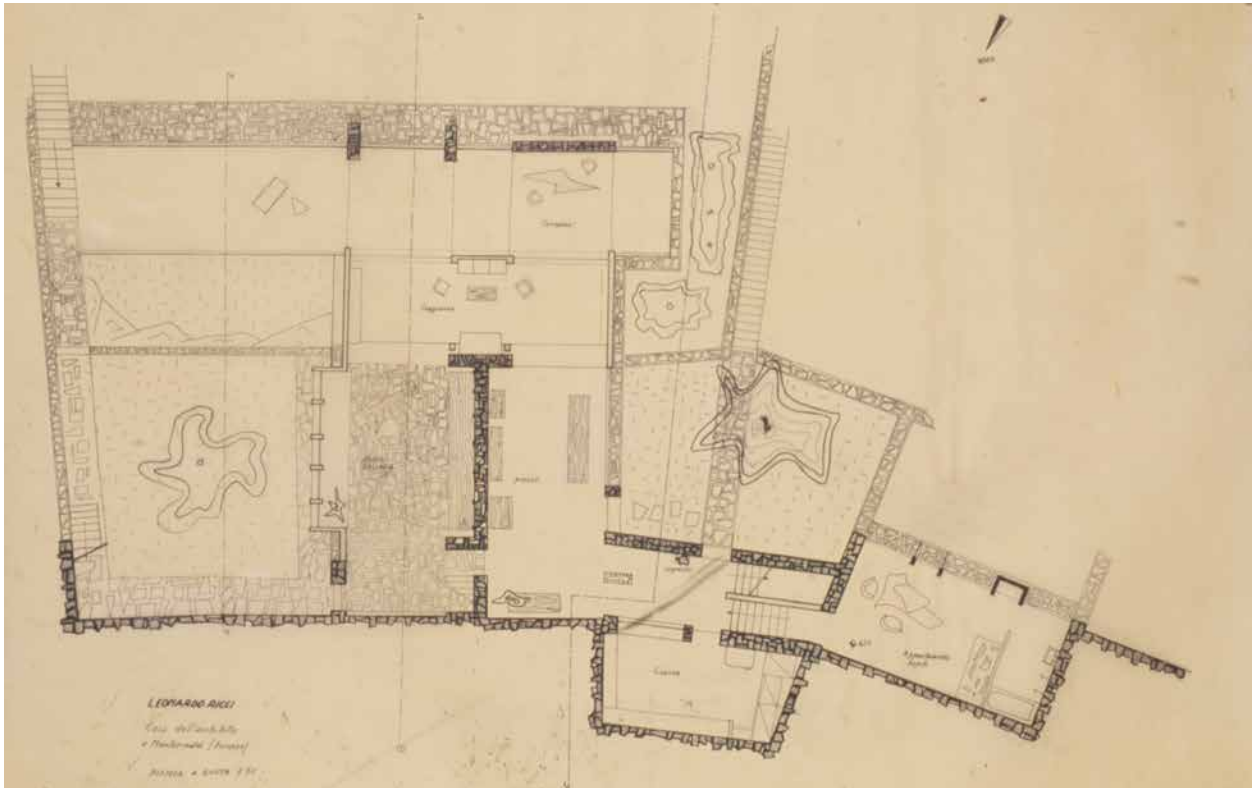
nascondendo le zone più riservate rispetto a quelle permeabili, ma senza mai bloccare la sequenza degli spazi. Lo stesso fluire ininterrotto avviene fra interno ed esterno, si mimetizzano le differenze fra ciò che l'uomo ha costruito e ciò che nasce spontaneo, da sé, nel paesaggio.

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 verticale⁹⁹ [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»¹⁰⁰. Sceglie nello studio delle sezioni equilibri e spinte, introflessioni ed estroflessioni, per commentare il paesaggio attraverso aperture 'graduate'¹⁰¹, 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:

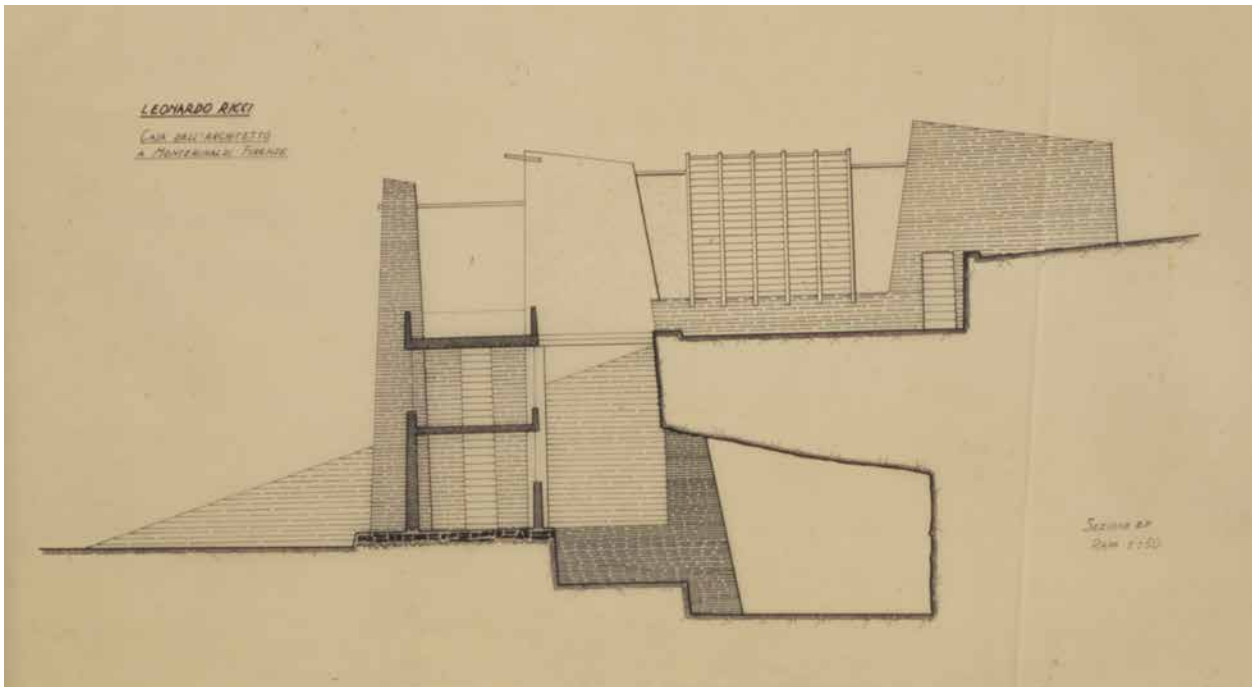
«La casa nasce dalla roccia ed è roccia essa stessa nella parte in cui è a contatto con il terreno; non assume cioè in partenza una posizione astratta con il paesaggio e quindi una concezione spaziale unilaterale, ma appena poco fuori dal terreno su cui poggia e da cui sembra prendere la spinta, sorge 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»¹⁰².

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

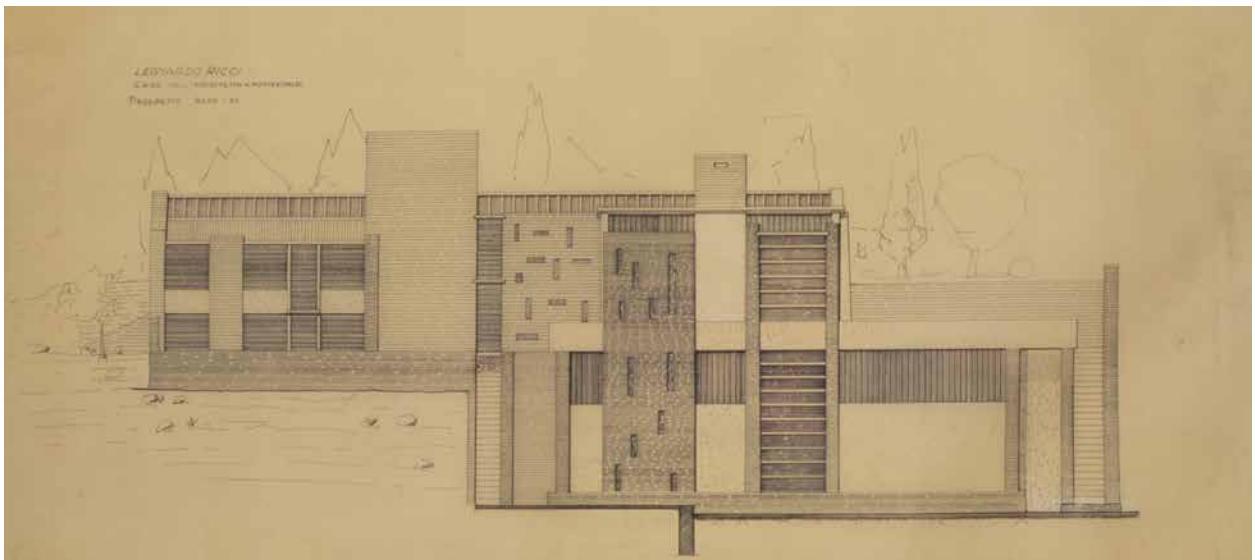
100. Ricci, *Anonimo cit.*, p. 151.

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 Uniti¹⁰³. 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 internazionale¹⁰⁴. Così intorno ad essa Ricci costruisce un villaggio per amici e artisti che vogliono partecipare all'esperienza e commissionano altre abitazioni¹⁰⁵. 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*»¹⁰⁶.

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 Ricci¹⁰⁷.

*«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»*¹⁰⁸.

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*»¹⁰⁹.

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*»¹¹⁰. 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 simile¹¹¹ [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 in cannucciato 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, spazio¹¹².

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

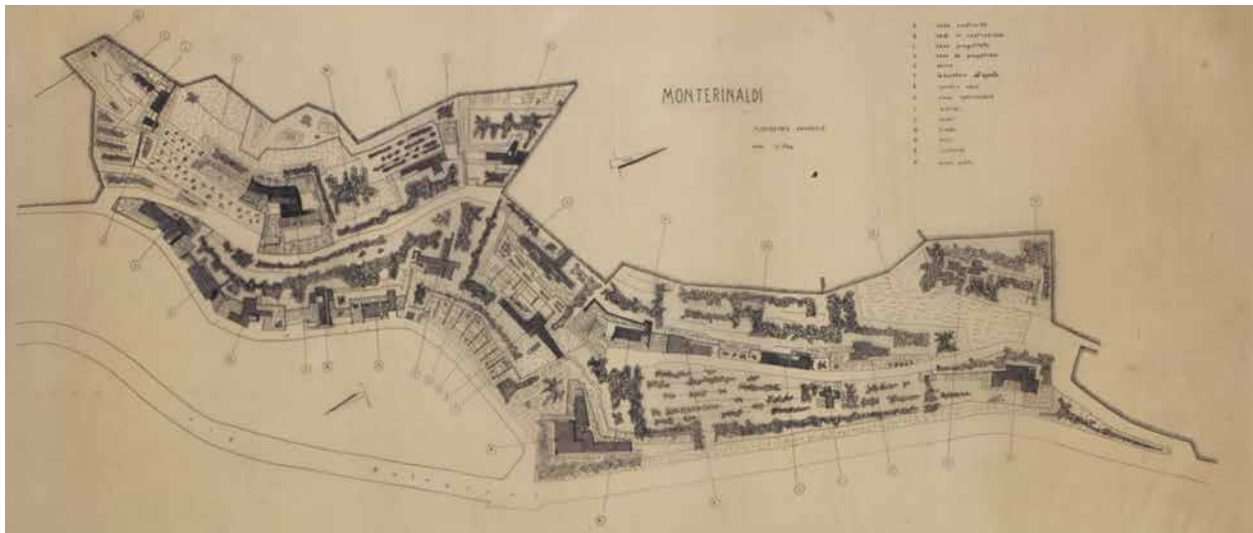
112. Riferimento d'obbligo, il corridoio vasariano come modo dinamico di possedere una visualità cinematografica dello spazio e sottolinearne le valenze urbanistiche.

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)¹¹³ [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*»¹¹⁴.

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.

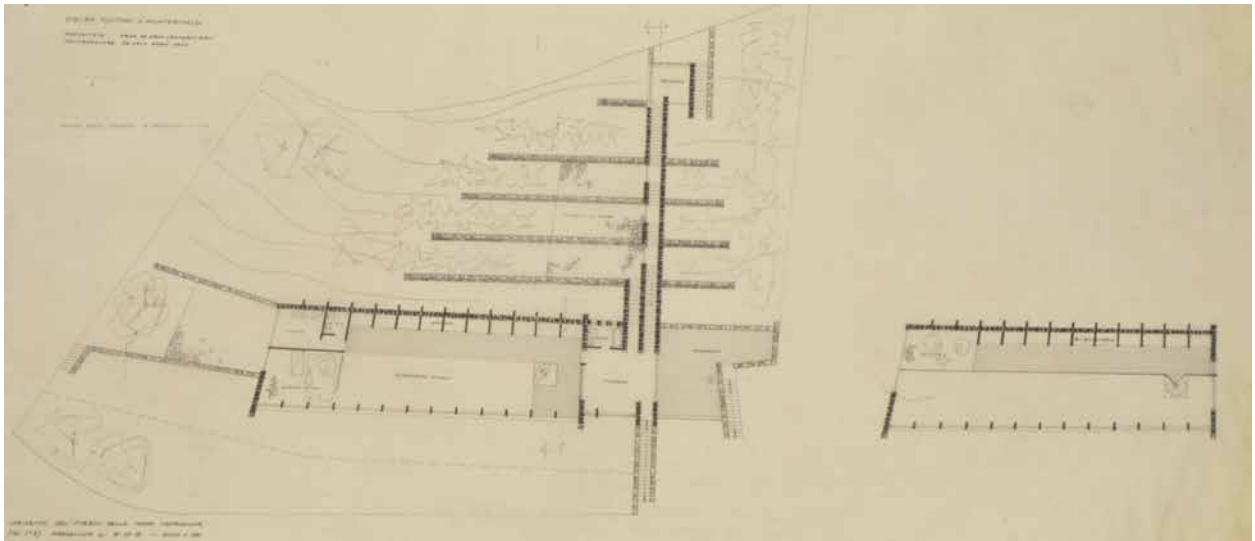
Monterinaldi è negli anni un prezioso laboratorio di sperimentazioni che Ricci continuerà ad espandere nelle altre case. Questa tendenza alla ricerca infinita è secondo Koenig uno dei difetti della metodologia progettuale ricciana, frutto della sua incontentabile esuberanza che lo spinge a dilatare l'indagine 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»¹¹⁵ [Figg. 43-50].

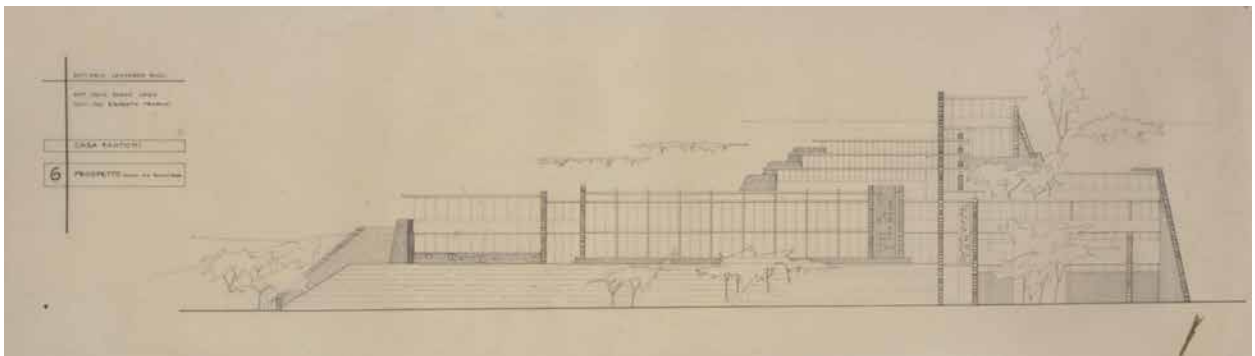
VASIĆ VATOVEC, *Leonardo Ricci*, cit., pp. 97-114.

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

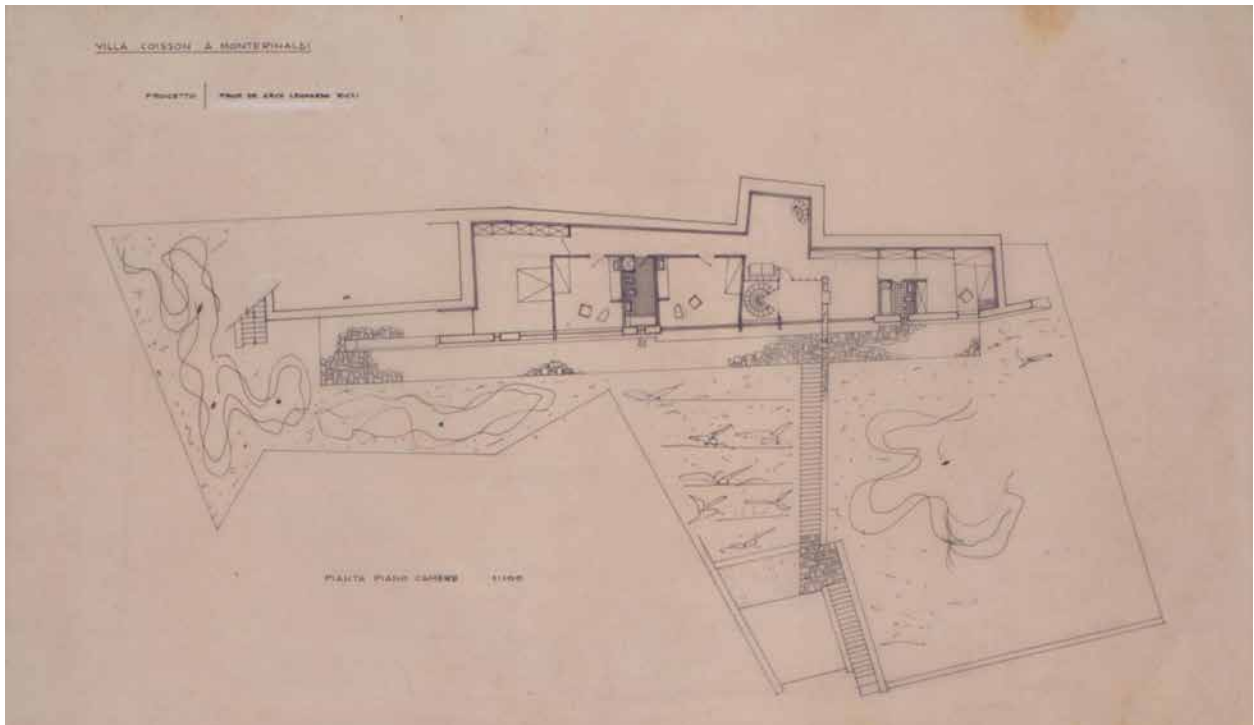
115. KOENIG, *Architettura*, cit., p. 144.



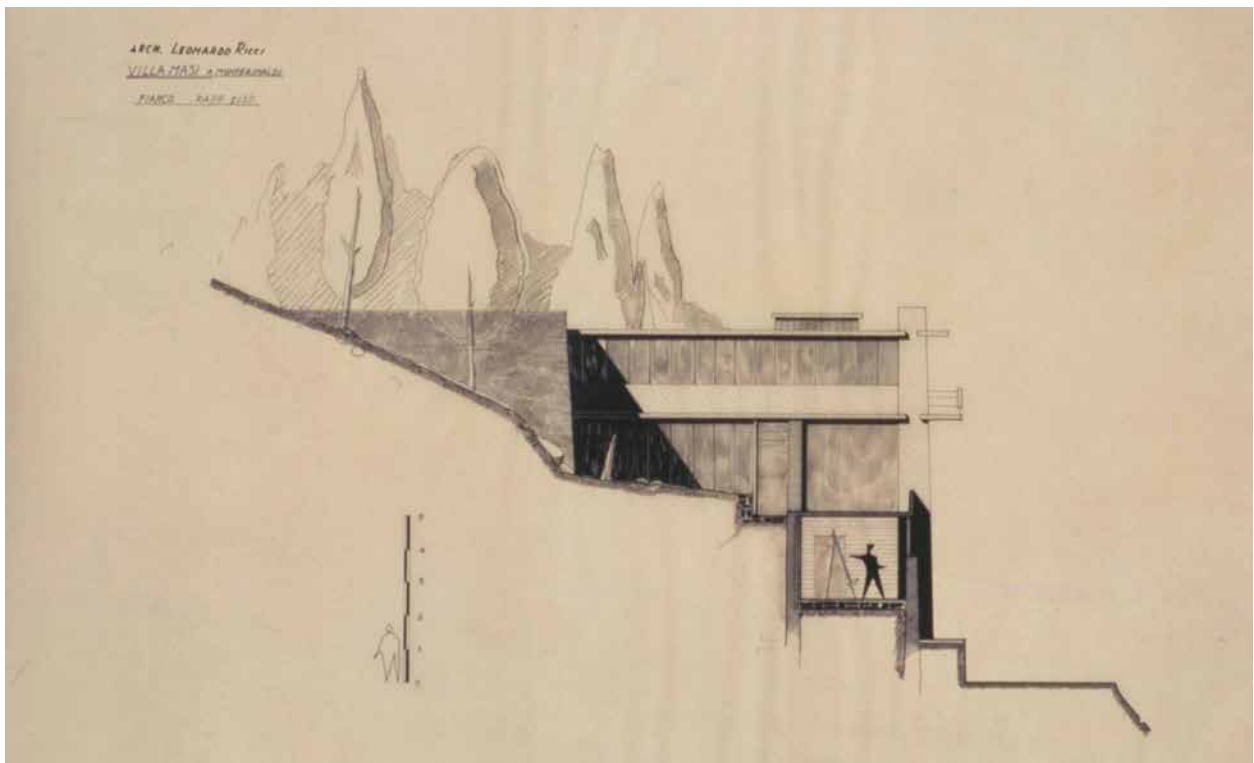
44. Casa Fantoni, Villaggio di Monterinaldi, progetto con variazioni dell'interno del 1958: pianta piano terra e mezzanino (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda: 38885 n. B038501S).



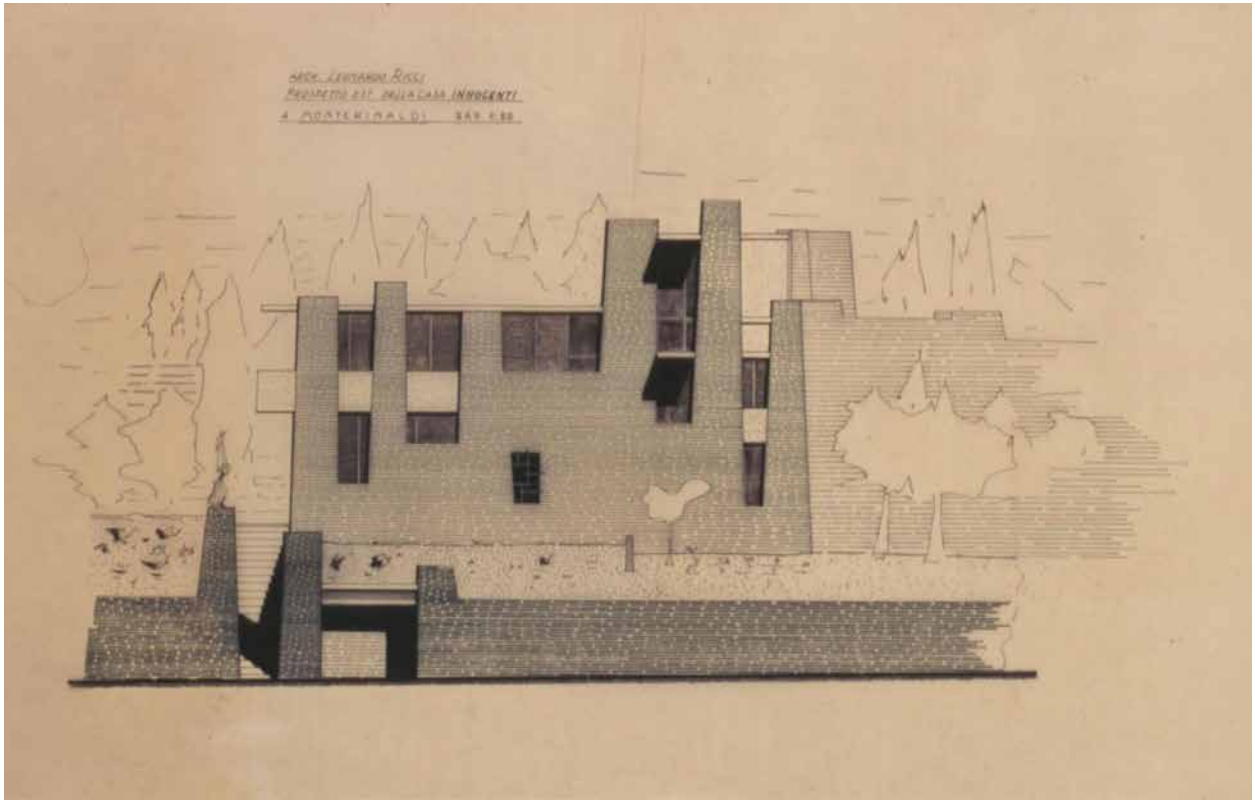
45. Casa Fantoni, Villaggio di Monterinaldi, progetto con variazioni dell'interno del 1958: prospetto sulla via Bolognese (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 38974, n. B038502S).



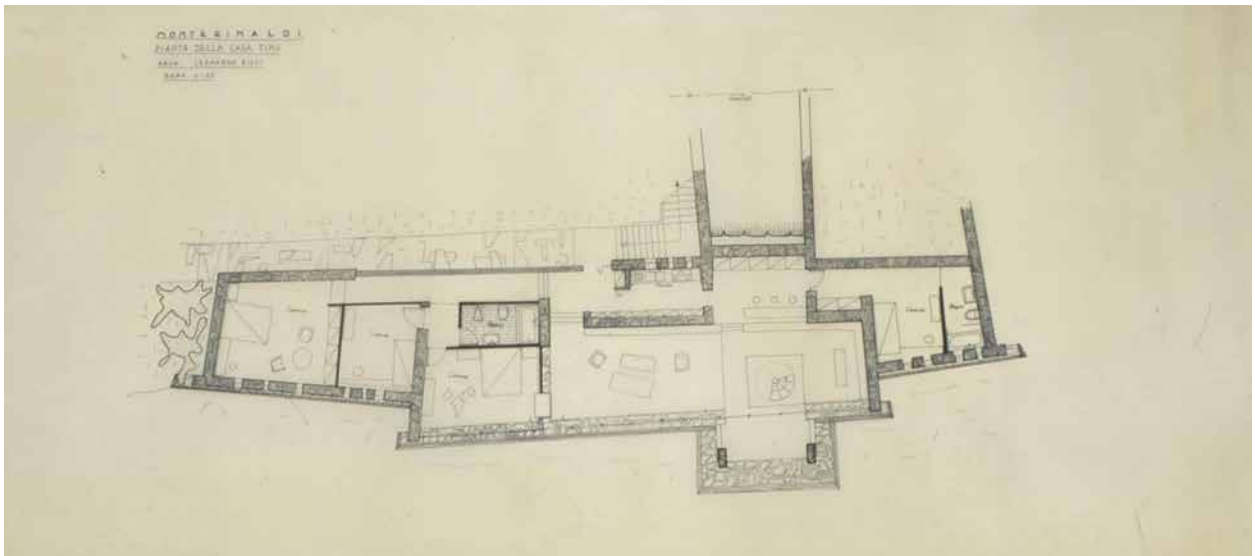
46. Casa Coisson, Villaggio di Monterinaldi 1958: pianta piano primo (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda: 39420, n. B022305S).



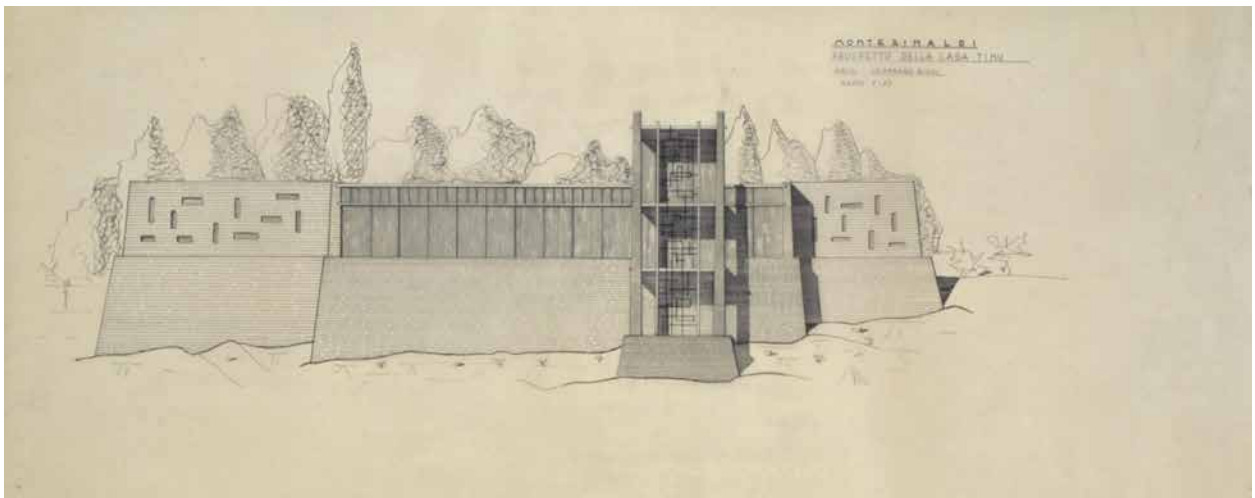
47. Casa Masi, Villaggio di Monterinaldi 1953: sezione (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda: 39418, n. B022332S).



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).

