

4. Anonimo del XX secolo

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

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

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

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

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

4.1. Il contesto filosofico, tra esistenzialismo e fenomenologia

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

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

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

L'esistenzialismo positivo¹⁶³ di Paci, che parte dalle esperienze francesi per poi rivolgersi a un relazionismo ispirato ad Alfred North Whitehead e John Dewey e infine alla fenomenologia di matrice husserliana, si fonda sul riconoscimento dell'impossibilità di sottrarsi all'evoluzione tecnologica e si oppone all'idealismo, non assumendo alcuna forma nichilistica né alcun tono metafisico. Si confronta con le istanze delle nuove filosofie del Novecento e con i contributi scientifici, assumendo il fine fondamentale di far cadere le barriere fra i diversi campi del sapere, come ricerca aperta e antidogmatica.

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

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

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

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

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

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

Naturalmente, trattando di architettura, i concetti chiave di 'tempo' e 'relazione' sono declinati con il concetto di 'spazio': non con l'idea astratta di spazio indagata dalla scienza, ma con quella concezione particolare dello spazio, viene da dire 'fisica', con cui si misura l'architettura¹⁶⁵. L'approccio è fenomenologico dunque, è un 'andare verso le cose', sostituire ai concetti gli oggetti immediati della conoscenza. L'analisi del mondo oggettivo serve a metterne in luce i fondamenti, le modalità di costruzione, in modo da fornire un terreno più saldo a tutti i saperi e le attività che ad esso fanno riferimento. Tra questi, l'architettura:

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

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

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

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

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

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

La visione di Paci apre all'indagine sull'architettura come forma, relazione, possibilità e dunque libertà, ma anche incertezza. Perché se la possibilità è libertà, dell'esito di libertà non abbiamo alcuna garanzia di riuscita¹⁶⁸. L'architettura esprime la condizione esistenziale nella sua speranza e nel suo rischio, rischio di perdersi e speranza di ritrovarsi: la forma, raggiunta e mai raggiunta, mette l'uomo nella condizione di ricercare ogni volta «*le più intime ragioni della propria libertà e della propria responsabilità*»¹⁶⁹.

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

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

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

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

Si è già accennato al fatto che gli aspetti dell'analisi di Sartre più direttamente legati all'impostazione fenomenologica, che toccano l'ambito dei rapporti fra corpo, oggetto e spazio sono quelli più facilmente riconducibili all'agire di Ricci¹⁷¹.

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

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

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

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

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

171. Vedi in questo volume a p. 77.

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

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

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

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

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

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

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

Anonimo finalmente non perché senza nome, ma perché avendolo, non gli da importanza alcuna»¹⁷⁴.

Nel momento in cui nominiamo le cose dunque, esse diventano simboli, e perdiamo il rapporto esistenziale fra soggetto e oggetto. Questo accade anche nel momento del progetto. Progettare vuol dire nominare le cose future¹⁷⁵, è già linguaggio. Pittura e architettura non riescono a farsi pura trasmissione di un atto.

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

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

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

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

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

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

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

Mentre Ricci è a Parigi, Camus sta lavorando a *L'homme révolté* che pubblicherà nel 1951 per Gallimard¹⁷⁶. Un saggio in cui l'idea di rivolta è intesa come promozione di valori umani in antitesi con la storia e il presente dei movimenti rivoluzionari¹⁷⁷. Alla rivolta ‘metafisica’ che nega Dio, e alla rivolta ‘storica’ che annulla il valore del singolo uomo sacrificandolo a quello della storia, e finendo per favorire il totalitarismo¹⁷⁸, Camus oppone la rivolta dell'“arte”:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

181. Ibidem, p. 23.

4.2. Il mito e l'assurdo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

183. *Ibidem*, p. 15.

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

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

Nacquero altre domande.

Cosa erano i geni dentro una guerra?»¹⁸⁵.

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

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

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

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

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

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

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

187. *Ibidem*, p. 42.

4.3. Basta esistere

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

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

Basta esistere.

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

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

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

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

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

188. Ibidem, p. 20.

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

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

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

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

4.4. L'ultimo umanista

La 'bella forma', seducente ma allo stesso tempo autocratica, la 'gran ruffiana', come la chiamava Michelucci, è dunque esito di un progetto in cui si dà prevalenza alle questioni estetiche, disperdendo la questione etica che dovrebbe essere prioritaria nel fare architettura. La via del dubitare¹⁹¹, l'interrogazione costante sulla condizione umana, porta invece a mantenere un dialogo continuo fra etica ed estetica, fra vita e forma. Il fare architettura di Ricci, per usare le parole di Umberto Eco, consiste nella «*continua preoccupazione di un ancoraggio dell'universo delle cose da comunicare all'universo delle cose da modificare*»¹⁹².

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

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

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

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

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

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

193. Ibidem, pp. 204-205.

194. Ibidem, pp. 203-204.

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

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

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

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

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

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

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

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

195. Ibidem, p. 229.

196. Ibidem, p. 245.

197. Ibidem, p. 249.

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

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

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

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

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

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

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

200. Vedi in questo volume a p. 190.

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

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

La scrittura dell'Anonimo parte da un assunto ambizioso: nell'*Introduzione* Ricci dichiara subito che il tipo di civiltà che aveva portato alla seconda guerra mondiale andava radicalmente trasformato, coinvolgendo non solo alcune discipline specifiche, ma modificando l'intera giustificazione dell'esistenza dell'uomo²⁰²: «*L'albero degli uomini oggi è veramente malato, per questo siamo infelici e soli*»²⁰³. La ricerca della felicità è al centro del progetto, e l'indagine di nuove possibili strategie perché l'architettura risponda a questa ricerca. Innanzitutto, per Ricci, condizione essenziale per la felicità è la non solitudine. La felicità personale è condizionata dalla felicità collettiva:

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

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

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

Il libro è sviluppato attraverso domande alle quali non si trova, o comunque non si tenta di dare, risposta. Non è ancora nata nel mondo una coscienza sociale nuova, nella quale ognuno possa sentirsi parte di un organismo vivente, e agire liberamente in relazione con gli altri.

Le domande possono cercare riferimenti nel passato, senza tuttavia alcun senso di inferiorità nei confronti del 'capolavoro' della storia. Così, Picasso è il 'genio faustiano e diabolico', Matisse è 'l'analizzatore cartesiano' capace di trasformare in gioia sensuale le forze del mondo che lo attorniano, Klee è 'il poeta della pittura' che cerca nell'evasione artistica altri lidi la cui verità è nel segno. Ma esiste fra loro un fondamento comune, tranne il fatto di 'essere dei geni'?

Wright è il 'genio per antonomasia', ma anche un romantico che non si sa controllare: di fronte alla Johnson Wax, Ricci scrive del suo stupore «[...] per un cattivo gusto incredibile, per un non corretto e gratuito forzare i materiali a una condizione innaturale»²⁰⁵. La casa sulla cascata testimonia una fantasia senza pari nella distruzione della forma chiusa e nell'invenzione di un nuovo spazio, del quale a lungo si occuperà Bruno Zevi nei suoi scritti.

202. «Il compito che Ricci si pone non è di attingere alla "nuda esistenza" – tema chiave della riflessione sull'Olocausto e determinante nella cultura architettonica del Secondo Novecento – ma di liberare dai condizionamenti della forma il contenuto di esistenza proprio della architettura trasformando l'architettura da rappresentazione dell'esistenza a luogo del suo libero accadere»: Giovanni LEONI, *Il tema dell'Anonimo*, in in GHIA, RICCI, DATILLO, *Leonardo Ricci 100*, cit., p. 24.

203. RICCI, *Anonimo* cit., p. 37.

204. Leonardo Ricci, *Addio alla Facoltà di Architettura*, cit., pp. 94-96.

205. RICCI, *Anonimo* cit., p. 83-84.

Ma con il Guggenheim museum, già si è scritto, Wright non si cura di integrare l'opera nel contesto, né della funzione espositiva alla quale lo spazio deve rispondere²⁰⁶.

L'incontro con Le Corbusier è segnato dalla speranza: formazione umanistica, interessi completi nel campo delle arti plastiche, ma poi, seppure amandola, Ricci non può accettare la cappella di Ronchamp perché «questa chiesa, casa di Dio e di tutti, non nasce da una esigenza collettiva [...] ma per il bisogno personale e soggettivo dell'architetto che interpreta a suo modo un'esigenza che non appartiene a nessuno salvo che a lui»²⁰⁷.

Mies è l'autore che si esprime con più metodo, per strutture elementari. Eppure anche la sua architettura, invece di raggiungere quell'autenticità fondamentale per assolvere alle nuove esigenze sociali, si sbilancia verso il monumentale. La piazza ottenuta su Park Avenue ad esempio, di fronte al Seagram Building, non è una piazza da vivere, che tanto necessaria sarebbe in una città come New York. È una piazza dove fermarsi per 'vedere meglio' il proprio capolavoro.

Ancora, Ricci descrive il lavoro di altri maestri. Paolo Uccello è «il pittore che lavora per la prima volta dentro e non fuori dal quadro»²⁰⁸, che si pone al centro delle sue tre tavole per le *Battaglie di San Romano*, inventando sì uno spazio, ma a partire dal suo punto di vista²⁰⁹. Ricci racconta anche di altre opere di architettura, come la cattedrale di Chartres, all'interno della quale ci accorgiamo del «contatto dello scalpellino con la pietra, le forze di gravità che scendono lungo i costoloni come un sangue vitale, la presenza dell'atto anonimo che sale dalle radici fino alle punte»²¹⁰, ma il cui spazio è uno spazio mentale, non 'relazionato', grande sasso staccato dalla collina su cui si erge.

Sono le parole con le quali Ricci descrive il lavoro di Leonardo da Vinci, che alludono a una nuova possibilità: Leonardo non è il genio capace di riuscire in tutto. Leonardo non conclude, nessuna scoperta scientifica porta il suo nome, nessuna scultura, scritti e disegni per lo più appaiono ancora incompleti. La sua 'genialità' consiste semmai nel fatto di aver compiuto il primo e più grande «"fallimento cosciente" nella storia degli uomini», inaugurando il tempo moderno in tutta la sua problematicità:

«Carboncini, pennelli e bitume non sono che mezzi acuti di ricerca mediante i quali Leonardo da Vinci indaga il mondo. Nulla è più idealizzato e mitizzato [...].

Leonardo da Vinci non da personali risposte. Nessuna. Crea solo relazioni. La relazione del ginocchio che pesa sulla terra con la terra stessa,

206. Vedi in questo volume a p. 102.

207. Ricci, *Anonimo cit.*, p. 91.

208. *Ibidem*, p. 104.

209. Nell'*Anonimo Ricci* immagina che Paolo Uccello avesse realizzato le battaglie direttamente per circondare il baldacchino di Lorenzo il Magnifico nel palazzo Medici di via Larga, lo immagina al centro dei tre quadri, circondato da un vortice spaziale, e immagina Lorenzo svegliarsi ogni mattina al centro di quello stesso vortice, e sentirsi potente. In realtà le battaglie erano state commissionate a Paolo Uccello da Lionardo Bartolini Salinbeni nel 1438, ed erano esposte nella villa di famiglia a Santa Maria a Quinto. Dopo averle viste, Leonardo de' Medici le volle nel suo palazzo e le ottenne nel 1484. Vedi *Battaglia di San Romano*, scheda del Polo Museale Fiorentino, Galleria degli Uffizi, Firenze.

210. Ricci, *Anonimo cit.*, p. 106.

di un occhio che guarda un oggetto con l'oggetto stesso, dell'ombra assenza con la luce presenza [...].

Relazioni. Dove l'aggiungere qualcosa vuol dire dare una risposta gratuita, Leonardo da Vinci si ferma [...]. Altre cose più importanti della pittura lo occupano. C'è tutto un mondo nuovo che si apre»²¹¹.

Creare relazioni senza nominare le cose e senza darsi nome: «È questo Anonimo del XX secolo che preme nei nostri petti che in fondo si ribella ad uno stato di cose che deve cessare, se vogliamo una vita semplice, nuova e in pace»²¹².

Per questo Ricci è incontentabile. Alla ricerca di questa autenticità e libertà si mette personalmente in gioco. Il libro si trasforma per molte pagine in diario, entriamo nella sua casa, osserviamo i suoi figli che giocano e crescono, scopriamo le difficoltà del suo matrimonio. Lo ascoltiamo mentre osserva la valle di Fiesole prendendo il caffè la mattina, mentre guarda Firenze dall'alto sotto la neve. Ci immaginiamo la vita a Monterinaldi, l'intenso rapporto con il paesaggio che entra dentro le stanze, senza separazione fra interno ed esterno. Questa narrazione privata e intima è a volte spiazzante. Un continuo saltare da considerazioni generali su arte, architettura, città, a scene di vita familiare. Ma un motivo profondo sembra spingere Ricci a interrogare prima di tutto se stesso, a investigare le ragioni del suo modo di vivere e di abitare.

Emerge il lacerante contrasto che Bruno Zevi, vicino a Ricci e amico, coglie nella sua radicale insolubilità: «Ricci presenta un inedito ritratto dell'architetto, anch'egli straziato dai contrasti di una vita interiore che mira all'anonimato pur essendo individualistica ad un grado schizofrenico»²¹³.

Il contrasto di cui parla Zevi è presente in ogni aspetto nelle pagine dell'*Anonimo*: da una parte la ricerca di un linguaggio semplice, comprensibile a tutti, che spieghi a chiunque le motivazioni profonde nel suo operare in pittura, architettura, urbanistica, dall'altra l'uso di una scrittura a tratti teatrale, enfatica, che attrae il lettore allontanandosi dalla verità dei problemi reali. Da una parte il tentativo di interrogarsi sul singolo problema, sulla singola opera, dall'altra l'impossibilità di non unire particolare e universale, come d'altronde accade nel suo fare architettura: «sinceramente non posso studiare un dettaglio architettonico fino a che non possiedo la massa di un edificio»²¹⁴.

Ogni cosa contiene tutto il resto: nessun sistema binario, nessun limite disciplinare o schematismo nei singoli capitoli, l'urbanistica è architettura, pittura, scrittura, tutto insieme.

Per questo *l'Anonimo* è un libro profondamente contemporaneo. E Ricci è stato profeticamente un 'contemporaneo' della sua epoca, se intendiamo la parola 'contemporaneità' secondo la definizione che ne dà Giorgio Agamben:

«Appartiene veramente al suo tempo colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alla sue pretese ed è perciò, in questo

211. Ibidem. pp. 109-110.

212. Ibidem, pp. 85-86.

213. Bruno Zevi, *Leonardo Ricci allo specchio. Anonimo tormentato del XX secolo*, in *Cronache di architettura*, vol. 4, Laterza, Roma-Bari 1971, pp. 404-407.

214. Ricci, *Anonimo* cit., p. 115.

senso, inattuale; ma, proprio per questo, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo [...]. La contemporaneità è, cioè, una singolare relazione col proprio tempo, che aderisce a esso e, insieme, ne prende le distanze; più precisamente, essa è quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo. Coloro che coincidono troppo pienamente con l'epoca, che combaciano in ogni punto perfettamente con essa, non sono contemporanei perché, proprio per questo, non riescono a vederla»²¹⁵.

Sono passati cento anni dalla nascita di Ricci e circa una settantina da quando egli ha iniziato a lavorare, il suo metodo va collocato in quel contesto culturale e la sua identità può essere compresa solo in relazione al disegno d'insieme del suo tempo. Ma la sua ricerca, lanciata verso il futuro, è apparsa per molti versi in quel momento 'inattuale', per alcuni aspetti preveggenza, in larga parte non compresa e tutt'oggi da reinterpretare e rileggere.

215. Giorgio AGAMBEN, *Che cos'è il contemporaneo*, Nottetempo, Roma 2008, pp. 9-10.

Parte Seconda

5. L'esperienza siciliana

*«Finalmente la pelle coincide con la pelle. Le ossa con le ossa.
Il respiro con il respiro. Il cuore con il cuore. Il cervello con il cervello.
Un gesto nell'aria è un gesto nell'aria e nient'altro. Non c'è da avere più
paura.
Questa paura che fa tanto male all'uomo.
Padroni di se stessi finalmente comincerebbero a utilizzarsi,
a spendersi bene, in altre parole a esistere»²¹⁶.*

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

5.1. La questione meridionale e l'esempio di Danilo Dolci

Dopo la seconda guerra mondiale la questione meridionale assume nuovi aspetti, al centro non è più solo il problema economico ma entrano in gioco gravi situazioni di carattere politico. Nel 1943 gli alleati preparano lo sbarco in Sicilia e trovano, tramite le famiglie operanti negli Stati Uniti, un'alleanza opportunistica con la mafia, che si offre di fornire informazioni strategiche agli invasori in cambio del controllo civile del sud Italia. Le zone via via conquistate passano facilmente sotto il controllo dei clan, che ne approfittano per consolidare il loro potere²¹⁷.

Dal punto di vista degli studi storici sull'architettura l'intervento probabilmente più celebre nel Sud del paese è quello che riguarda i 'Sassi' di Matera con il progetto del villaggio La Martella, realizzato da Ludovico Quaroni e collaboratori tra il 1951 e il 1953²¹⁸, come risultato di una raccolta di ricerche e studi sulle necessità espresse dalla realtà locale interessata: con la capacità promozionale e organizzativa di Adriano Olivetti, presidente dell'INU e dell'UNRRA Casas, si dimostra, dopo la pubblicazione di *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi²¹⁹, l'interesse degli architetti, così come degli intellettuali, dei politici, dei sociologi e dei letterati, per le regioni in crisi nell'Italia meridionale.

Una situazione forse più complessa è quella siciliana, dove al problema del sottoproletariato, dell'analfabetismo, della miseria, si somma una organizzazione della violenza, parassitaria e segreta, che opprime il popolo e si infiltra nelle istituzioni. È la 'verità effettuale delle cose', scrive Leonardo Sciascia citando Machiavelli²²⁰, per cui l'unica etica è quella politica, ovvero relativa alla sopravvivenza dello Stato che deve essere preservata a qualsiasi costo.

Il primo celebre esempio di intervento in questo complicatissimo contesto è quello di Danilo Dolci. Alla fine della guerra Dolci rifiuta di vestire la divisa repubblicana ed è arrestato a Genova: riesce a fuggire riparando in Abruzzo. Ricorda:

«Ho raggiunto nell'Appennino Romano Poggio Cancelli, un paese in cui avevo amici pastori [...]. In una piccola locanda-trazzera, la gente veniva la sera, famiglie intere, a partecipare a gare di ottave improvvisate. Incredibile la conoscenza della natura, l'esperienza poetica [...]. Sapevano guardare, e pur esprimersi. Svernavano in Maremma. Sapevano a memoria anche Marino e Ariosto»²²¹.

217. Vedi Nando DALLA CHIESA, *La Convergenza. Mafia e politica nella Seconda Repubblica*, Melampo, Milano 2010.

218. Tra l'altro il caso di Matera è pubblicato immediatamente da Carlo Ludovico Ragghianti su «seleArte», n. 8, settembre-ottobre 1953, pp. 12-14.

219. Carlo LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi, Milano 1945.

220. «E quale miglior prova di ottimismo di quella che continuo a dare scrivendo su quella che Machiavelli chiamava la verità effettuale delle cose e riscuotendo per questo le più violente reazioni degli stupidi - per non dir peggio? Il vero pessimismo sarebbe quello di non scrivere più, di lasciar libero corso alla menzogna. Se non lo faccio, vuol dire, in definitiva, che sono inguaribilmente ottimista». Benedetta CRAVERI, *Il mistero, questo nostro pane quotidiano*, intervista a Leonardo Sciascia, "La Repubblica", 28 ottobre 1989.

221. Per un approfondimento sulla biografia di Danilo Dolci si rimanda a Giuseppe BARONE, *La forza della nonviolenza. Bibliografia e profilo biografico di Danilo Dolci*, Dante & Descartes,

Dopo aver condotto studi di architettura prima a Roma e poi al Politecnico di Milano, Dolci abbandona l'Università per trasferirsi a Nomadelfia, una comunità di accoglienza per bambini, organizzata da don Zeno Saltini nell'ex campo di concentramento nazifascista di Fossoli a Modena, guardata con sospetto e considerata un covo di sovversivi dalla classe dirigente di quegli anni. Nel 1951 partecipa alla fondazione di una nuova sede della comunità a Batignano, nei pressi di Grosseto.

È dunque evidente che due eventi condizionano profondamente il suo modo di agire: la vicinanza con la gente semplice, che conosce la natura delle cose e la poesia del vivere, e l'amore per la purezza dei bambini.

Tutto questo, nella sua poesia: l'opera 'umana' di Dolci ha sempre un corrispettivo nei suoi versi e più avanza il suo lavoro maieutico, più lo strumento espressivo si fa inclusivo e non autoreferenziale, prende «*la voce di chi non ha voce*»²²². alla fine degli anni Quaranta è autore apprezzato, nel 1947 è nella rosa dei finalisti del Premio Libera Stampa di Lugano, con Andrea Camilleri, Maria Corti, Pier Paolo Pasolini, David Maria Turoldo, Andrea Zanzotto.

Ma l'anno successivo Dolci prende una decisione ancora più radicale: lascia Nomadelfia e si trasferisce in Sicilia, nel borgo di Trappeto, che aveva visitato tra il 1940 e il 1941 quando il padre, ferroviere, era stato trasferito sul golfo di Castellammare come capo-stazione. Una delle terre più misere e dimenticate del Meridione. Qui ha inizio la 'continuazione della Resistenza, senza sparare': i digiuni, le battaglie per il lavoro e per la democrazia.

Carlo Levi spiega le motivazioni di Dolci:

«Danilo Dolci non è un comune filantropo, uno di coloro che dedicano la loro vita, la loro attività e i loro averi ai miseri e ai bisognosi restando tuttavia estranei alla loro natura [...]. Non è un sentimentale che si commuove per la miseria. Non è un utopista che sogna il regno dei cieli, né un moralista che cerca astrattamente il bene [...]; e non è neppure un apostolo religioso che si proponga di propagare e diffondere una fede determinata, un rito positivo.

È un uomo semplice, anche se fondato su una solida cultura, che fa azioni di una semplicità e naturalezza addirittura ovvie [...]. Ma all'origine della sua azione vi è un'intuizione fondamentale [...]. Questa intuizione non è che il senso vivo e completo, la scoperta, della forza dei piccoli: dell'immensa energia che si libera e si crea nel momento stesso in cui l'esistenza si realizza per la prima volta e prende, per la prima volta, coscienza di sé»²²³.

Il primo passo che egli vuole compiere è la realizzazione di una casa-asilo per bambini, il Borgo di Dio²²⁴. Dolci inizia a lavorare in silenzio, facendo da manovale insieme agli altri abitanti²²⁵. Comincia a parlare con le persone

Napoli 2000.

222. Silvia PERRELLA, *Postfazione*, in Danilo Dolci, *Poema umano*, Mesogea, Messina 2016, p. 262 (prima edizione Einaudi, Milano 1974).

223. Carlo LEVI, *Le ragioni di Danilo Dolci*, in Danilo Dolci, *Racconti siciliani*, Sellerio editore, Palermo 2008, pp. 9-10.

224. Per un'analisi più approfondita si rimanda a Giovanni LEONE, *Territorio e società in Sicilia negli anni Cinquanta e Sessanta nell'esperienza di Danilo Dolci*, *Salvinus Duynstee e Tullio Vinay*, Anvied, Palermo 1993. Giuseppe BARONE, *La forza della non violenza*, Libreria Dantes & Descartes, Napoli 2000.

225. L'esperienza si conclude tristemente dopo alcuni mesi con un'operazione di polizia, che pone i sigilli alla struttura e strappa i bambini agli educatori per trasferirli in istituti pubblici.

del luogo, i contadini. Quasi spontaneamente nasce un metodo, quello dell'autoanalisi popolare' e della 'maieutica planetaria': dal piccolo gruppo muove il cambiamento, e quanti più gruppi si formano, si uniscono, tanto più il cambiamento si espande, diventa potente²²⁶.

Le idee sono quelle del cristianesimo sociale e della tradizione socialista. Aldo Capitini vede nell'opera in Dolci una sorta di continuazione delle teorie sulla non violenza, degli ideali di rivoluzione aperta e di omnicrazia da lui sempre sostenute²²⁷. Dolci incontra Levi, Mario Rossi Doria, Angela Zucconi, grandi riformatori meridionalisti che operano con metodi diversi, cercando di cambiare le istituzioni dall'interno. Egli invece agisce dal basso, fianco a fianco con la povera gente. Inizia i digiuni fin quasi a morire. Lavora insieme agli operai con le zappe per realizzare la strada verso Palermo. Riesce a portare l'acqua costruendo la diga sullo Jato, e la diga diviene un simbolo della possibilità di cambiamento.

Con il tempo l'idea della realizzazione di un centro educativo vicino a Partinico assume più forza. La vista dev'essere sul mare e sulla terra finalmente verde grazie all'irrigazione: al progetto collaborano nel tempo urbanisti, architetti, sociologi, agronomi, economisti, tra i quali Ludovico Quaroni, Carlo Doglio, Bruno Zevi, Edoardo Caracciolo, Giovanni Michelucci, Lamberto Borghi, Paolo SylosLabini, Sergio Steve, Giorgio Fuà, Giovanni Hausmann, Carlo Levi.

Quando nel 1956 Dolci è arrestato a Trazzera vecchia²²⁸ per lo 'sciopero alla rovescia' organizzato con gli operai che reclamano il diritto al lavoro²²⁹, molte voci si schierano al suo fianco. Si tratta di uno scontro su due modalità di pensiero riguardo la legalità in Italia: la Costituzione contro l'autoritarismo gerarchico di stampo fascista ancora esistente. Fra queste voci, quella di Cristina Campo, una figura apparentemente lontana dall'attivismo di Dolci, eppure moralmente vicinissima, per la convinzione e l'idea assoluta di amicizia e sostegno, per la disposizione disinteressata, quasi religiosa, al dono²³⁰:

«[...] Iersera è stato con me fino all'una di notte l'avvocato di Danilo Dolci [...]. Aveva 38 ½ di febbre, all'una e mezzo incontrava Levi, e stamattina alle nove presiedeva una riunione. Mi mostrava una sua arringa, e soprattutto i documenti falsi o tendenziosi, che ha chiesto per controbatterli (66.000 lire al Tribunale di Palermo!). Non ho chiuso occhio tutta la notte. Oggi l'ho fatto incontrare con Malaparte (hanno entrambi il telefono sorvegliato - ci si diverte moltissimo). Danilo sta in cella coi banditi di Montelepre; Santi Savarino ce l'ha mandato, sostenuto da gente come Frank Coppola e altri gangsters americani [...]. Il processo è (come dice) 'un rapporto di forze' - prestigio da un lato, corruzione dall'altro. Quoziente imprevedibile»²³¹.

226. Dolci è intervistato sull'esperienza a Partinico nel documentario: Leandro PICARELLA, Giovanni ROSA, *Dio delle zecche. Storia di Danilo Dolci in Sicilia*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Palermo 2014.

227. Giuseppe BARONE, Sandro MAZZI (a cura di) *Aldo Capitini, Danilo Dolci, Lettere (1952-1968)*, Carocci, Roma 2008.

228. Vedi Danilo DOLCI, *Processo all'articolo 4*, Einaudi, Torino 1956.

229. Amoreno MARTELLINI, *Fiori nei cannoni: nonviolenza e antimilitarismo nell'Italia del Novecento*, Donzelli, Roma 2006, p. 120.

230. Cristina CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, Adelphi, Milano 2011.

231. EADEM, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, Adelphi, Milano 2007, pp. 48-49.

L'arringa difensiva di Piero Calamandrei, il sostegno del fronte intellettuale e la risonanza prodotta dal processo sono questioni note che qui non si ha lo spazio di trattare. Ma si vuole sottolineare che la mobilitazione si ramifica nelle più diverse direzioni, arrivando a toccare il mondo anarchico e la chiesa valdese. In queste vicende compare così nuovamente una figura centrale, quella di Tullio Vinay, che già collaborava con Dolci in Sicilia con preziosi scambi tra i due ambienti.

Sei anni dopo il processo a Dolci, Leonardo Ricci, richiamato da Tullio Vinay, comincia i lavori a Riesi per il villaggio comunitario Monte degli Ulivi.

Ricci dirà di Vinay: «l'uomo più coerente che io conosca, con ciò che crede, [...] un uomo per certi aspetti simile a Danilo Dolci, per altri totalmente diverso»²³².

La via di Dolci è esemplare sotto il profilo etico, ma Ricci resta dubbioso riguardo le sue sperimentazioni. Le condizioni di miseria, analfabetismo, vessazione mafiosa, sono le stesse. L'intento, dare un'alternativa di vita a una popolazione oppressa, è lo stesso. La carica utopica è la stessa²³³. Si può dire che il metodo maieutico è utilizzato anche da Vinay e che l'idea di sviluppare il cambiamento dal piccolo gruppo a gruppi sempre più estesi, per trasformare ambiti sempre più vasti di territorio, appartiene anche a Ricci.

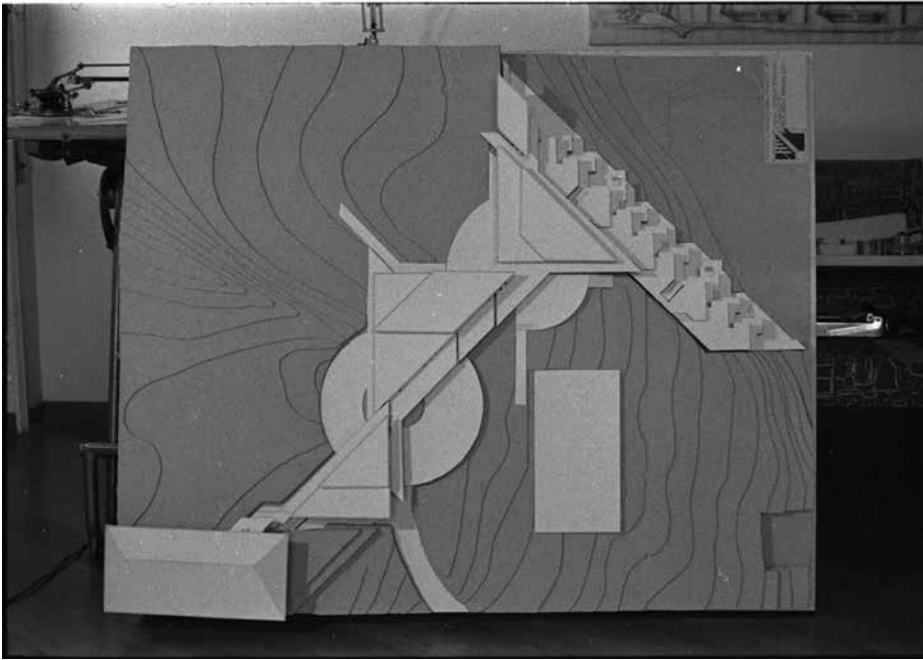
Diversa è invece la concezione dello spazio architettonico e della sua capacità trasformativa.

Il Borgo di Dio è una struttura dall'aspetto brutalista, il piano di sviluppo organico della zona approntato nel 1967 è impostato su una maglia regolare, che gioca con le forme del rettangolo o del triangolo. La forma dell'architettura non sembra qui tanto avere in sé una funzione educativa, essa è piuttosto 'contenitore' di rapporti umani.

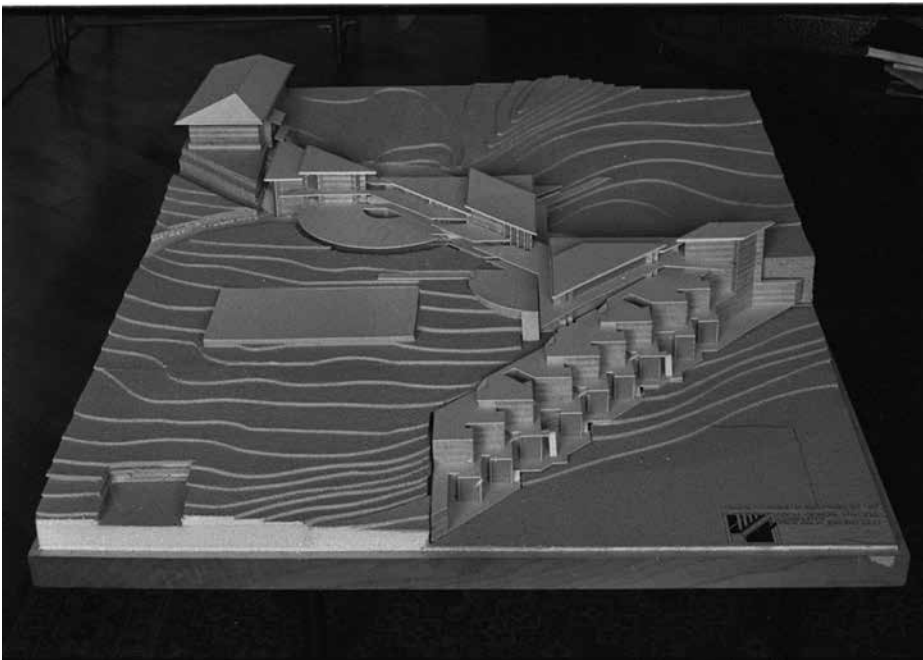
Gli edifici che Ricci realizza a Riesi sono invece immersi nel divenire di relazioni che gli uomini innescano fra loro, lo spazio, il paesaggio, senza soluzione di continuità. Il corpo architettonico è estensione del corpo di colui che lo vive e si fonde con la natura circostante [Figg. 108-111].

232. Leonardo Ricci, *Nascita di un nuovo villaggio*, cit., p. 5.

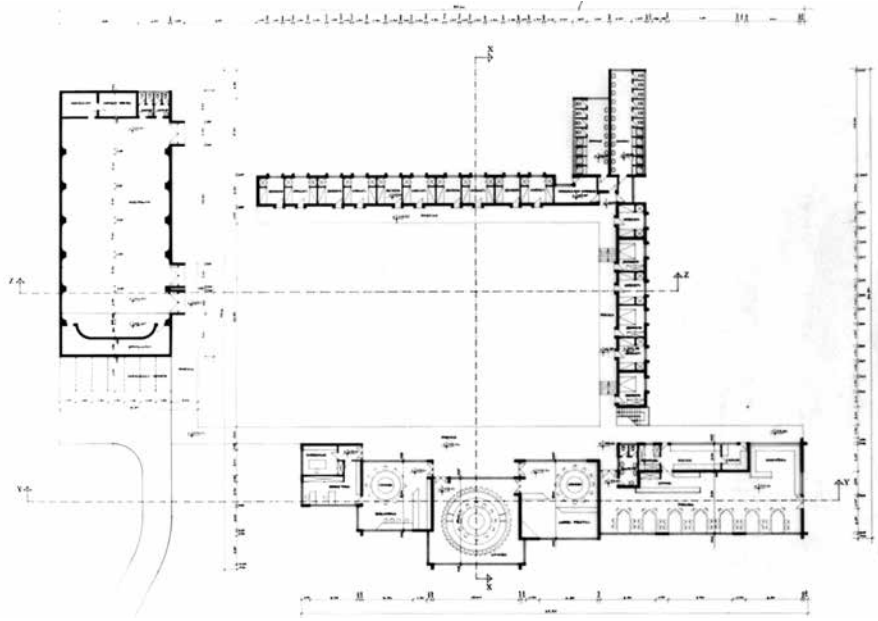
233. Vedi Lucia PIERRA, *Tra realtà e utopia. Le esperienze siciliane di Borgo di Dio, Mirto e Monte degli Ulivi nel quadro delle sperimentazioni scolastiche italiane del Novecento*, Tesi di Dottorato, relatore Maria Antonietta Crippa, Politecnico di Milano, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, a.a. 2015-2016.



108. Borgo di Dio, Trappeto, fotografie del plastico del primo progetto, 1967 (Archivio Borgo di Dio a Partinico, Palermo).



109. Borgo di Dio, Trappeto, fotografie del plastico del primo progetto, 1967 (Archivio Borgo di Dio a Partinico, Palermo).



110. Borgo di Dio, Trappeto, pianta del secondo progetto realizzato, 1967 (Archivio Borgo di Dio a Partinico, Palermo).



111. Borgo di Dio, Trappeto, fotografia dell'edificio appena realizzato, 1968 (Archivio Borgo di Dio a Partinico, Palermo).

5.2. Riesi ou la force de l'Agàpe

«Un anno fa venne a trovarmi un amico, il pastore Tullio Vinay [...]. Avevo lavorato con lui nell'immediato dopoguerra per Agàpe [...]. Mi disse che da un anno viveva a Riesi. Aveva scelto quel luogo perché era il più povero e diseredato che conoscesse. Voleva far qualcosa per quella gente, comprenderla, amarla, organizzarne la vita, Aveva comprato un bellissimo colle, coltivato ad ulivi, poco distante dalla grossa borgata»²³⁴.

Secondo Ricci, Vinay ha una personalità per molti versi confrontabile alla sua, una sorta di corrispettivo animato dalla fede. Nel rapporto tra i due, avviene in un certo modo la traduzione di pensieri teorici e meditazioni spirituali in termini urbanistici e architettonici.

Fino ad allora i modelli di intervento nel sud d'Italia erano stati di diversa natura. Quello dei finanziamenti statali della Cassa per il Mezzogiorno in rapporto alla quantità dei mezzi aveva prodotto scarsi risultati e la pianificazione dall'alto non aveva considerato la cultura delle popolazioni per cui si trovava a dover costruire. Quello di Danilo Dolci, esemplare dal punto di vista etico, secondo Ricci presenta «i difetti della genericità». Il modello più adatto è per lui idealmente quello del kibbutz sionistico, il deserto trasformato in qualcosa di produttivo. Perché la gente che costruisce un kibbutz lo sente proprio, fisicamente e spiritualmente.

L'intento dunque, a Riesi, è la realizzazione di una sorta di kibbutz che non sia luogo di difesa, ma villaggio aperto a tutti. Ciò su cui Ricci sente di poter contare sono la fede di Vinay, la primitività e autenticità della vita degli abitanti, la bellezza dei luoghi.

Due pubblicazioni fanno ben comprendere gli intenti e le difficoltà della realizzazione del villaggio. La prima è del 1966, intitolata *Giorni a Riesi*²³⁵, firmata Tullio e Giò Vinay, padre e Figlio, coinvolti insieme nell'avventura. La seconda è *Riesi ou la force de l'Agàpe*, di Vinay con Georges Richard-Molard²³⁶, Presidente degli "Amis Français de Riesi". In entrambi i casi si tratta dei diari degli avvenimenti che hanno luogo al villaggio dal novembre del 1961. Per l'edizione francese il racconto arriva al gennaio del 1976, e gli eventi sono redatti e parzialmente rivisti da Richard-Mollard o da altri membri del gruppo [Figg. 112-113].

La Sicilia vera, «deserto da cui cinque milioni di uomini strappano il loro scarso pane in una fatica senza speranza»²³⁷, i monelli di via Faraci guidati da Turiddu, la difficoltà nel confronto con questi 'carusi' selvaggi e ribelli, le risse, le storie delle famiglie indigenti che condividono con gli animali la propria casa, gli ammalati, gli uomini che girano armati, gli incontri con il Sindaco e con l'Assessore all'industria della regione, la scelta di una collina e l'impossibilità di acquistarla per i ricatti mafiosi, poi finalmente la visione di un'altra collina, quella 'degli ulivi', la contrattazione su un prezzo

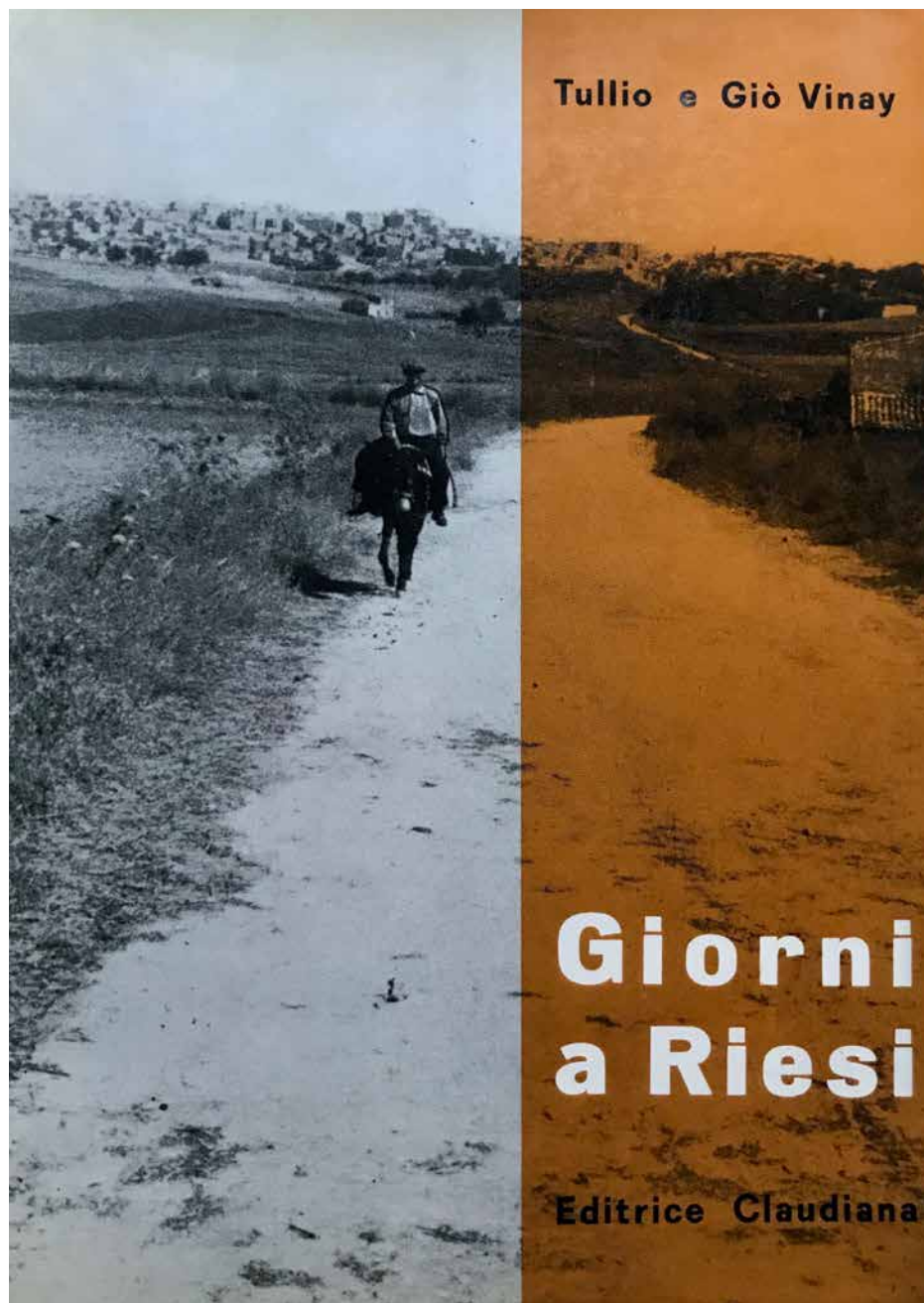
234. Leonardo Ricci, *Nascita di un nuovo villaggio*, cit., p. 5.

235. Tullio e Giò VINAY, *Giorni a Riesi*, Editrice Claudiana, Torino, 1966.

236. Tullio VINAY, Georges RICHARD-MOLARD, *Riesi ou la force de l'Agàpe*, éditions Buchet/Chastel, Parigi 1976.

237. Tullio VINAY, *Giorni a Riesi* cit., p. 11.

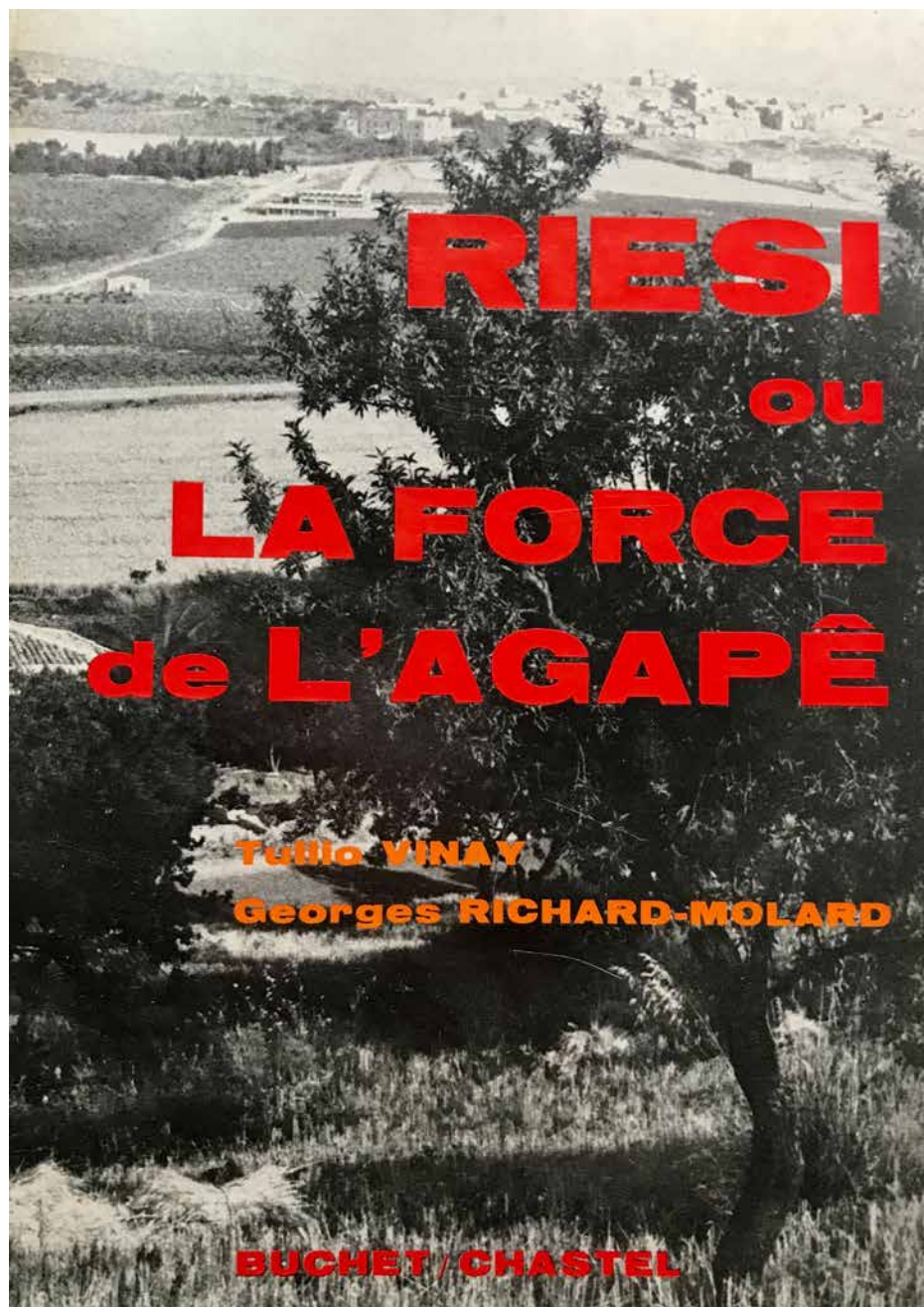
112. Copertina di VINAY
Giorni a Riesi, cit.



inizialmente impossibile, gli incendi, la difesa del territorio dietro i covoni di grano, il coraggio di Vinay che non si tira mai indietro.

Grazie al suo esempio e insegnamento, i contadini prendono coraggio e cominciano a contrastare i 'procuratori' che esigono il censo, i ragazzi di via Faraci imparano il rispetto e abbandonano l'insolenza, la popolazione inizia a guardare con favore la comunità valdese e ad aiutare mentre i cosiddetti 'notabili' cercano di impedire l'avanzare del lavoro, un avvocato finalmente incorruttibile prende in carico la questione della realizzazione del villaggio, fino al successo, con l'allacciamento dell'acqua, l'avvio del cantiere, l'arrivo dell'Archileo 'onnipresente' che picchetta, organizza, insegna.

113. Copertina di VINAY, RICHARD-MOLARD, *Riesi ou la force de l'Agape*, cit. Questa e "Giorni a Riesi" sono due pubblicazioni, in forma di diario, che narrano le difficoltà nella realizzazione e la vita nel villaggio dal novembre del 1961 al gennaio del 1976.



Alcuni tratti dei discorsi di Vinay esprimono davvero forti similitudini con quelli di Danilo Dolci. Il 12 gennaio 1962 egli dice agli operai:

«Il lavoro è un diritto che la società non può negare all'uomo. Nel lavoro l'uomo esprime la sua vocazione che è di darsi all'altro come Cristo s'è dato. Qui costruite per i vostri figliuoli, per il vostro popolo. Qui dovrà nascere una nuova Riesi dove ci sarà collaborazione e comprensione reciproca, non violenza e dominio»²³⁸.

238. Ibidem, pp. 92-93.



114. La nuova strada che dal vecchio borgo di Riesi conduce alla 'città della speranza', con la croce innalzata all'ingresso del villaggio (da VINAY, *Giorni a Riesi*, cit., s.p.).

Non c'è nulla di più angoscioso della continua richiesta di lavoro, racconta ancora, da parte di chi non ha da dare da mangiare ai propri figli. Chi non può esprimere il senso della propria vita nel lavoro è uno schiavo.

In altri casi, Vinay è completamente coerente con la visione ricciana:

«Non vedo l'ora di traslocare al Monte degli Ulivi. Non posso più vedere quel muro che continua ad alzarsi. Maledetti i muri. Tutti i muri [...]. Ogni muro è una divisione [...]. Beata la città senza mura, dove il tuo suolo può essere percorso dal vicino senza che egli si senta estraneo»²³⁹.

Infine, all'ingresso del villaggio, gli operai innalzano la Croce. Riesi è cambiata, i mafiosi non si vedono più. Cristo, scrive Vinay nel suo diario, è certamente nato al sud [Fig. 114].

239. Ibidem, p. 97.

5.3. Il villaggio Monte degli Ulivi (1962-68)

Dopo sedici anni dalla realizzazione del villaggio valdese a Prali, il 1 ottobre 1962, Vinay scrive:

«Son tornato da Firenze dove ho incontrato un “vecchio” amico al quale sono legato da profondissimo affetto: il Prof. Dr. Arch. Leonardo Ricci. È lui che sedici anni or sono, quand’era all’inizio della sua carriera, disegnò Agape e vi partecipò col cuore. E lui ancora ha voluto donare il progetto architettonico di quel complesso di opere che abbiamo in mente di realizzare nel susseguirsi degli anni. Incontrarsi con lui è sempre un arricchimento spirituale e umano. Poi c’è l’affetto che ci fa comprendere al di là del ragionamento in cui v’è più somiglianza di contenuto che di espressioni linguistiche.

Nel progetto l’asilo, l’officina, la scuola, come le altre attività e la sede comunitaria vengono a formare, come l’insieme di varie membra, un corpo unico, ed a vederlo in pianta questo sembra un corpo crocifisso... qui l’ecclesia sembra aver trovato la sua espressione architettonica come teologica»²⁴⁰.

Il complesso di opere è quello per il villaggio Monte degli Ulivi²⁴¹, e il primo passo è per Ricci quello di studiare e capire gli abitanti, passeggiando la notte fra le strade deserte di uomini e popolate di cani randagi. Deve vivere con quella gente, capirne la necessità e cogliere le possibilità man mano che si manifestano. Seduto spesso sul punto più alto del colle, Ricci osserva il paesaggio:

«E già vedevo ciò che potrebbe avvenire. Quelle terre arse, ben coltivate. Quella gente disoccupata e oziosa nei caffè sepolti dalle mosche, operosa e operante. Quei bambini straccioni e vaganti per le strade che giocano felici e si preparano alla vita. Cose semplici [...].

A volte nel desiderio e nel sogno ho visto questo villaggio “radice” espandersi per tutta la Sicilia. Mettere cioè rami, foglie [...].»²⁴².

Una idea di città mitica, modellata sulla vita degli abitanti, che anche gli straccioni e vaganti descritti da Elio Vittorini ne *Le città del mondo* cercano di raggiungere per tutta l’isola. Unica grande città in moto perpetuo e insieme rifugio primitivo nella natura:

«Il luogo era, tra montagne, con nient’altro che qualche carrubo sui pendii e la ragazza era entrata nell’ombra d’uno di essi ad aprirvi il fagotto della sua roba e ad abitarla. In un punto appese a due rami un fitto velo da culla, in un altro apparecchiò un altarino con una statuetta colorata e dei fiori di carta, in un terzo spiegò sull’erba una tovaglia, e poi andava di qua e di là per quella sua dimora ripulendo l’erba dalle foglie cadute [...].»²⁴³.

Potremmo immaginare che inizi così, come la immagina Vittorini, la fondazione del villaggio di Riesi.

Nell’articolo su «Domus» con il quale presenta il nuovo progetto, Gio Ponti scrive:

240. Ibidem, p. 75.

241. Questi temi sono trattati in Maria Clara GHIA, *Un atto d’amore* cit., pp. 75-82.

242. RICCI, *Nascita di un nuovo villaggio*, cit., p. 6.

243. Elio VITTORINI, *Le città del mondo*, Rizzoli, Milano 2012, p. 43 (prima edizione Einaudi, Milano 1969).

«Vi invitiamo a leggere Ricci. Egli interpreta con ardimento uno dei termini che agitano (e caratterizzano) la nostra civiltà: uno è la tecnica, col suo assoluto d'après raison che si identifica con la creazione dove l'uomo è l'oggetto sociale; e l'altro termine, quello di Ricci, è il ricorso alla creazione d'après nature nella quale identifichiamo il creato, dove l'uomo è il soggetto»²⁴⁴.

L'idea è semplice: costruire il nucleo comunitario per tutti, vecchi, adulti, bambini. Gli edifici previsti nella prima planimetria del settembre 1962 sono la chiesa, la scuola elementare, l'asilo, l'officina, gli uffici, gli alloggi per famiglie, le camere per scapoli e i locali di riunione. Le strutture sono quelle di ogni altro villaggio, ma Ricci cerca di distruggerle come entità separate.

Lo schema iniziale dovrà subire delle modifiche dovute alle ristrettezze economiche di Vinay. L'azione esecutiva è rallentata, sono molte le varianti al progetto²⁴⁵. Ma i temi cruciali restano invariati. Come per Prali, anche a Monte degli Ulivi la realizzazione avviene più nell'esercizio del fare quotidiano che nella usuale direzione tecnica e logistica del cantiere²⁴⁶.

Per non distruggere gli alberi e non effettuare costosi movimenti di terra, gli edifici sono incastrati nelle zone di maggiore dislivello del terreno, come prolungamenti della terra stessa. Per limitare l'incidenza del trasporto sul costo dei materiali sono utilizzati cemento e ferro anziché manufatti prefabbricati. L'impiego della pietra grezza delle cave locali per le murature principali e del cemento armato per le coperture rappresentano tanto una necessità operativa che una scelta creativa e riproducono alcune metodologie edilizie tradizionali²⁴⁷, ad esempio le pilastrature verticali delle camerate solcate da lunghi vuoti che riprendono i temi compositivi delle cascine contadine e permettono agli abitanti di riconoscere nei nuovi edifici la propria storia. Superfici levigate e intonacate sono contrapposte ad altre, scabre, in pietra locale appena sbazzata e a vista²⁴⁸.

Inoltre, la struttura che definisce gli spazi non è più quella dello scheletro portante, o meglio non deve in essa più leggersi la divisione fra struttura portante e portata ma deve nascere dal terreno come integrata e indivisibile dall'oggetto architettonico. L'articolazione dinamica degli spazi è concepita come cristallo in formazione²⁴⁹, con ambienti che si compenetrano uno nell'altro.

244. GIO PONTI, *Nascita di un nuovo villaggio*, cit., p. 5.

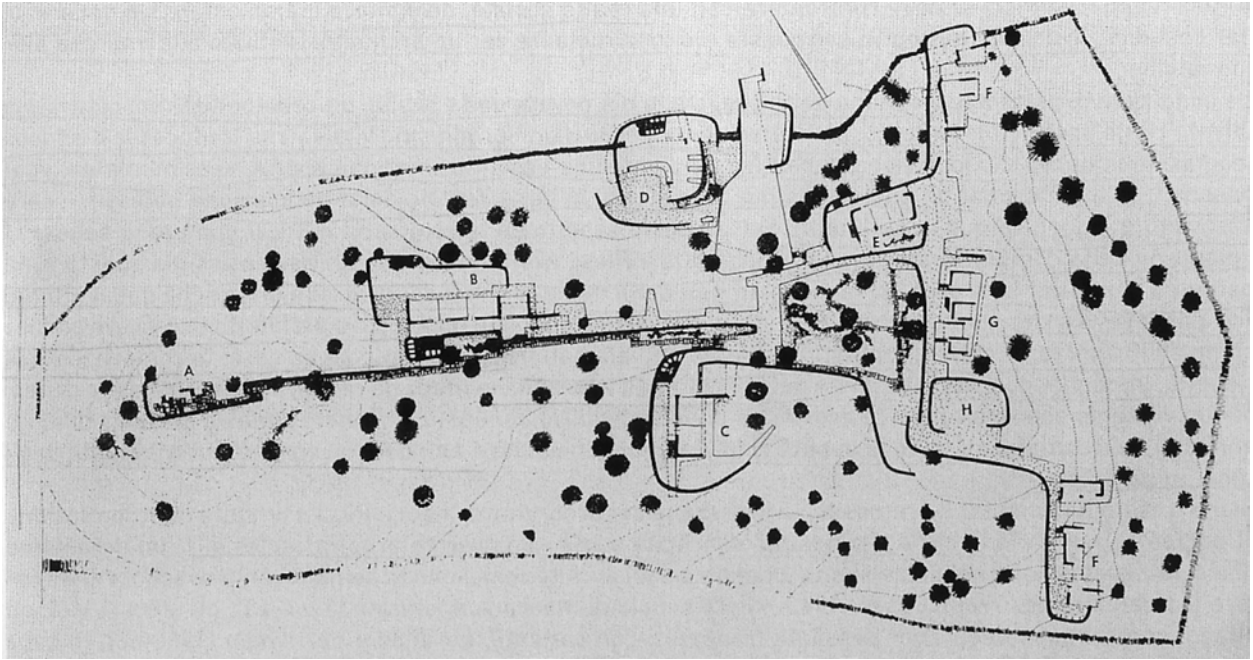
245. Gli spazi collettivi annessi alla casa comunitaria sono stati costruiti solo in parte, non è stata completata l'Ecclesia, sono state ridotte le dimensioni della casa per famiglie; non sono stati realizzati la scuola media e l'edificio per gli uffici. Vinay scrive: «Non ce la faccio a spendere tanto. Non vi sono altre ragioni oltre il fatto che non posso sostenere i costi. Per esempio, l'asilo, sono incantato dalla bellezza dell'opera, così come tu l'hai progettata, ma spaventato dal suo costo. Vedrai che invece, l'officina con travetti sarà più economica e la bellezza uguale» Lettera a Ricci, Riesi 9 gennaio 1964, cit. nell'Appendice in PIETRO ARTALE, *Conservazione dell'architettura contemporanea. Monte degli Ulivi di Leonardo Ricci a Riesi: metodologia e prassi per un intervento conservativo*, Tesi di Dottorato, relatore Cesare Sposito, Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo, a.a. 2008-2009.

246. La direzione dei lavori è affidata ai suoi collaboratori-assistenti, con il supporto di Tullio Vinay e del Figlio Giò: l'architetto Guido Del Fungo, ex allievo di Ricci, e gli architetti Fabrizio Milanese e Armando Donnamaria, ai quali i lavori vennero affidati intorno al 1963.

247. Vedi LOIK, ROSTAN, GAVINELLI, *L'architettura di Leonardo Ricci* cit., p. 30.

248. MAURIZIO ODDO, *Architettura contemporanea in Sicilia*, Corrao Editore, Trapani 2007, p. 128.

249. RICCI, *Nascita di un nuovo villaggio*, cit., p. 5.



115. Villaggio Monte degli Ulivi, Riesi, 1962: planimetria generale (da PONTI, *Nascita di un nuovo villaggio*, cit., p. 7).

L'impianto generale nella prima ipotesi di progetto è impostato su un asse longitudinale lungo il crinale della collina, con un vuoto centrale attorno a quale sono articolati gli edifici. Poi, nel novembre 1962, in occasione del primo viaggio a Riesi, durante il tracciamento delle fondazioni Ricci modifica la planimetria. Ora l'impianto generale è strutturato su due assi compositivi: il principale sempre lungo il crinale della collina, il secondario coincidente con la strada di accesso al Villaggio²⁵⁰ [Figg. 115-116].

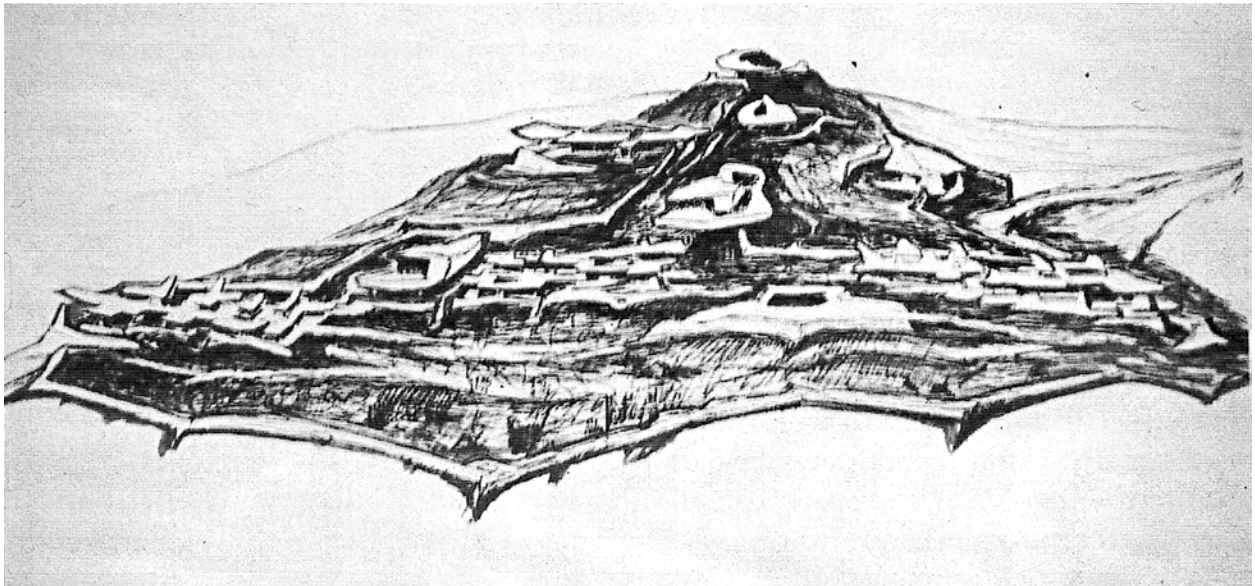
La spina dorsale, unico elemento regolatore è la vertebra dalla quale si innervano spazi, percorsi, funzioni, attività. Fra questi l'asilo, suggestivo impianto di forma trapezoidale, tagliato da un corpo trasversale e circondato da un recinto curvilineo. Il muro in pietra grezza avvolge l'intero edificio e si conclude in una rampa proiettata sulla terrazza panoramica coperta da una sottile lastra inclinata che assomiglia molto alla soluzione di copertura adottata per il solarium di casa Balmain di qualche anno precedente. Vinay è molto soddisfatto: «l'asilo è terminato. La sua linea architettonica elegante e snella si eleva fra gli ulivi e si inquadra meravigliosamente nel paesaggio. Sarà per i bimbi un luogo di vita nuova, all'aria pura, ed in pieno contatto con la natura»²⁵¹ [Figg. 117-120].

Il cuore del disegno è la scalinata che conduce alla radura circondata di ulivi, sul punto più alto della collina: lo spazio destinato all'Ecclesia. Tratti di bassi muretti di pietra lungo il perimetro della strada sono tracce della costruzione assente. L'impossibilità di realizzare questa chiesa come casa per tutti è simbolicamente la sconfitta di un ideale perseguito da Ricci per tutta la vita.

Anche per l'Ecclesia Ricci progetta due ipotesi: prima un volume di forma complessa, appoggiato su setti obliqui in muratura e collegato al terreno

250. Preziose informazioni e dettagli sul cantiere e le diverse realizzazioni sono nella Tesi di Dottorato di Pietro ARTALE, *Conservazione dell'architettura*, cit.

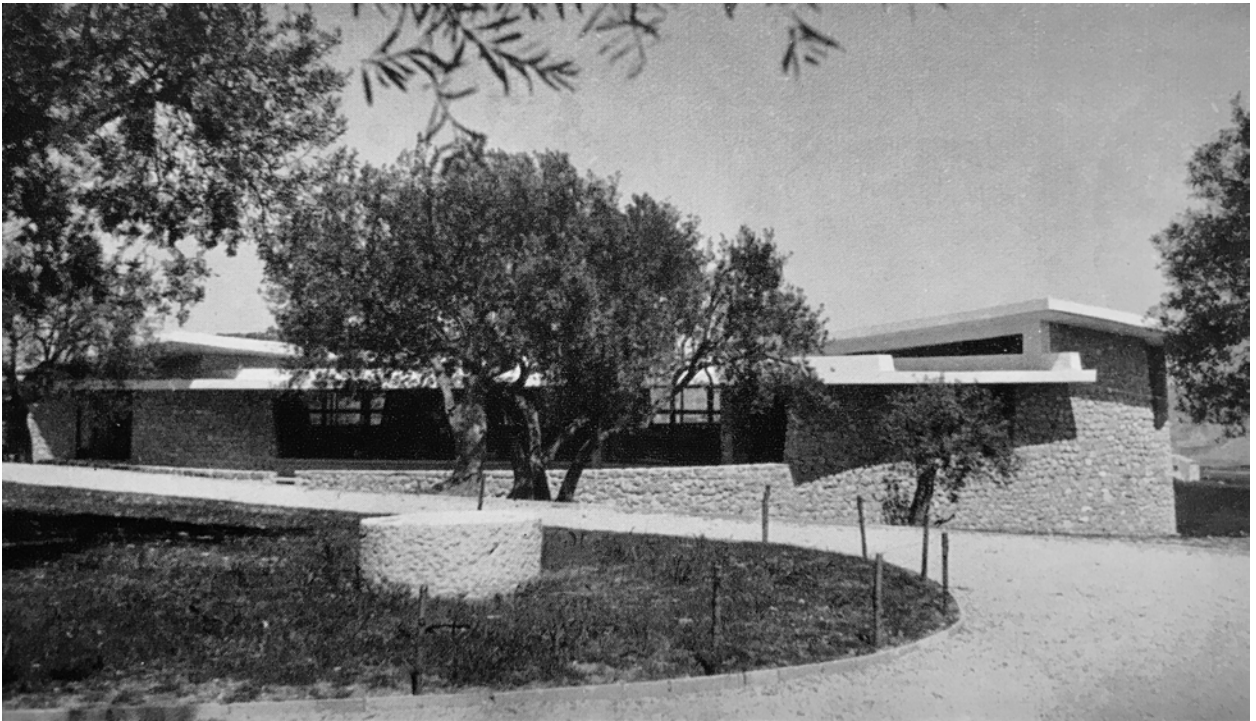
251. VINAY, *Giorni a Riesi*, cit., p. 155.



116. Villaggio Monte degli Ulivi, Rieti, 1962: disegno di Ricci che mostra l'integrazione fra edifici e paesaggio (da PONTI, *Nascita di un nuovo villaggio*, cit., p. 9).

attraverso una rampa come fosse la zampa di un insetto. Poi un guscio spezzato, meravigliosa forma plastica composta di due metà aperte collegate da un intreccio di rampe e sospese su piloni in pietra rastremati. Esempio di architettura informale in Italia, per la quale riferimenti sono i lavori di Frederick Kiesler per la *Endless house* del 1958, le *living sculptures* di André Bloc degli anni Sessanta, ma ancora prima le visioni espressioniste di Hermann Finsterlin degli anni Venti.

Questo guscio, così come quello realizzato per l'esposizione *La Casa Abitata* a Palazzo Strozzi del 1965, sono ultimi gesti di un tentativo di forme che verrà travolto dalle nuove tendenze in atto dalla metà degli anni Sessanta. Si apre da questo momento un nuovo capitolo nel lavoro di Leonardo Ricci [Figg. 121-123].



117. Villaggio Monte degli Ulivi, Riesi, 1968: l'officina appena realizzata (da VINAY, Giorni a Riesi, cit., s.p.).



118. Villaggio Monte degli Ulivi, Riesi, 1968: l'asilo appena realizzato (da VINAY, Giorni a Riesi, cit., s.p.).



119. Villaggio Monte degli Ulivi, Rieti (foto: Andrea Aleardi).



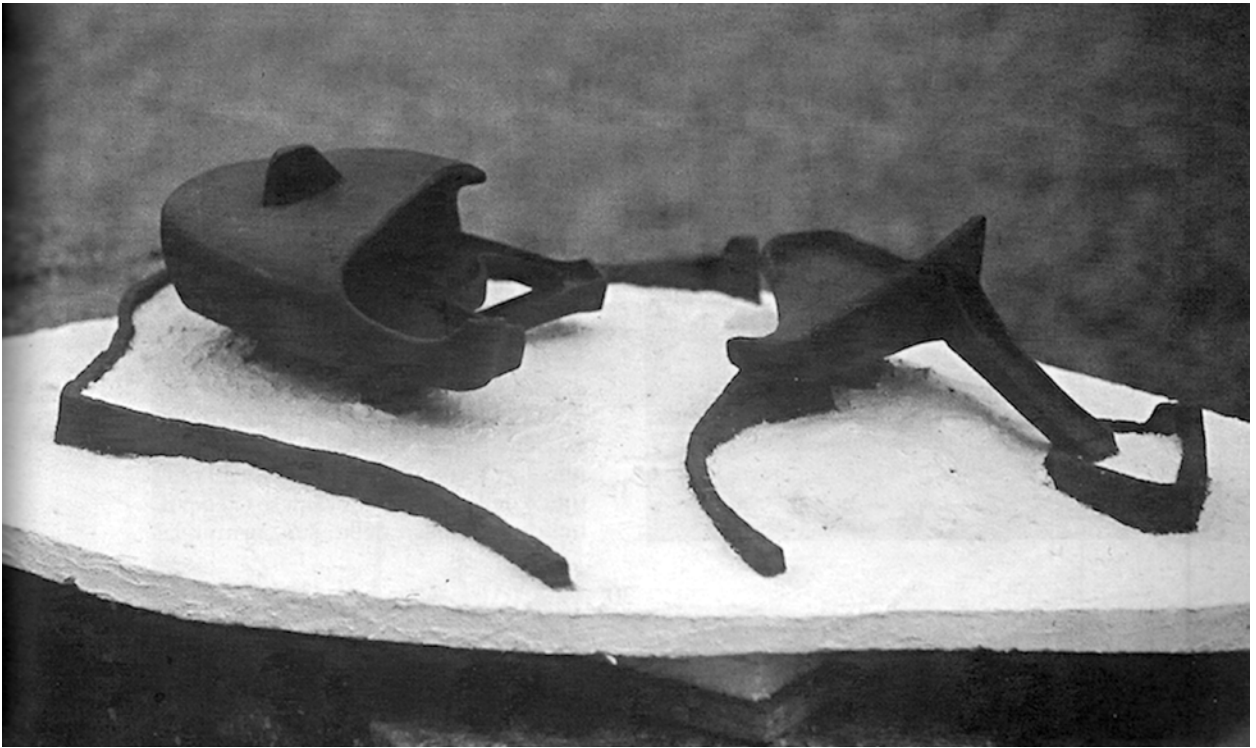
120. Villaggio Monte degli Ulivi, Rieti (foto: Andrea Aleardi).



121. Villaggio Monte degli Ulivi, Rieti, 1962-1968: pianta della seconda ipotesi per l'Ecclesia (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 40058, n. B018633P).



122. Villaggio Monte degli Ulivi, Rieti, 1962-1968: prospetto della seconda ipotesi per l'Ecclesia (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 40150, n. B038574S).



123. Villaggio Monte degli Ulivi, Rieti, 1962-68: il plastico per la seconda ipotesi dell'Ecclesia (da PONTI, *Nascita di un nuovo villaggio*, cit., p. 11).

6. Frammenti: dall'allestimento alla macrostruttura

«Domani chissà! [...]

*Uomo libero e liberato. Liberato e libero da tutti i tabù e da tutti i miti.
Fisica e metafisica connaturate e divenute una cosa sola [...]*

*La terra con l'uomo. La terra e l'uomo. La terra impossibile senza
l'uomo.*

L'uomo padrone di se stesso. Non più solo.

*L'uomo che si è dilatato tutto per assumere esattamente i confini del
proprio corpo [...]*

Come si chiamerà quell'uomo allora?»²⁵².

252. RICCI, *Anonimo*, cit., p. 233

6.1. Il *tournant* degli anni Sessanta

Se riflettiamo sul periodo nel quale l'intervento per il villaggio Monte degli Ulivi a Riesi prende forma (1962-68), e confrontiamo le forme ricciane con altre forme architettoniche contemporanee, il contrasto è palese.

Prima di tutto lo stesso Ricci è impegnato nella realizzazione del complesso residenziale per il quartiere di Sorgane (1962-66), del quale scriveremo più avanti²⁵³. Un esperimento architettonico e sociale molto differente, i cui esiti formali di stampo fortemente brutalista non hanno nulla a che vedere con l'integrazione nel paesaggio, l'uso dei materiali locali, le linee sinuose e la frammentazione delle funzioni in volumi di piccole dimensioni sperimentate in Sicilia. Lo stesso architetto, nello stesso periodo, costruisce due luoghi per la vita comunitaria con esiti completamente diversi.

Si scriveva che se Ricci non avesse sperimentato le potenzialità delle linee curve della casa Balmain all'Isola d'Elba, non sarebbe arrivato alle soluzioni plastiche di Riesi. Così come se non avesse sperimentato le potenzialità degli aggetti delle 'case sbilanciate' non sarebbe arrivato ai chiaroscuri materici nei prospetti dell'edificio di Sorgane.

Monte degli Ulivi da una parte, Sorgane dall'altra, due esperimenti cruciali. E finalmente, lasciata fuori dall'analisi l'esperienza delle ville per committenze d'eccellenza, la funzione sociale dell'architettura è di nuovo al centro.

Che cosa sta avvenendo contemporaneamente in Italia?

Nel 1959 è pubblicato il noto articolo di Reyner Banham su «Architectural Review»²⁵⁴ che critica la svolta passatista dell'architettura italiana citando i lavori di Gae Aulenti, Vittori Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino, Roberto Gabetti. L'anno precedente Paolo Portoghesi aveva intitolato *Dal neorealismo al neoliberty* il suo articolo sulle pagine di «Comunità», sottolineando da una parte l'impegno di Giuseppe Pagano riaffermato nelle idee dell'immediato dopoguerra, dall'altra il fenomeno di rivalutazione del primo tempo del movimento moderno, definito appunto *neoliberty* «più per semplicità che per malignità»²⁵⁵.

Ernesto Nathan Rogers sostiene, sulle pagine di «Casabella-Continuità» teorizza la necessità per la giovane architettura di guardare alla storia, entrando nel dibattito sull'uso della stessa ai fini progettuali. L'ultimo numero della «Casabella» diretta da Rogers²⁵⁶ testimonia che è ormai in atto un cambiamento determinante. L'editoriale, intitolato *Discontinuità o continuità?*, intende sostenere una nuova maniera di confrontarsi con le preesistenze ambientali, con ciò che esiste o si sta trasformando nel territorio delle città.

In generale nel panorama italiano si avverte il bisogno di una riappropriazione degli elementi del linguaggio derivati dal classicismo e dal lessico locale, nonché di un nuovo rapporto con le arti figurative, soprattutto

253. Vedi in questo volume a p. 218.

254. Reyner BANHAM, *Neoliberty. The Italian Retreat from Modern Architecture*, in «Architectural Review» Vol, 125, n. 747, 1959, pp. 231-235.

255. Paolo PORTOGHESI, *Dal Neorealismo al Neoliberty*, in «Comunità» n. 65, 1958, pp. 69-79.

256. Ernesto Nathan ROGERS, *Discontinuità o continuità?*, in «Casabella», n. 294-295, 1965, pp. 9-14.

l'astrattismo, il neoespressionismo e l'informale. È quella che Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co nominano «*poetica dell'ambiguità*» e anche «*rarefatto flirt con l'“aurea età” della borghesia europea. [...] se il problema è rifiutare gli alienati segni del “movimento moderno”, non rimane che tornare al tempo mitico in cui la casa e l'architettura svolgevano funzioni consolatorie*»²⁵⁷.

Ludovico Quaroni, Giovanni Astengo, Luigi Piccinato e Giuseppe Samonà si impegnano per nuove forme di edilizia sovvenzionata con le battaglie dell'Istituto Nazionale di Urbanistica, del quale Adriano Olivetti è Presidente fino alla morte nel 1960, Bruno Zevi Segretario dal 1951 al 1969 e lo stesso Ricci Presidente della sezione Toscana e Umbria dal 1957 al 1967.

Ludovico Quaroni, dopo essersi confrontato, come Ricci, con la questione meridionale a Matera nei primi anni Cinquanta, nel 1959 interviene con l'*exploit* del progetto per il quartiere CEP di San Giuliano a Mestre: le Barene, disegno meraviglioso di linee generali e 'potenti', nelle parole dello stesso autore, che definiscono un paesaggio d'insieme determinato dalle triangolazioni principali dei grandi edifici, i 'monumenti', intorno alle quali si sviluppa il tessuto minuto, lasciato indeterminato per quanto riguarda la forma dell'edilizia residenziale²⁵⁸. Il progetto apre definitivamente a una nuova stagione del disegno urbano nel paese e serve a capire il carico che si restituisce ad assetti geometrici rispetto a una organicità sfrangiata nel paesaggio, presente nei quartieri del primo periodo INA casa, espressione secondo Quaroni di un fallimento: «*nella spinta verso la città, ci si è fermati al paese*»²⁵⁹. La stessa impostazione si ritrova in molti disegni per il successivo settennio Ina Casa, come quello di Saverio Muratori alla Magliana a Roma (1957), del piano di zona 167 al quartiere Casilino a Roma sempre di Quaroni, o in Sicilia nel quartiere residenziale dell'Anic a Gela dello studio Nizzoli (1961-1963).

Inoltre, negli anni Sessanta, sulla scia delle esperienze europee, l'attenzione si sposta progressivamente verso l'industrializzazione e verso la variazione di tipologie collaudate, come negli interventi di Mario Ridolfi a Napoli (1956), Treviso (1956-58), Conegliano (1958-60), o verso esempi eccellenti ma conclusi in se stessi, come il quartiere Forte Quezzi a Genova del gruppo Daneri (1956), che denuncia la frustrata aspirazione a divenire parte della città. «*Al realismo come ideologia si sostituirà ben presto il recupero dell'utopia*»²⁶⁰, sancisce Tafuri. Naturalmente il salto finale si compie dalla fine del decennio, con i progetti per i quartieri Rozzol Melara di Celli-Tognon a Trieste (1968), Zen di Vittorio Gregotti a Palermo (1969), Vigne Nuove di Lucio Passarelli (1971), Corviale di Mario Fiorentino (1972) e Laurentino di Pietro Barucci (1976) a Roma.

Mentre il pensiero teorico di Ricci sull'architettura sembra restare alquanto estraneo ai movimenti tellurici che scuotono il mondo del progetto in quegli anni, e l'*Anonimo* è testimonianza di una riflessione interiore che si

257. Manfredo TAFURI, Francesco DAL CO, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano 1976, p. 339.

258. Dalla relazione del gruppo Quaroni (L. Quaroni, M. Boschetti, A. De Carlo, G. Esposito, L. Giovannini, A. Livadiotti, L. Menozzi, A. Polizzi, coll. T. Musho), *Concorso per un quartiere residenziale CEP*, in Venezia-Mestre, Barene di San Giuliano, in «*L'architettura. Cronache e storia*», n. 57, 1960, pp. 176-178.

259. Ludovico QUARONI, *Il paese dei Barocchi*, in «*Casabella-Continuità*» n. 215, 1957, pp. 24-27.

260. Manfredo TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1982, p. 63.

confronta con i maestri del passato e non con esempi architettonici coevi, nelle realizzazioni si comincia a veder sorgere una maggiore conflittualità. Dalla seconda metà degli anni Sessanta assistiamo al *tournant* nel suo iter professionale.

Questa evoluzione di forme avviene verso due direzioni principali e definite: da una parte figurazioni geometriche che, seppure in rapporto con il territorio, mostrano in maniera evidente i confini fra natura e artificio, dall'altra morfologie che sembrano nascere insieme al territorio e intorno all'uomo 'spontaneamente', se si vuole utilizzare un termine spesso abusato nella storia dell'architettura del Novecento. Da una parte edifici più facilmente collocabili nel contesto contemporaneo, nel quadro internazionale della diffusione del movimento brutalista, dall'altra l'anelito immaginativo che torna agli archetipi ideati a Riesi.

Potremmo, come Gio Ponti su «Domus» nel 1963²⁶¹, parlare di realizzazioni *d'après raison*, nelle quali protagonista è la tecnica e l'uomo è oggetto sociale, e di realizzazioni *d'après nature*, nelle quali l'uomo è il soggetto, predominanti nella produzione ricciana. Oppure potremmo leggere il suo operato attraverso il criterio pascaliano del contrasto fra *esprit de géométrie* ed *esprit de finesse*: una sorta di opposizione ragione-cuore, per cui da una parte vi sono gli aspetti apparenti, le regole astratte, dall'altra le opere che nascono da sentimento e istinto, lasciando trapelare mondi di forze viscerali, eludendo la fase della riflessione e del ragionamento.

Il contrasto fra componenti razionali-oggettive e organico-plastiche è testimoniato a tutte le scale, dal progetto di allestimento, all'edificio, alla macrostruttura.

261. Gio PONTI, *Nascita di un nuovo villaggio*, cit., p. 5.

6.2. Allestimenti: fra scultura e architettura

Nel 1953, in occasione della VI Mostra dell'Alta Moda Italiana, Leonardo Ricci cura la scenografia e i costumi per un balletto al giardino di Boboli, intitolato *Il filo errante*, con musiche di Luigi Dalla Piccola e coreografie di Grant Muradoff²⁶² [Fig. 124].

Sulla scia della risonanza di questo evento, nel 1955, è invitato ad allestire la scenografia per *l'Orfeo* di Claudio Monteverdi ad Aix les Bains. Al dramma musicale corrisponde l'effetto scenico delle fiamme dipinte di rosso sui pannelli di fondo e della ripida scala in legno con gradini a sbalzo, che ritroviamo in molte delle sue case degli anni Cinquanta²⁶³. L'allestimento ha molto successo, è pubblicato in numerosi quotidiani francesi²⁶⁴ e ciò contribuisce a rinvigorire la fama di Ricci in Francia, dove egli è conosciuto come pittore e dove stanno arrivando le prime notizie sul villaggio di Monterinaldi.

Dovranno però passare parecchi anni prima che a Ricci venga richiesto di allestire una importante esposizione nella sua Firenze. Per la mostra su Le Corbusier a Palazzo Strozzi del 1963, Ragghianti preferisce all'esuberanza ricciana la più compita misura di Savioli²⁶⁵, già testimoniata l'anno prima con l'allestimento della mostra *L'Oggetto Moderno in Italia*²⁶⁶.

Ma l'anno successivo, Ricci sarà coinvolto nella grande mostra intitolata *L'Espressionismo: pittura, scultura, architettura* sempre in Palazzo Strozzi, curata per la parte figurativa da Palma Bucarelli e per la parte architettonica da Giovanni Klaus Koenig²⁶⁷. Non si tratta solo di una sorta di risarcimento: stavolta il tema dell'esposizione è a lui senz'altro più congeniale [Figg. 125-126].

I riferimenti all'espressionismo sono più che frequenti nei suoi lavori, tanto in architettura che in pittura. Alla Galleria romana La Bussola, nel giugno 1958, i suoi lavori sono così presentati da Lionello Venturi: «*Forma e composizione esaltano il colore per giungere all'espressione, che involge tutti*

262. Vedi VASIĆ VATOVEC, *Leonardo Ricci*, cit., p. 29.

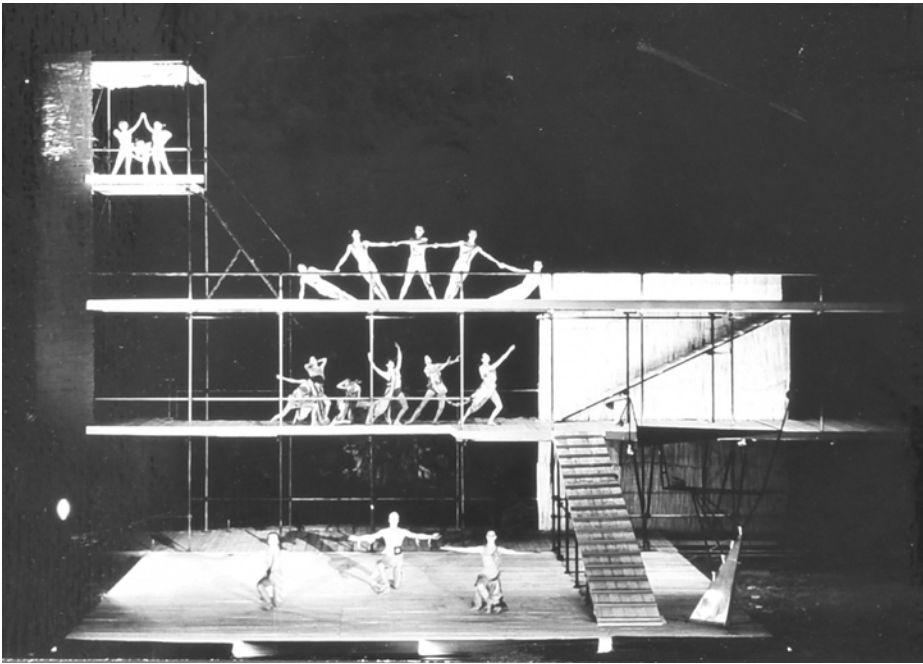
263. I progetti per gli allestimenti ricciani sono descritti in Giovanni BARTOLOZZI, *Allestimenti come concentrazioni di materia*, in GHIA, RICCI, DATILO, *Leonardo Ricci 100*, cit., pp. 161-166.

264. Tra questi «Echo Liberté», «France soir», «Le Progres», «Le Dauphiné Liberé», conservati nei «Giornali di bordo» presso la casa-studio di Leonardo Ricci a Monterinaldi, Firenze. Si scrive che «*la résurrection après trois siècles d'oubli de "l'Orpheo" de Monteverdi est l'événement musical de ces 25 dernières années*», s.a., *Point culminant du Festival d'Aix-les-Bains*, in «Le Dauphiné Liberé», 4 agosto, s.p.

265. Savioli, con la collaborazione di Danilo Santi e Rino Vernuccio, asseconda le indicazioni perentorie che Le Corbusier invia per l'allestimento: la '*nature d'esprit*' deve replicare la mostra al Museo d'Arte Moderna di Parigi a lui dedicata e da lui curata dal novembre al gennaio del 1963. La risposta a questa richiesta è tanto accurata da suscitare critiche, ad esempio da parte di Koenig, che parla delle capacità "mimetiche" di Savioli agli stilemi Le corbuseriani. Vedi Corinna VASIĆ VATOVEC, *Leonardo Ricci e Le Corbusier: "...amo Ronchamp ma... non la posso accettare"*, in *Firenze Architettura*, n. 2, 2015, p. 61. Vedi anche Susanna CACCIA, *Le Corbusier in mostra: Architettura moderna e valorizzazione*, in Alessandro Tosi (a cura di), *Le arti del XX secolo Carlo Ludovico Ragghianti e i segni della modernità*, ETS, Pisa 2011.

266. Vedi Giulio Carlo ARGAN e Leonardo SAVIOLI, *L'Oggetto moderno in Italia*, Catalogo della mostra (Palazzo Strozzi, Firenze 1962) Giovanchini, Firenze 1962.

267. Vedi Marisa VOLPI, Giovanni Klaus KOENIG (a cura di), *L'Espressionismo: pittura, scultura, architettura*, (Catalogo della mostra, Palazzo Strozzi, Firenze, maggio-giugno 1964) Vallecchi, Firenze.



124. Scenografia e costumi per il balletto "Il filo errante", musiche di Luigi Dalla Piccola e coreografie di Grant Muradoff, giardino di Boboli, 1953 (da «Dance magazine», ottobre 1953, articolo conservato nei Giornali di bordo, casa-studio Ricci, Monterinaldi, p. 47).



125. Leonardo Savioli, allestimento per la mostra "Le Corbusier architetto pittore e scultore" a Palazzo Strozzi, Firenze, 1964 (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Archivio di Stato di Firenze, fondo Leonardo Savioli, materiale fotografico, positivi, scatola 10).



126. Mostra
 “Espressionismo: pittura
 scultura architettura”
 a Palazzo Strozzi,
 Firenze, 1964: fotografia
 dell’allestimento (foto
 s.a., casa-studio Ricci,
 Monterinaldi).

gli elementi visivi, e va oltre a rivelare una particolare tensione. Tensione è la ragione dell’opera, la vitalità stessa, l’aspirazione ad indagare il mondo per via di pittura»²⁶⁸. L’evoluzione pittorica è nella direzione della pienezza degli effetti materici, come dimostrano le presentazioni di Venturi alle altre esposizioni di Ricci che si susseguono nello stesso periodo²⁶⁹.

Nell’*Anonimo*, proprio in quel periodo, Ricci scrive: «La pittura non è uno stato di perfezione, non uno stato di grazia. Si dipinge perché si ha qualcosa dentro il petto che vuole uscire. Non può restare dentro. Fa male»²⁷⁰.

Facile immaginare un Ricci ribelle al cospetto delle sale perfette del palazzo rinascimentale. Nulla di più propizio, a questa ribellione, dell’espore le tele tormentate dei pittori espressionisti. Ricci immagina «mura bianche nel Palazzo Strozzi», si vuole ‘divertire’, «vivere questa avventura espressionista come se fosse nostra», immaginare quasi di essere lui l’artista che ha realizzato le opere e progettare uno spazio adatto ad esse²⁷¹.

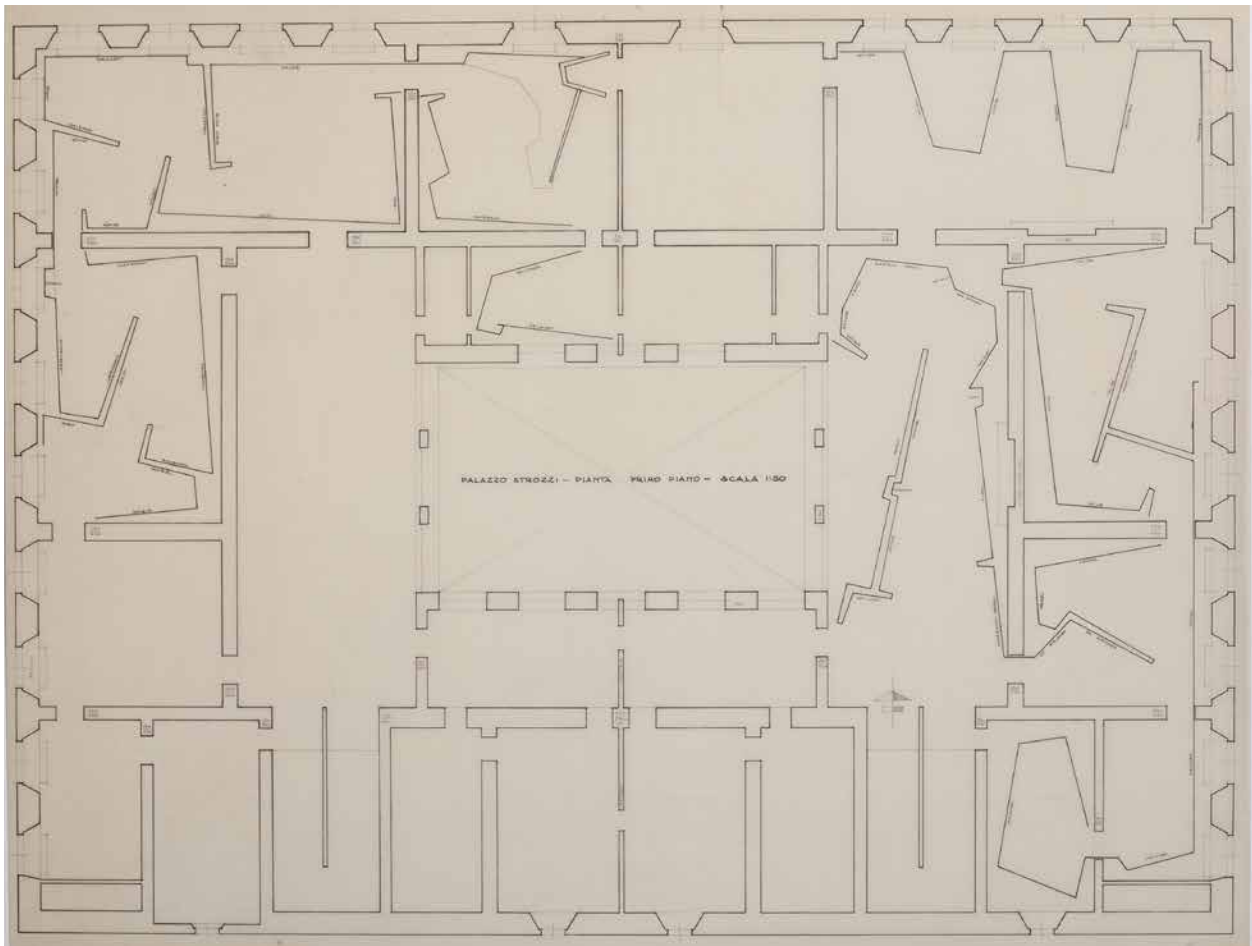
Un unico, bianco, frastagliato pannello avvolge le sale voltate, deformazione delle pareti cinquecentesche ripiegate e corrugate verso l’interno. Su questo nastro continuo e materico, realizzato con la cantinella, sono sistemati quadri e modelli senza un ordine geometrico apparente. Il titolo di tele, sculture, disegni, acquerelli, è scritto a mano, con pennello e vernice rosso sangue, in modo che le scoloriture rendano ancora più teatrale l’effetto complessivo. La quantità delle opere in mostra, la loro varietà, richiede una

268. Lionello VENTURI, *Mostra di pittura: Leo Ricci*, Galleria La Bussola, Roma, giugno 1958.

269. Nel novembre del 1958 Ricci espone nella mostra *Nuove tendenze dell’arte italiana*, Rome-New York Art Foundation, poi alla galleria Il Fiore e al Festival Dei Due Mondi di Spoleto, quindi nell’ottobre del 1959 alla neonata galleria Michaud, che introduce l’informale a Firenze, e ancora nel 1960 a New York alla Trabia Gallery. Le recensioni alle esposizioni sono conservate nei “Giornali di bordo” cit.

270. RICCI, *Anonimo*, cit., p. 122.

271. Vedi Leonardo RICCI, *Risponde Leonardo Ricci*, in «Marcatre. Notiziario di cultura contemporanea», n. 8/9/10, 1964.



127. Mostra
Espressionismo: pittura
scultura architettura a
Palazzo Strozzi, Firenze,
1964: pianta (Archivio
CSAC, Parma, fondo
Leonardo Ricci, scheda
40059, n. B018624P).

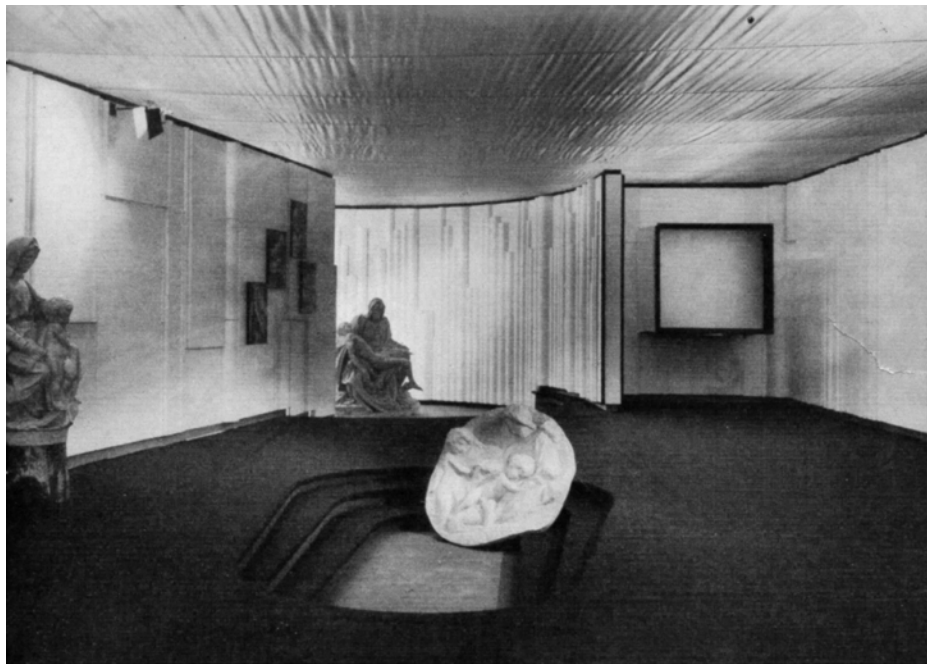
propagazione delle superfici espositive nello spazio, mentre le necessità di visibilità delle stesse richiede scatti del nastro verso l'alto e verso il basso. A volte il muro sale a creare nicchie più raccolte, a volte si ripiega e si trasforma in sedute. Ricci, per contraddire l'estetica rinascimentale, diventa barocco, usa pieghe deleuziane, cerca unione fra parete, opera ed esperienza del visitatore. Riesce talmente nell'intento che il progetto è premiato con il "Fiorino d'Oro" [Fig. 127].

È lo stesso anno in cui Paolo Portoghesi e Bruno Zevi curano la mostra critica delle opere michelangelolesche²⁷², inaugurata il 23 febbraio al Palazzo delle Esposizioni di Roma. Appare interessante che maestro Ragghianti e amico allievo Zevi organizzino sincronicamente due esposizioni destinate a sovvertire il canone degli allestimenti. Maurizio di Puolo spiega puntualmente il tema di questa rivoluzione:

«Vi lessi [...] una volontà di non-rispetto degli spazi ospitanti che mi avrebbe accompagnato per tutta la vita: una rivolta culturale dei modi espositivi che si può assimilare a quella che fu nel 1934 a Milano l'Esposizione dell'Aeronautica italiana (con le sale progettate da Ponti, Pagano e Baldessari) o nel 1936 la sala della Vittoria di Nizzoli, Palanti e Persico».

272. Il progetto della mostra nasce dal lavoro per la monumentale monografia: Paolo PORTOGHESI, Bruno ZEVÌ (a cura di), *Michelangelo architetto*, Torino, Einaudi 1964.

128. Bruno Zevi, Paolo Portoghesi, allestimento per la Mostra critica delle Opere michelangiottesche. Sala della Cappella Sistina, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1964 (foto Oscar Savio, su gentile concessione dell'Archivio della Fondazione Bruno Zevi).



Di Puolo ricorda poi, nei primi Settanta, *Vitalità del Negativo* di Piero Sartogo al Palazzo delle Esposizioni nel 1970 e a altri fondamentali allestimenti di Costantino Dardi. «Insomma, le mostre stavano diventando creative: non più solo esposizioni ma opere esse stesse»²⁷³.

Portoghesi spiega: «abbiamo voluto documentare Michelangiolo, polemicamente, per mezzo di immagini plastiche e fotografiche capaci di sovvertire l'iconografia ufficiale e di determinare nell'osservatore attraverso una rigorosa indagine linguistica le condizioni propizie allo stabilirsi di un rapporto critico»²⁷⁴. Ciò che Portoghesi e Zevi espongono, è noto, sono le elaborazioni grafiche e i modelli tridimensionali in metallo, legno e gesso, traduzione interpretativa dei valori spaziali e dinamici dei progetti michelangiotteschi. Lo spazio espositivo è anche qui concepito per coinvolgere emotivamente lo spettatore e riportare a una misura leggibile gli ambienti del Palazzo di Pio Piacentini. L'altezza degli spazi è ridotta grazie a una copertura formata da velari, e di nuovo un nastro continuo in pannelli bianchi di polistirolo espanso percorre le ventotto sale. Le modulazioni del nastro, stavolta, sono basate su un programma combinatorio, per citare i ritmi parietali di Michelangiolo, e servono a scandire l'andamento percettivo della visita, con accelerazioni e rallentamenti, per lasciar comprendere a fondo le parti espositive più importanti²⁷⁵ [Fig. 128].

«E' una mostra nuova, sorprendente, in certi casi addirittura sconcertante», scrive Renato Bonelli in un articolo significativamente intitolato

273. Daniela FONTI, *Nel museo d'oggi l'arte è la Cantatrice calva di Jonesco. Conversazione con Maurizio di Puolo*, in EADEM, Rossella CARUSO (a cura di), *Il Museo contemporaneo. Storie esperienze competenze*, Roma, Gangemi, 2012, p. 170.

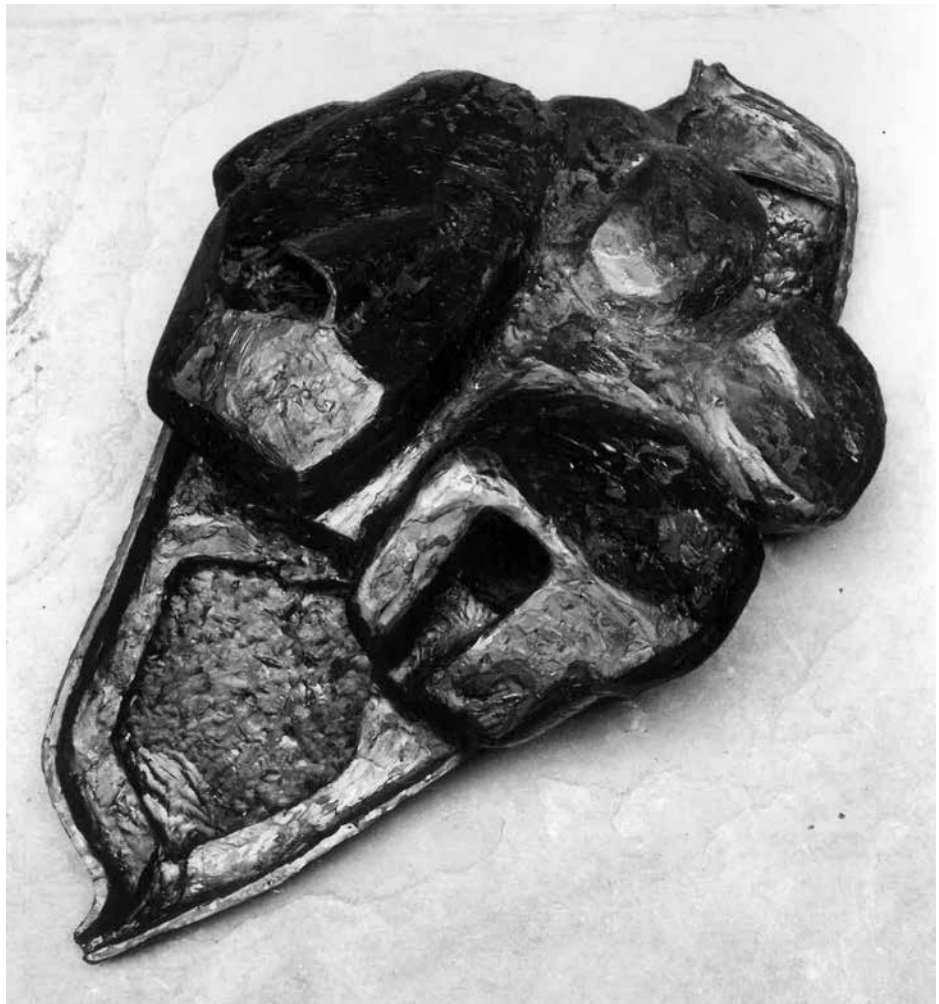
274. Paolo PORTOGHESI, *Mostra critica delle opere michelangiottesche al Palazzo delle Esposizioni in Roma*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 2, 1964, pp. 80-87.

275. Vedi Sabrina SPINAZZÈ, *Michelangiolo "al modo degli architetti": Bruno Zevi, Paolo Portoghesi e la mostra critica delle opere michelangiottesche*, in EADEM, Teresa SACCHI (a cura di), *Oscar Savio - Michelangiolo 1964*, Catalogo della Mostra (Galleria Prencipe, Roma, 3-24 marzo 2018), Galleria Prencipe, Roma, pp. 17-25.

129. Allestimento di uno
"Spazio vivibile per due
persone" per la mostra
"La Casa Abitata. Biennale
degli interni d'oggi",
Palazzo Strozzi, Firenze,
1965: il plastico della
cellula abitativa (foto
Giuliano Gamelier, casa-
studio Ricci, Monterinaldi).



130. Allestimento di uno
"Spazio vivibile per due
persone" per la mostra
"La Casa Abitata. Biennale
degli interni d'oggi",
Palazzo Strozzi, Firenze,
1965: il plastico della
cellula abitativa (foto
Giuliano Gamelier, casa-
studio Ricci, Monterinaldi).



131. Allestimento di uno "Spazio vivibile per due persone" per la mostra "La Casa Abitata. Biennale degli interni d'oggi", Palazzo Strozzi, Firenze, 1965 (foto s.a., casa-studio Ricci, Monterinaldi).



Michelangelo Pop²⁷⁶: al centro non sembrano essere più solo i problemi metodologici, il successo delle mostre travalica gli ambiti dello specialismo, la cultura è diventata fenomeno di massa.

L'anno successivo Ricci è invitato a partecipare, insieme a Savioli, ai fratelli Castiglioni, Vico Magistretti, Angelo Mangiarotti, Ettore Sottsass, Marco Zanuso, Luigi Moretti e altri, alla mostra *La casa abitata. Biennale degli interni d'oggi*, coordinata da Giovanni Michelucci²⁷⁷. La richiesta è l'allestimento di una cellula abitativa minima.

Luigi Moretti, maestro della generazione precedente, compie un gesto eclatante di rinuncia al progetto e distacco dalla ricerca immaginativa di nuovi spazi messa in atto dai più giovani, mettendo in mostra il proprio studio in scala ridotta e abitando di fronte agli occhi dei visitatori, con le opere d'arte della sua collezione privata e i fogli arrotolati dei suoi progetti, accatastati sul grande tavolo centrale o lungo le pareti.

Ricci presenta invece uno *Spazio vivibile per due persone* a scala reale: fra lo scultoreo e l'architettonico, avvolgente come l'antra di una grotta, di nuovo cellula primordiale alla maniera di Frederick Kiesler, tra le opere ricciane frutto di quello che si intendeva essere il suo *esprit de finesse*. Fin dagli schizzi preparatori egli immagina un ambiente caldo, sensuale, uterino. Il letto, il bagno, il soggiorno e la cucina sono plasmati in un'unica superficie, riducendo al minimo ogni divisione fra gli atti degli abitanti, atti liberi o meccanici, spirituali o materiali perchè ogni separazione è uno 'spreco di vita' [Fig. 129-131].

Un attacco dichiarato al rigore razionalista dell'*existenz minimum*, rielaborato nella stessa mostra dal collega di una vita Leonardo Savioli. È questo,

276. Renato BONELLI, *Michelangelo Pop*, in «Marcatré. Notiziario di cultura contemporanea», n. 6-7, 1964, p. 130.

277. Lara Vinca MASINI (a cura di) *La casa abitata. Biennale degli interni di oggi*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 6 marzo -25 aprile 1965), Arti Grafiche Meroni, Lissone 1965.

si scriveva²⁷⁸, un momento di confronto fra i due Leonardi. Pur sviluppando entrambi una riflessione sul modulo per un organismo più complesso e sviluppabile all'infinito, tema cruciale della loro ricerca professionale e didattica sulle macrostrutture urbane, Savioli persegue la sua idea di prefabbricazione e progetta un prototipo elegante e pulito. Ricci realizza una scultura abitata, di nuovo realizzata con la cantinella, sollevata dal pavimento su piccoli muri in pietra. Un guscio privo degli arredi tradizionali che sono immaginati come integrati alla casa, lasciando l'abitante libero di gestire lo spazio secondo le sue diverse necessità.

Dopo la partecipazione di Ricci alla Prima Triennale Itinerante d'Architettura Italiana Contemporanea, promossa da Lara Vinca Masini sempre nel 1965 per mettere in dialogo aperto l'architettura e i nuovi itinerari intrapresi nel campo artistico e dell'innovazione tecnologica²⁷⁹, arriva l'incarico più importante: l'allestimento per il padiglione italiano a Montréal per l'Expo del 1967, una delle più grandi esposizioni mondiali fino ad allora, con la realizzazione di sessantasette padiglioni delle diverse nazioni.

Il comitato di consulenza è d'eccezione, composto da Giulio Carlo Argan, Umberto Eco, Michele Guido Franci e Bruno Zevi. Il padiglione si compone di tre sezioni: quella del 'costume', allestita da Ricci con la collaborazione di Ezio Bienaimé, quella della 'poesia', allestita da Carlo Scarpa e quella del 'progresso', allestita da Bruno Munari, scandite rispettivamente da tre opere d'arte, una colata in ceramica di Leoncillo, una sfera di Arnaldo Pomodoro e una composizione a fasce metalliche di Cosimo Carlucci, immerse nelle proiezioni di luce e colore di Emilio Vedova.

La sezione del costume segue il programma concepito da Umberto Eco e ripropone le tappe della storia italiana dalla civiltà etrusca alla Resistenza. Sono molte le foto esistenti con Ricci in tuta da operaio e l'immane sigaretta in mano, oppure al lavoro con la fiamma ossidrica. Queste immagini lasciano comprendere il suo *modus operandi*, il rapporto-confronto fisico con la materia, un combattimento intrapreso questa volta contro installazioni metalliche, spigolose, forme irregolari e ruvide, insieme a strutture totemiche che germogliano dal suolo. Inutile sottolineare quanto questo metodo e atteggiamento siano lontani dalla ricerca geometrica curata al minimo dettaglio di Scarpa, o al giocoso *pop* di Munari. Tre linguaggi architettonici profondamente diversi, per mostrare al mondo la ricchezza del panorama architettonico del nostro paese in quegli anni²⁸⁰ [Figg. 132-137].

278. Vedi in questo volume a pp. 46-47.

279. Vedi Lara Vinca MASINI, *Presentazione*, in Eadem, Marco Dezzi Bardeschi, *Prima Triennale Itinerante di Architettura Contemporanea*, Centro Proposte, Firenze 1965, p. XIII.

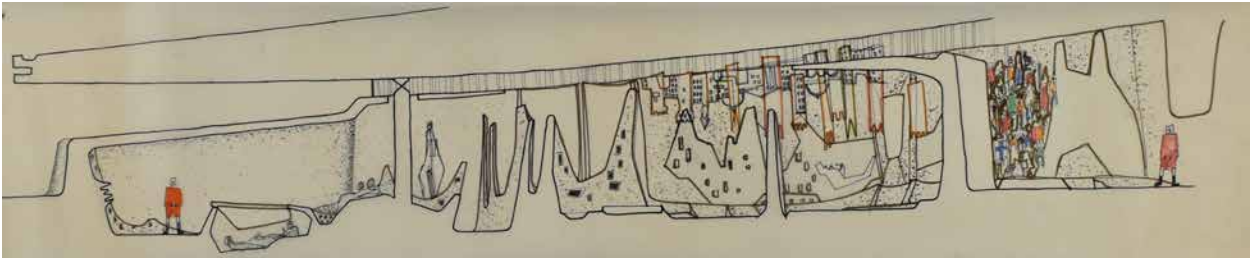
280. Bruno Zevi, *Il padiglione italiano all'Expo di Montréal. Scontro di situazioni in tre volti*, in *Cronache di Architettura* vol. VI, Laterza, Roma-Bari 1970, pp. 263-265.

132. Padiglione italiano per l'Expo di Montréal, 1967: Ricci in cantiere per l'allestimento della sezione del 'costume' (foto s.a., casa-studio Ricci, Monterinaldi).

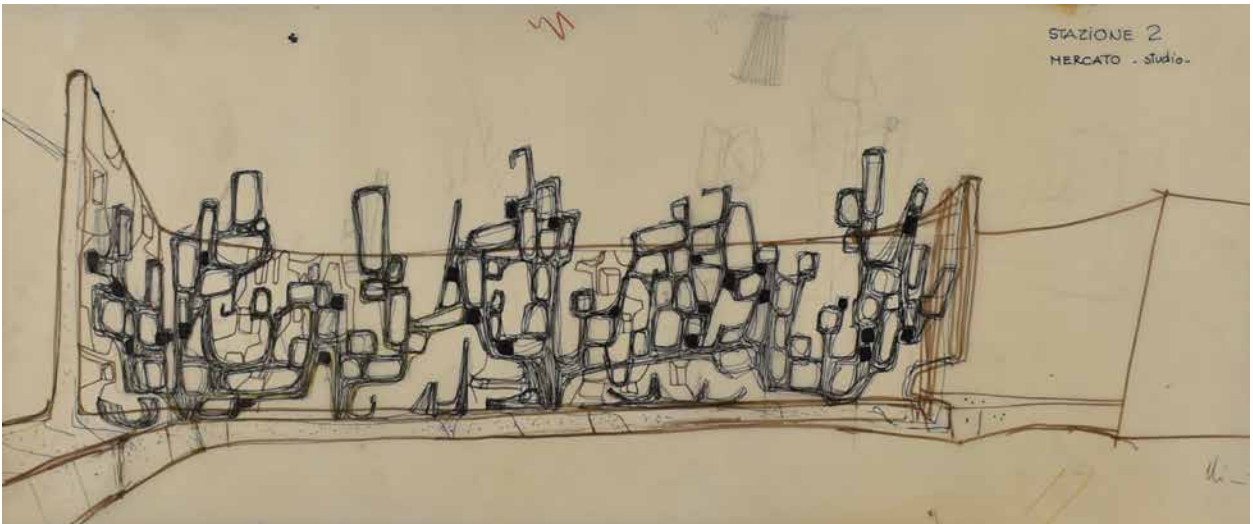


133. Padiglione italiano per l'Expo di Montréal, 1967: particolare esterno del padiglione (foto s.a., casa-studio Ricci, Monterinaldi).





134. Padiglione italiano per l'Expo di Montréal, 1967: schizzi di studio per l'allestimento (casa-studio Ricci, Moterinaldi).



135. Padiglione italiano per l'Expo di Montréal, 1967: schizzi di studio per l'allestimento (casa-studio Ricci, Moterinaldi).



136. Padiglione italiano per l'Expo di Montréal, 1967: schizzi di studio per l'allestimento (casa-studio Ricci, Moterinaldi).



137. Padiglione italiano per l'Expo di Montréal, 1967: fotografia dell'allestimento di Ricci (Archivio studio Passarelli).

6.3. Altri spazi per lavorare e vivere

Procedendo per scale, dall'allestimento all'edificio, sono meno noti molti lavori di Leonardo Ricci non dedicati alla residenza. Esempi che testimoniano le più diverse influenze: quelle di alcuni progetti dei maestri, nonostante la dichiarazione d'indipendenza che si legge nell'*Anonimo*, o quelle di alcuni motivi dell'architettura coeva.

Questi esempi mostrano come Ricci intenda il lavoro all'interno della città esistente con la volontà di 'toccare il reale', di non astrarre l'architettura dal suo valore relazionale: «*non è nata ancora nel mondo [...] una coscienza del sociale nuova, nella quale ognuno è parte integrante di un organismo vivente nel quale possa vivere e esprimersi liberamente in funzione degli altri*»²⁸¹. È pressante per Ricci, nonostante il successo professionale e la numerosità delle commissioni, la necessità di ricollocare nella società il ruolo dell'architetto. Queste esperienze progettuali, molto diverse fra loro, ci parlano del processo inarrestabile di revisione e autocritica al quale egli sottopone il proprio lavoro, del suo affrontare ogni singolo tema ricominciando sempre da capo, in quello che appare come un combattimento continuo fra il riflesso impulsivo di attingere all'immaginario architettonico collettivo e il freno interiore che vorrebbe eliminare ogni stereotipo superimposto.

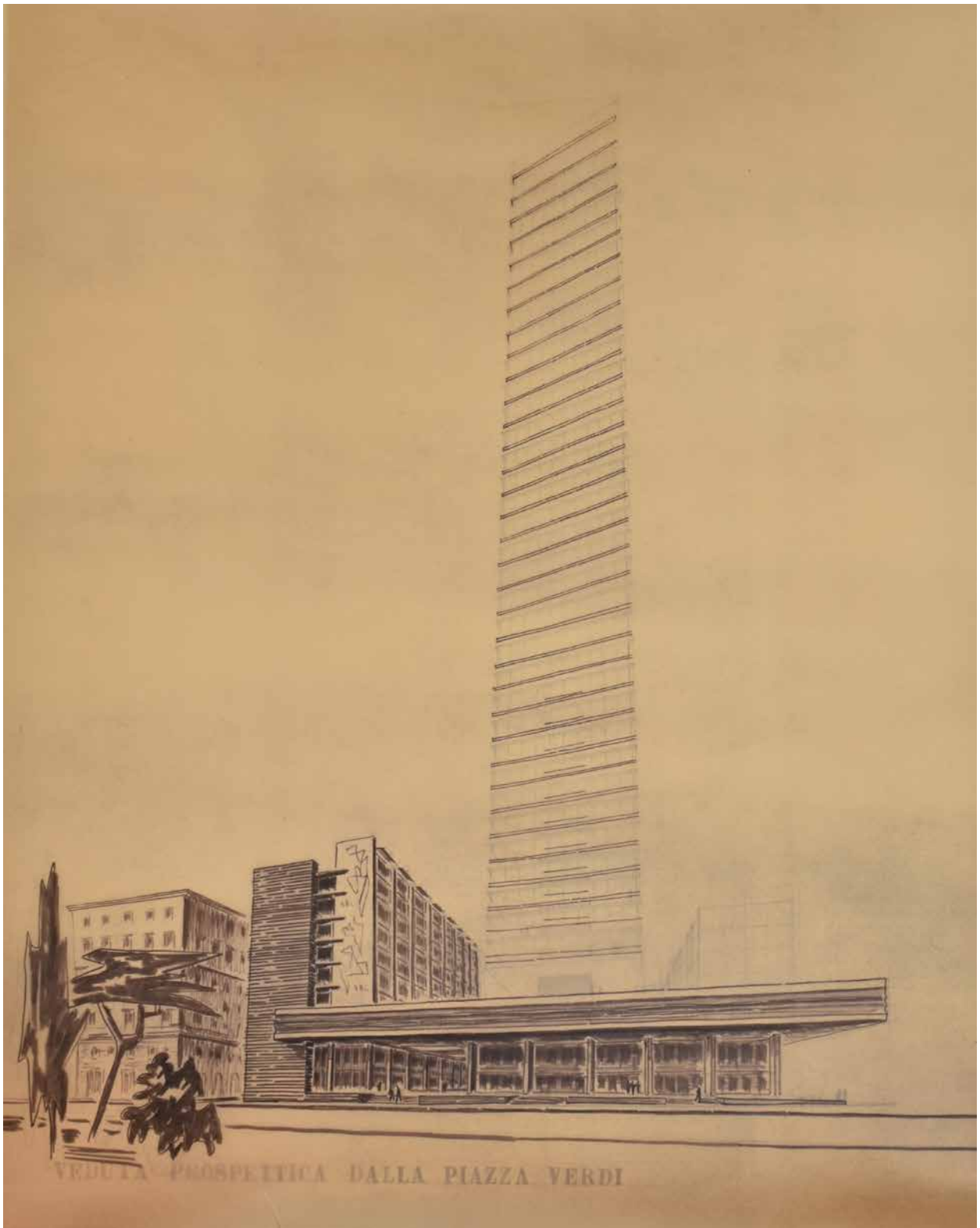
Fra le diverse sperimentazioni, il tema dell'accostamento di forme geometriche pure, per creare contrappesi visivi dinamici, emerge chiaramente in tre progetti di concorso.

Il progetto per il grattacielo a Brignole a Genova, del 1955, è sviluppato con Ezio Bienaimé e Gianfranco Petrelli. Un complesso commerciale, alberghiero e residenziale, nel quale dunque occorre riunire diversi usi. Chiari sono i riferimenti a opere miesiane. Per la torre per uffici in cemento, vetro e acciaio, nella prima versione progettuale l'enfasi è data all'orizzontalità dei piani rivestiti da una leggerissima pelle vetrata, nella seconda invece fascioni disposti asimmetricamente verso un angolo accentuano la verticalità dell'edificio, che avrebbe dovuto innalzarsi per 130 metri. Il grattacielo si incastra su un basamento destinato ad attività terziarie, nel quale si innestano altri tre corpi di fabbrica. Ancora, nella seconda versione di progetto, lo slancio verticale si contrappone al fascione di copertura della piastra basamentale, dall'aspetto più unitario rispetto all'incastro di volumi del primo progetto [Figg. 138-139].

L'anno successivo Ricci è a Carrara, dove riceve anche incarichi per la progettazione di alcune case unifamiliari²⁸². Qui partecipa, al concorso per il Palazzo Comunale e a quello per la sede della Camera di Commercio, coadiuvato da Bienaimé. La composizione volumetrica è formata dall'incastro tra un corpo orizzontale, la piastra-piazza, e un corpo verticale, la torre. Nei dettagli dei disegni si legge la volontà di rendere il materiale, il marmo, elemento estetico predominante, tanto negli esterni che negli interni: fuori, pannelli di marmo ordinario sono lavorati con graffiti astratti, all'interno una scala a chiocciola in marmo si apre nell'androne di accesso, e pannelli di marmo bianco sono anche gli elementi fissi delle pareti degli uffici [Figg. 140-141].

281. RICCI, *Anonimo*, cit., p. 72.

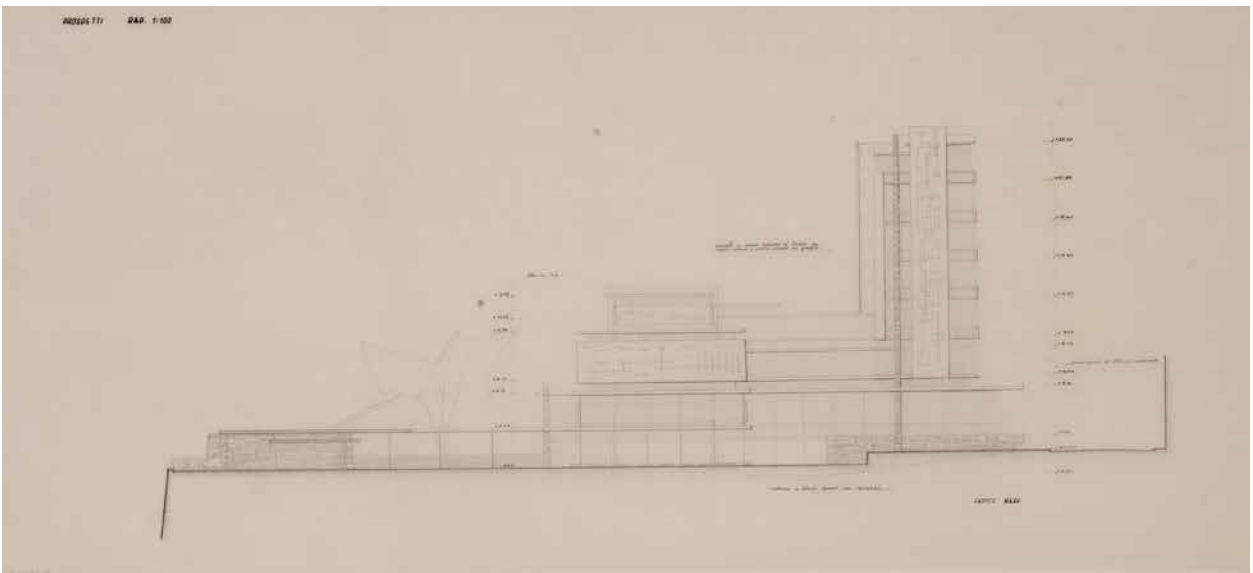
282. Vedi in questo volume a p. 165.



138. Progetto per un grattacielo a Brignole, Genova, 1955: veduta prospettica della seconda versione (casa-studio Ricci, Monterinaldi).



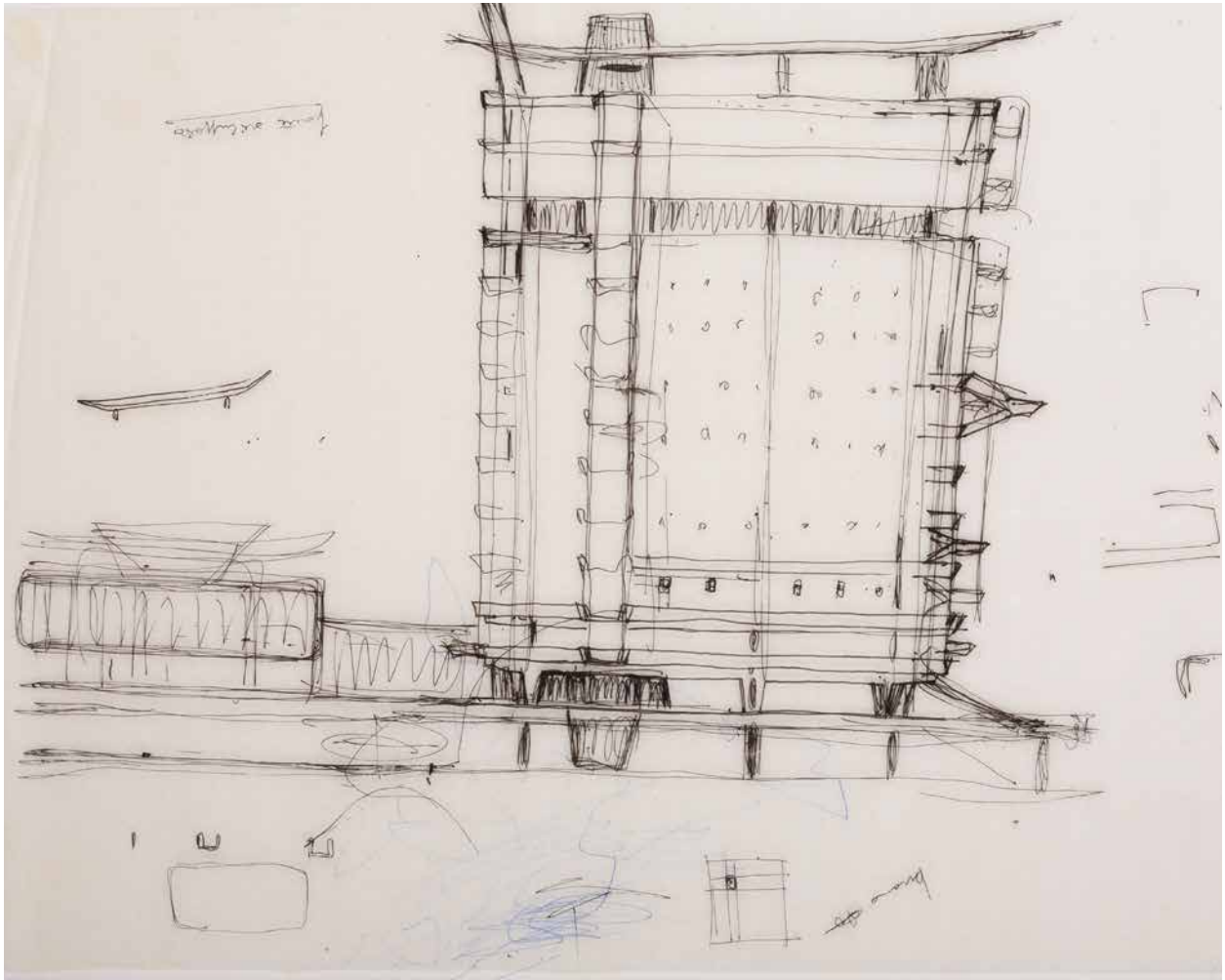
138. Progetto per un grattacielo a Brignole, Genova, 1955: veduta prospettica della seconda versione (casa-studio Ricci, Monterinaldi).



140. Palazzo del Comune, Carrara, 1958: prospetto (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda n. B038605S).



141. Palazzo del Comune, Carrara, 1958: schizzo prospettico del salone contrattazioni (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda n. B038605S).



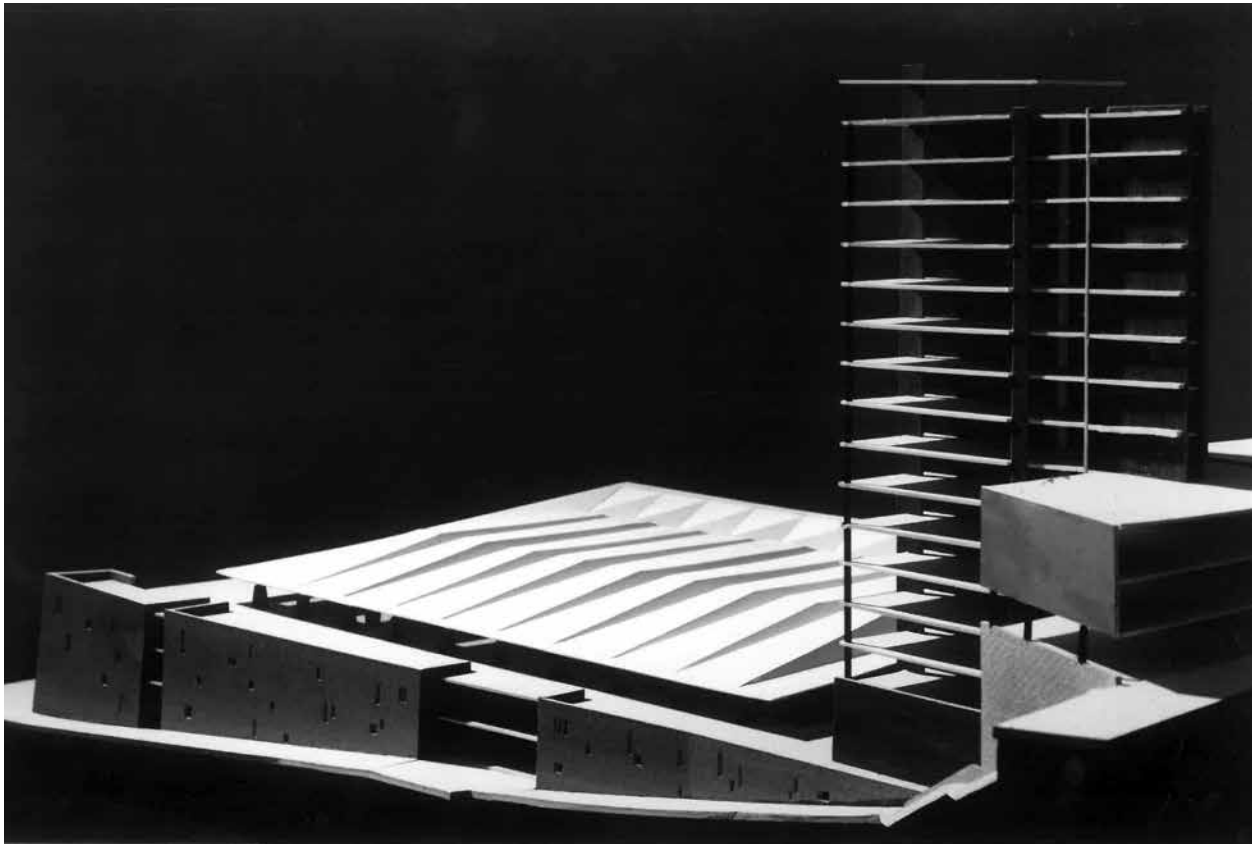
142. Progetto per un palazzo per uffici, Milano, 1960-1970: schizzo di elevato (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda: 38131, n. B018618P).

Anche nel progetto per un palazzo per uffici a Milano, i cui disegni vengono sviluppati nel decennio 1960-1970, il tema è l'aggregazione fra una piastra d'ancoraggio su cui si innesta un corpo turriforme, coronato questa volta da una soletta aggettante che ricorda temi di derivazione lecorbuseriana, cari a Savioli: sono diversi gli schizzi a mano libera, in alcuni il tratto leggero e nervoso lascia intendere l'attenzione all'indagine dei rapporti fra pieni e vuoti, fra elementi orizzontali e corpi verticali che contengono le scale, fra scansione ritmica delle piccole finestrate e tagli vetrati. Interessante è anche lo studio dell'attacco a terra, immaginato attraverso setti e pilastri di grandi dimensioni dall'effetto fortemente brutalista [Fig. 142].

Di nuovo in Liguria, nel 1959, Ricci progetta con Bienaimé, Petrelli e altri²⁸³ il Centro dei Fiori a San Remo. Stavolta il gioco di volumi è di grande complessità, rinresce che esso sia rimasto su carta probabilmente per problemi amministrativi, nonostante l'approvazione dell'amministrazione comunale. Lo stesso Ricci ne parla su «Domus» e il progetto è pubblicato su diversi quotidiani²⁸⁴. Erano previsti un parcheggio, un salone, una torre e i box per

283. Gli ingegneri Adriano Agostini, Ettore Villaggio, Carlo Bettio e Giacomo Frediani, vedi VASIĆ VATOVEC, *Leonardo Ricci*, cit., p. 32.

284. Leonardo RICCI, *Progetto per il mercato dei Fiori a Sanremo*, in «Domus», n. 354, 1959, p. 51. Per gli altri articoli si rimanda alla bibliografia in calce al volume.



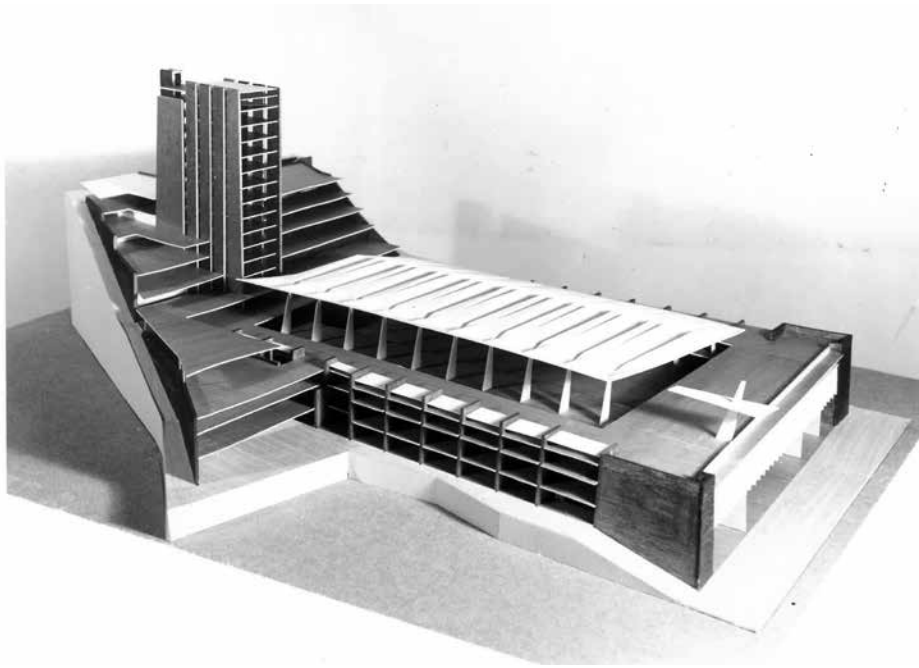
143. Fotografia del plastico di progetto per il Centro dei Fiori, Sanremo, 1958 (casa-studio Ricci, Monterinaldi).

le spedizioni. Il cuore del disegno è la copertura della piazza di smistamento, una struttura costituita da telai in acciaio corrugato con punti di sostegno piramidali in una prima versione e a cavalletto nella seconda, per coprire una luce di cinquanta metri. Gli incastri tra la torre, le forme regolari dei box e del parcheggio, e la grande piazza, sono studiati nelle due versioni per cercare i migliori bilanciamenti fra elementi ortogonali e aperture a ventaglio, fra elementi murari materici e leggere vetrate, fra dilatazioni verticali e orizzontali. Un'indagine su rapporti spaziali che porta con sé echi costruttivisti [Figg. 143-144].

Non è un caso se nello stesso anno, nel progetto per il Franklin Delano Roosevelt Memorial a Washington, la stessa indagine sulle relazioni tra pesi e volumi si arricchisce e si sviluppa attraverso l'uso di forme plastiche, che ricordano le ellissi ancorate al terreno attraverso tiranti della casa Balmain. L'ampia piazza, che avrebbe dovuto ospitare un teatro all'aperto, è accessibile grazie a una rampa a ventaglio e rampe minori. Il guscio della copertura schiacciata controbilancia lo slancio verticale della scultura monumentale di Mirko [Figg. 145, 146].

All'inizio dei Sessanta l'attività è eccezionalmente feconda, per le residenze e i concomitanti lavori a Sorgane e a Riesi, e in Sicilia nel 1963 Ricci ottiene un'altra commissione, quella per la chiesa valdese di Pachino, essenziale nella semplicità della sezione definita dalla falda inclinata della copertura, la cui pendenza è sottolineata dalla grande vetrata e dai tagli che fanno entrare lame di luce dall'alto²⁸⁵.

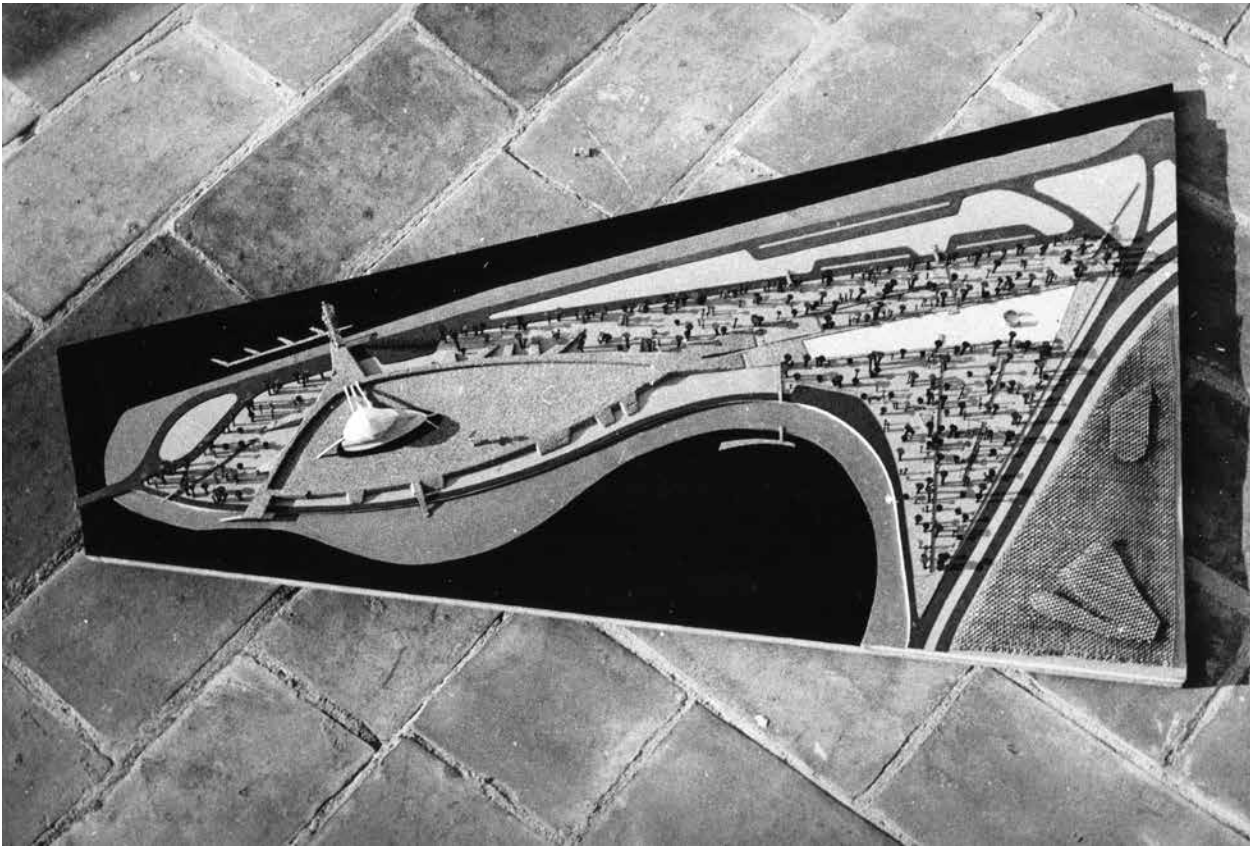
285. BARTOLOZZI, *Leonardo Ricci*, cit., p. 52.



144. Fotografia originale del plastico di progetto per il Centro dei Fiori, Sanremo, 1958 (casa-studio Ricci, Monterinaldi).



145. Progetto per il Franklin Delano Roosevelt Memorial, Washington, 1959-1960: fotografia che ritrae Leonardo Ricci mentre studia il plastico nella versione definitiva (casa-studio Ricci, Monterinaldi).



146. Progetto per il Franklin Delano Roosevelt Memorial, Washington, 1959-1960: fotografia del plastico nella versione definitiva per il concorso (casa-studio Ricci, Monterinaldi).

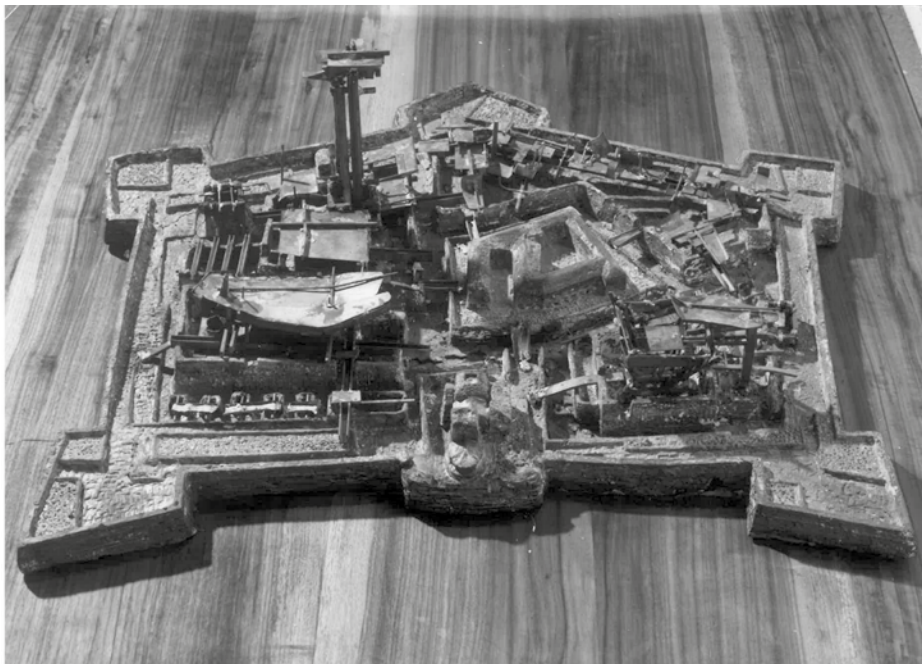
Nel frattempo a Firenze è bandito dall'Ente Mostra internazionale dell'Artigianato il concorso per la Fortezza da Basso. Siamo nel 1967 e Ricci non ha ancora realizzato nulla nel cuore della sua città. Qui si confronta con la preesistenza cinquecentesca disegnata da Pier Francesco da Viterbo e Antonio da Sangallo il Giovane, situata nelle vicinanze della stazione Santa Maria Novella e circondata dai viali della circonvallazione. La Fortezza, isolata al momento della demolizione delle mura trecentesche, quando Firenze era Capitale d'Italia, è monumento imponente dalla pianta pentagonale, con mastio in pietra forte e cortina e bastioni in mattoni, fino ad allora mai utilizzata e affidata al demanio militare²⁸⁶. Il progetto intitolato "Tre per tre", sviluppato con Ezio Bienaimé e in collaborazione con Leonardo Savioli e Danilo Santi, non vince ma è giudicato meritevole di segnalazione. Il gruppo pensa a una nuova destinazione d'uso per l'edificio, che diviene centro culturale per le arti plastiche e visuali. Volumi differenti sono tenuti insieme dalle massicce mura, le fortificazioni diventano percorsi pedonali, si innescano spazi nuovi fra i quali un museo a piramide rovesciata e un corpo turriforme, la cui immagine rimanda all'elemento verticale del successivo progetto Dog Island²⁸⁷ [Figg. 147-149].

Anche nel progetto per il Teatro dei Leggieri a San Gimignano²⁸⁸, sviluppato fra il 1962 e il 1965, Ricci si confronta con le preesistenze storiche

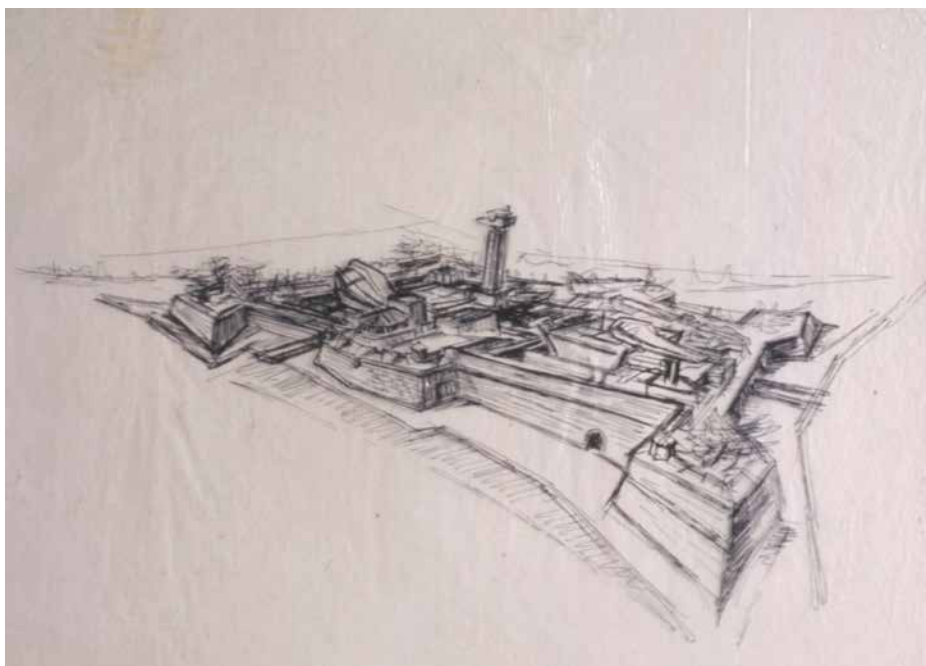
286. Vedi Francesco GURRIERI, Paolo MAZZONI, *La Fortezza da Basso. Un monumento per la città*, Ponte alle Grazie, Firenze 1990.

287. In questo volume a pp. 243-244.

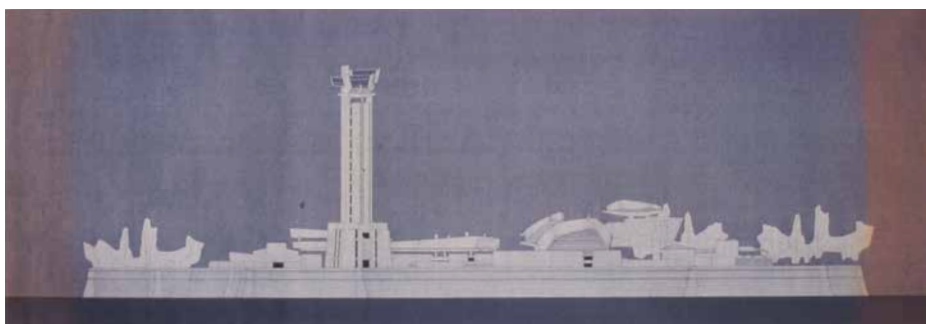
288. In collaborazione con gli architetti R. Frilli, A. Ricci, R. Barbieri e A. Lodi.



147. Progetto di concorso per la Fortezza da Basso, Firenze, 1967: plastico, (casa-studio Ricci, Monterinaldi).



148. Progetto di concorso per la Fortezza da Basso, Firenze, 1967: schizzo prospettico (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda: 39576, n. B001063S).



149. Progetto di concorso per la Fortezza da Basso, Firenze, 1967: prospetto (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda: 39577, n. B038539S).

con consapevolezza critica ma senza alcun sentimento di deferenza. A lui interessa la vita che, con il passare del tempo, deve continuare a scorrere fluida, senza bloccarsi in sterili ricordi del passato «*lo non credo ai "valori assoluti". Soprattutto trattandosi di cose come quelle dell'architettura che cambiano e si trasformano [...] cioè mi sembra che un oggetto d'arte cambia "valore" col cambiare della vita*»²⁸⁹. Nel caso del teatro, il Comune vuole provvedere, subito dopo l'acquisizione, a un primo recupero della fabbrica, e Ricci propone la realizzazione di una sala principale al primo piano e di una nuova copertura a doppia falda asimmetrica, che sulle pendenze ospita un teatro affacciato sul paesaggio [Figg. 150-151].

Torna il tema michelucciano del teatro all'aperto, negli anni maestro e allievo continuano a studiarsi reciprocamente.

Questo sguardo corrisposto avviene anche, o soprattutto, nel caso di uno degli edifici più interessanti realizzati da Ricci, quasi del tutto trascurato nell'indagine sul panorama architettonico italiano del periodo: la fabbrica per filature Goti a Campi Bisenzio. È naturalmente un momento nel quale l'attenzione alle esigenze della classe operaia è al centro del dibattito, politico e architettonico. L'impegno di Adriano Olivetti è l'esempio centrale: la magnifica fabbrica a Pozzuoli di Luigi Cosenza, ad esempio, è inaugurata nel 1955.

Nel 1959 Ricci riceve l'incarico dall'industriale tessile pratese Nazzareno Goti di realizzare una fabbrica a Capalle, una frazione di Campi Bisenzio. Prato rappresenta uno dei più grandi distretti industriali italiani e uno dei centri più importanti, a livello mondiale, per le produzioni di filati e tessuti di lana.

Ricci è in un momento di grande impegno, ha ricevuto la commissione per casa Balmain e, su suggerimento dello scultore e amico Mirko, all'epoca titolare di un corso all'MIT, è invitato come Visiting Professor a Boston, nello stesso periodo in cui nell'istituto stanno compiendo le loro ricerche Lewis Mumford e Kenzo Tange.

Nei suoi ricordi, l'anno al MIT è un anno bellissimo per gli scambi con gli altri professori, che fanno sorgere in lui nuove concezioni architettoniche e urbane. Ma egli decide di tornare, e forse ad influire sulla decisione è anche questa nuova commissione: «*Nel frattempo ebbi l'incarico di progettare una fabbrica di filati vicino a Prato. Chi lo avrebbe immaginato! [...] Era uno dei miei temi preferiti. Ma non avrei mai immaginato che un giorno un cliente mi avrebbe cercato per fare una cosa pratica, funzionale e razionale*»²⁹⁰.

L'idea del miglioramento dell'ambiente di lavoro dell'uomo è una nuova sfida. La fabbrica affaccia sulla strada provinciale lucchese verso Prato, la facciata principale è ben visibile da tutti. L'edificio potrebbe costituirsi come tassello della 'nuova città', evento trasformativo che coinvolga l'intorno, come nel caso di altre sue realizzazioni, *in primis* la casa per sé a Monterinaldi. L'abitare e il lavorare, due aspetti essenziali dello stare al mondo. La casa e la fabbrica come temi chiave. Finalmente, dopo una serie di incarichi relativi al primo tema, arriva l'occasione per riflettere sul secondo.

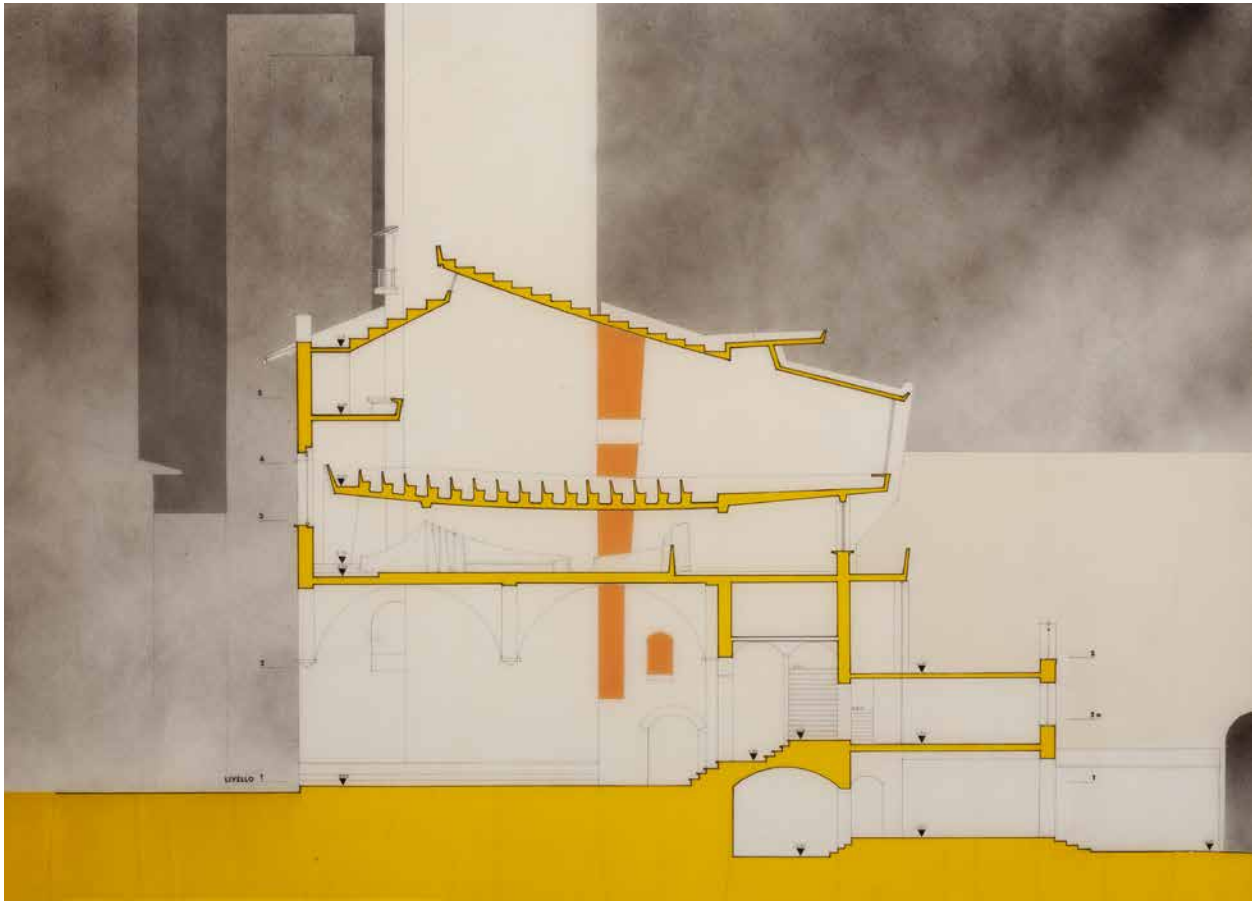
La richiesta del committente è l'integrazione fra funzioni produttive, commerciali e residenziali. Ricci risponde in maniera semplice e efficace, con la

289. RICCI, *Anonimo*, cit., p. 143

290. NARDI, *Leonardo Ricci*, cit., p. 33-122.



150. Progetto per il teatro dei Leggieri, San Gimignano, 1962-1965: sezione trasversale (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda: 39614, n. B038546S).

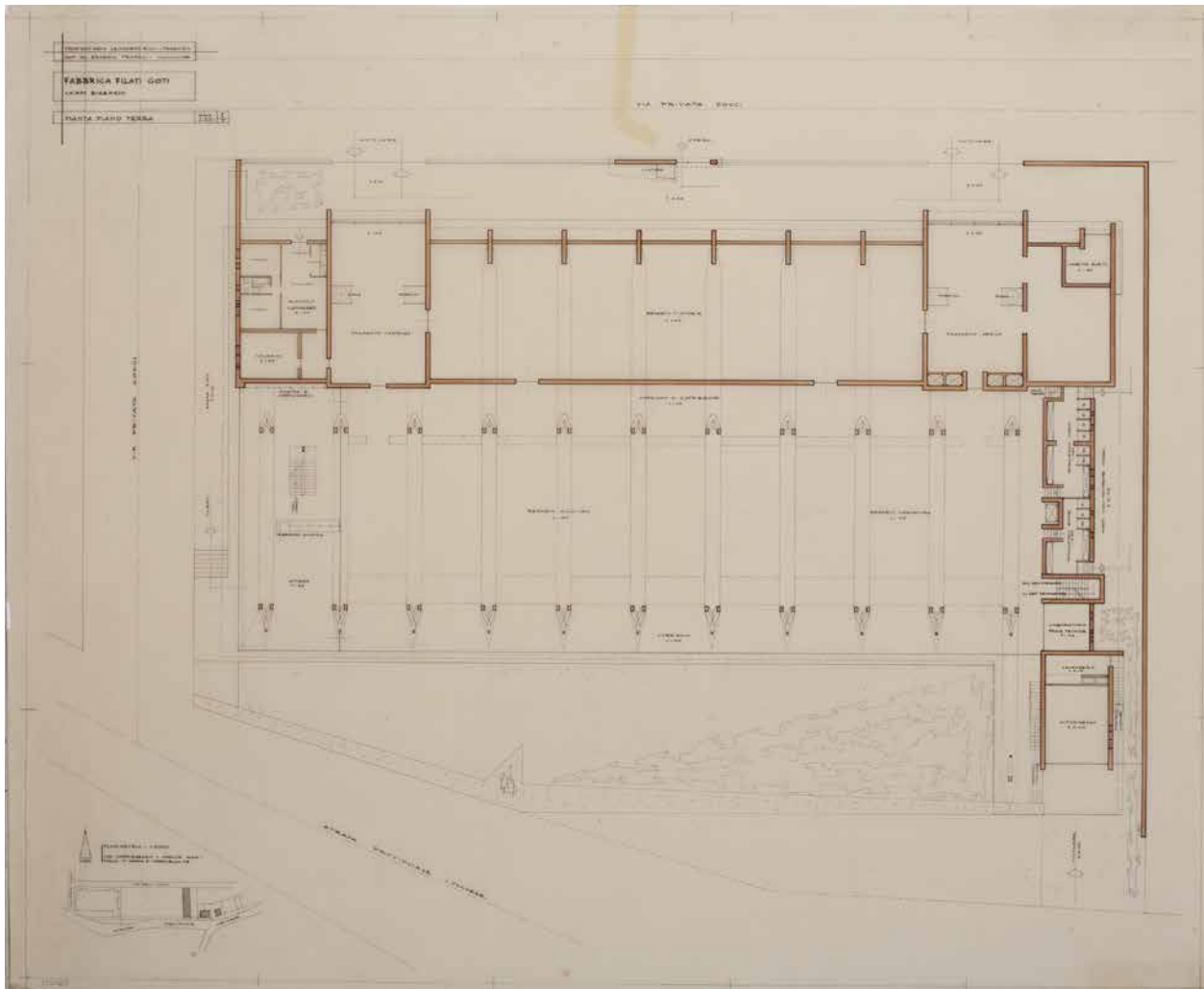


151. Progetto per il teatro dei Leggieri, San Gimignano, 1962-1965: sezione trasversale (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda: 39614, n. B038546S).

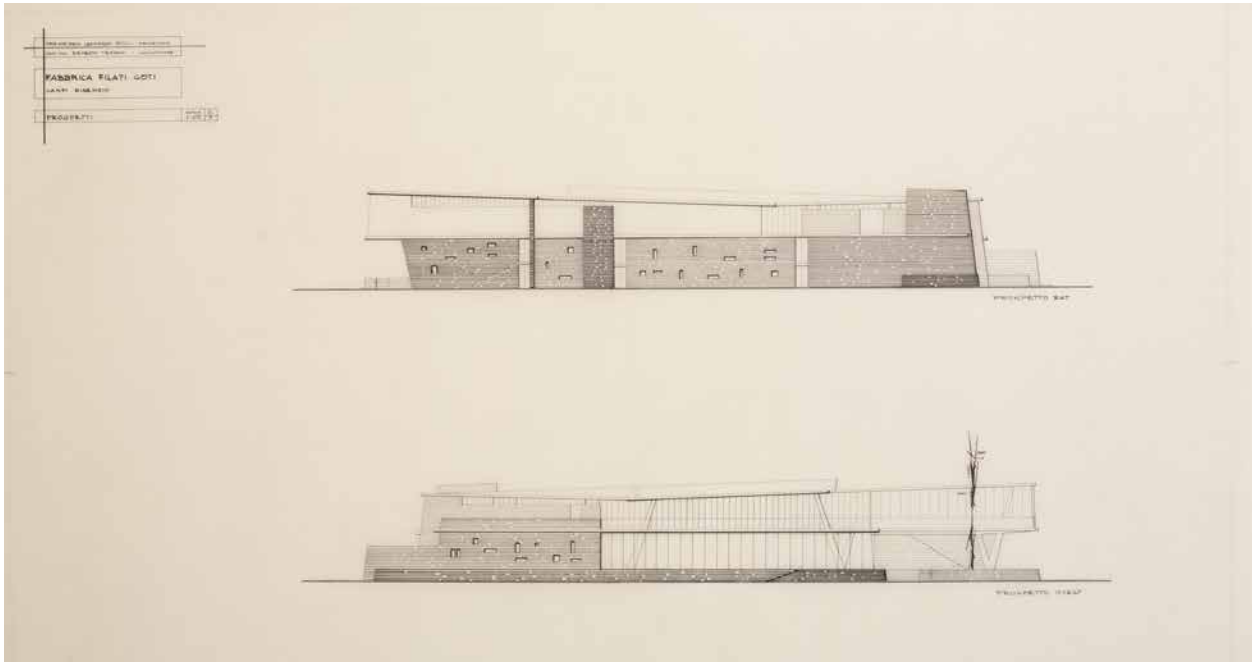
collaborazione dell'ingegner Ernesto Trapani, che sta contemporaneamente lavorando alle strutture per la casa Balmain. In entrambi i progetti, infatti, il dinamismo e la libertà strutturale arrivano alle migliori espressioni.

I materiali sono la pietra del luogo, il cemento armato e il vetro. Le proposte di progetto sono due, alcuni elementi restano invariati: il grande salone centrale parallelo alla strada principale per la filatura e la cardatura, i due magazzini retrostanti per l'arrivo e la partenza degli autocarri, la collocazione dell'accesso principale e il disegno di un alloggio con cucina, bagno e due camere, sempre sul retro. Nel primo piano rimane il salone centrale per la pettinatura dei tessuti ed è poi disegnata una torre residenziale per il titolare, che scompare nel progetto definitivo. Le maggiori variazioni avvengono sul prospetto a est, dove sono disposti i servizi per i dipendenti, i laboratori, la lavanderia e la cabina elettrica: nel progetto definitivo i servizi sono arretrati, la cabina elettrica appare staccata come elemento a sé stante e compare il corpo turriforme della scala, percorso da una banda vetrata ritmata da sottili listelli orizzontali, *brise-soleil* artigianali, soluzione ricorrente nell'architettura ricciana, adottata con variazioni nei progetti per Agàpe, per casa Ricci, per casa Fattiroli. Anche la scala dei magazzini della fabbrica Goti, con i gradini appoggiati a elementi scatolari di ferro, riprende la soluzione adottata per la scala di casa Balmain dello stesso periodo [Figg. 152-158].

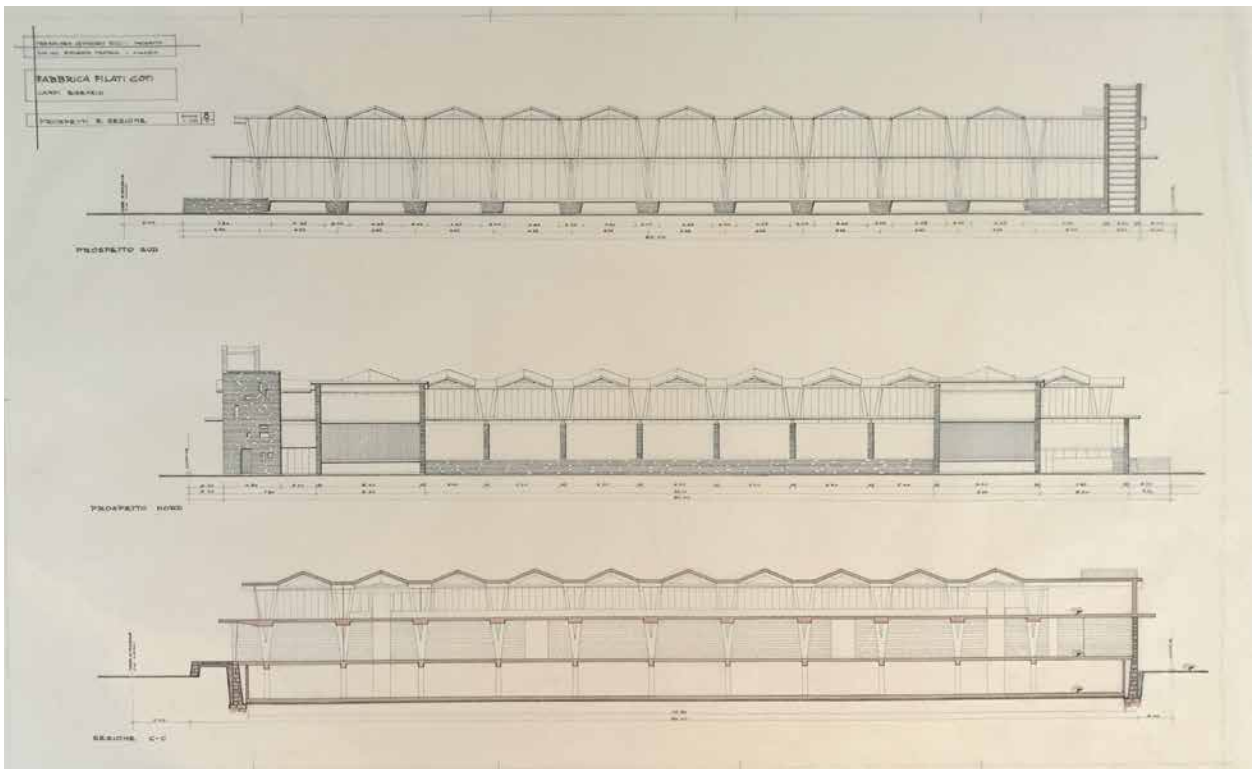
Anche nelle parole di Giovanni Klaus Koenig, la fabbrica Goti è uno degli interventi più validi nel repertorio di Ricci:



152. Fabbrica per filature Goti, Campi Bisenzio, 1959-1962: pianta del piano terra (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda: 38708, codice: PROG0080, n. B018628P).



153. Fabbrica per filature Gotti, Campi Bisenzio, 1959-1962: prospetti (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 40054, n. B038570S).



154. Fabbrica per filature Gotti, Campi Bisenzio, 1959-1962: sezioni (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci, scheda 40055, n. B038571S).

155. Fabbrica per filature Goti, Campi Bisenzio, 1959-1962 (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci). Questa, e le immagini che seguono, sono una serie di fotografie dell'edificio appena realizzato, montate su pannelli per l'allestimento curato da Ricci nei magazzini del sale durante la Biennale di Venezia del 1978.



156. Fabbrica per filature Goti, Campi Bisenzio, 1959-1962 (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci).



157. Fabbrica per filature Goti, Campi Bisenzio, 1959-1962 (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci).





158. Fabbrica per filature Goti, Campi Bisenzio, 1959-1962: fotografia dell'interno del salone centrale con la sequenza di pilastri ramificati in tre bracci (Archivio CSAC, Parma, fondo Leonardo Ricci).

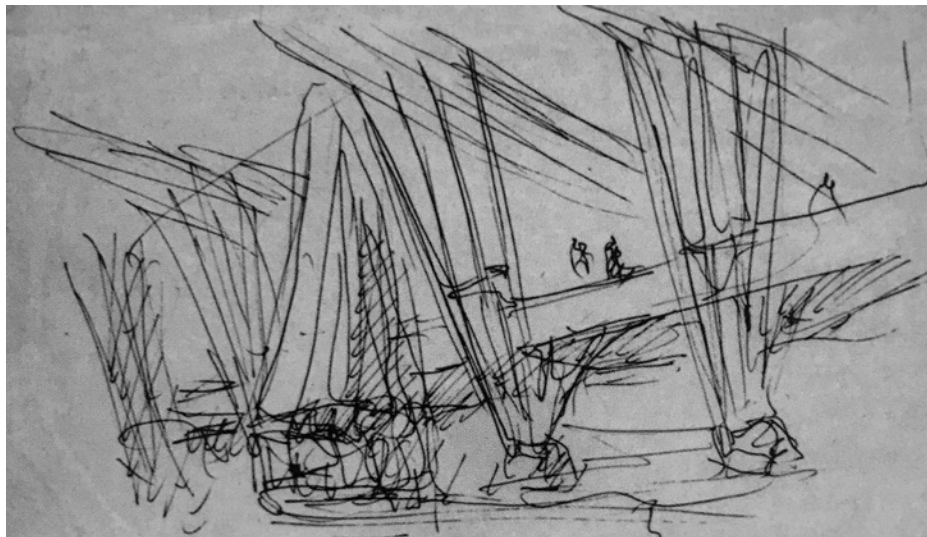
«[...] raro, se non unico, esempio di fabbrica pratese che esce dalla tipologia del capannone a volta laterizia. I pilastri di cemento armato tricuspidato (nel salone della produzione), l'andamento spezzato delle coperture e la continuità dello spazio interno fra i vari livelli sono tutte invenzioni di Ricci per una nuova forma degli stabilimenti tessili e, una volta tanto, sono anche perfettamente funzionali»²⁹¹.

Il modello per eccellenza di nuovo edificio industriale di inizio secolo, la fabbrica per turbine AEG di Peter Behrens del 1909, insiste su un tema in particolare: la liberazione dei prospetti laterali, inondati di luce e scanditi dai pilastri incernierati a terra, e l'addensamento di masse negli angoli. Nel 1921 Erich Mendelsohn realizza il cappellificio Steinberg a Luckenwalde nel quale è presente la successione di timpani nella parte più bassa del prospetto. Sono temi più volte utilizzati per architetture industriali, qui ripresi e trasformati alla maniera ricciana.

La soluzione per ottenere l'effetto ideale di illuminazione nel salone della fabbrica è estremamente ingegnosa: una sequenza di pilastri tricuspidati, dodici campate il cui ritmo è rafforzato dai timpani triangolari che chiudono l'attacco al cielo della struttura, sui quali si appoggia la vetrata inclinata

291. KOENIG, *Architettura in Toscana*, cit., p. 148.

159. Giovanni Michelucci, schizzo di studio per l'osteria del Gambero Rosso, 1962: veduta prospettica dell'interno con i pilastri a tre bracci e il percorso in quota (Archivio disegni Giovanni Michelucci, inv. AD 0855, proprietà del Comune di Pistoia).



del pianterreno. Due bracci bloccano la trave del primo solaio, poi si assottigliano e si divaricano come la Y di una fionda, proseguendo verso l'alto. Un terzo braccio invece si protende orizzontalmente, sostenendo la mensola che regge la vetrata sporgente del secondo piano. La luce penetra nello spazio fra la vetrata e il solaio, scandito dalla successione delle mensole. Ciò che nella sede centrale della Cassa di Risparmio di Firenze di Giovanni Michelucci (1953-57) è un pieno, ossia il ballatoio che affaccia sul salone centrale a doppia altezza, qui è un vuoto, per far passare la luce fra i due piani²⁹².

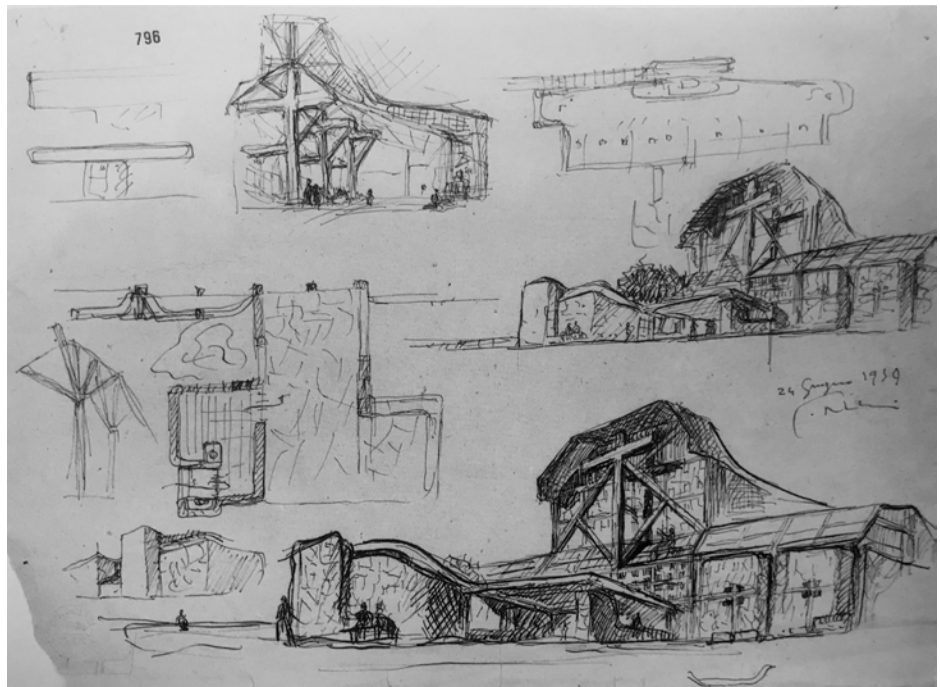
Per la prima volta, a Capalle, compare un pilastro ramificato in tre bracci. Pilastro utilizzato in edifici di altra tipologia da Michelucci. Di nuovo, nelle parole di Klaus Koenig: «*il passo avanti nella libertà strutturale, segnato da Michelucci nella chiesa dell'Autostrada, non sarebbe forse avvenuto se l'allievo non avesse, in quel momento, influenzato a sua volta il maestro*»²⁹³.

Gli schizzi per l'osteria del Gambero Rosso sono del 1958-60, La chiesa del Cuore Immacolato di Maria al villaggio Belvedere di Pistoia, è coeva alla fabbrica Goti, la chiesa dell'Autostrada è realizzata dal 1960. Ricci vedendone il modello di bronzo scrive: «*una struttura di tipo nuovo, autoportante come una "scozza" di un'automobile, una specie di organismo fatto di volte sottili diritte e rovesce, integrantesi ed equilibrantesi fra loro*» e aggiunge «*sarà realizzata mediante corde d'acciaio sospese su pilastri ramificati*»²⁹⁴ [Figg. 159-161].

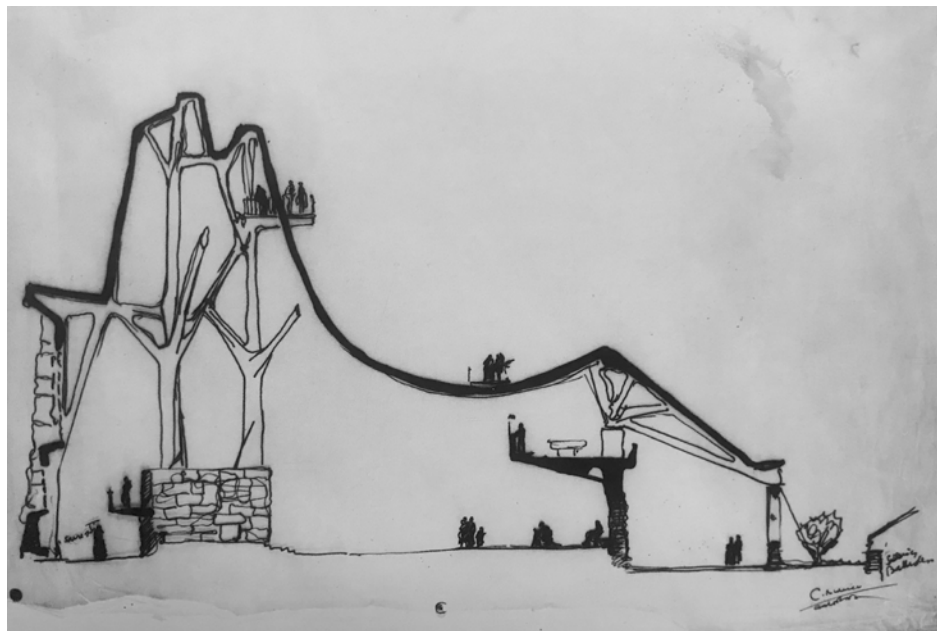
292. Il complesso della fabbrica Goti, abbandonato dalla fine degli anni Ottanta quando la Manifattura cessa la propria attività, è poi acquistato dalla Manifattura Gori e subisce una pesante ristrutturazione dall'anno successivo. Fra gli interventi, il tamponamento dei lucernari a forma esagonale che permettevano la visione del salone di produzione dal sovrastante salone delle vendite, e la chiusura di varie aperture ai piani terra e primo. Vedi Ezio GODOLI (a cura di), *Architetture del Novecento. La Toscana*, Catalogo della mostra (*Viaggio nell'architettura del Novecento: la Toscana*, Stazione di Santa Maria Novella, 19 dicembre 2001 - 17 febbraio 2002) Polistampa, Firenze 2001.

293. KOENIG, *Architettura in Toscana*, cit., p. 148.

294. Marzia MARANDOLA, *Libertà e logica: forme e tecniche del costruire*, in CONFORTI, DULIO, MARANDOLA, *Giovanni Michelucci* cit., p. 72.



160. Giovanni Michelucci, schizzi di studio per la chiesa del cuore immacolato di Maria a Pistoia, 1959: vedute prospettiche, piante e particolari (Archivio disegni Giovanni Michelucci, inv. AD 0796, proprietà del Comune di Pistoia).



161. Giovanni Michelucci, chiesa di San Giovanni Battista "dell'Autostrada", 1960: schizzi di studio della sezione (Archivio disegni Giovanni Michelucci, inv. AD 0050, proprietà del Comune di Pistoia).

6.4. Il complesso residenziale per il quartiere di Sorgane, Firenze (1962-66)

Il piano urbanistico per il nuovo quartiere che dovrà sorgere fra i comuni di Firenze e Bagno a Ripoli è elaborato nel 1956 sotto la coordinazione di Giovanni Michelucci, che divide i trentasette progettisti partecipanti in otto gruppi di lavoro. Si prevedevano due aree distinte, la 'città bassa' in pianura e la 'città alta' sulle colline a sud, impostate secondo assi ortogonali. Un primo schizzo di Michelucci, dalle linee tormentate, già indica il tema centrale di un percorso principale nord-sud che connette due sistemi di piazze delimitate da edifici²⁹⁵. Seguono due schizzi di Ricci, più conclusi e pittorici, che fanno emergere in maniera chiara questi sistemi e il loro sottile collegamento [Figg. 162-163].

Già in questa prima impostazione una serie di percorsi pedonali ortogonali all'asse principale, nel disegno michelucciano appena accennati e come emergenti da un tessuto di giardini, portano ai complessi edilizi. Quando si avvia la progettazione, Firenze non ha un piano regolatore e l'espansione della città è una questione discussa, soprattutto in relazione alla tutela del paesaggio. Roberto Papini pubblica il pamphlet *Firenze a pezzi e bocconi*²⁹⁶ e nella sede di Sant'Apollonia, il 9 giugno 1957, ha luogo il convegno *Firenze, Sorgane e il piano regolatore*, presieduto da Ragghianti e Zevi, i cui interventi sono riportati in un numero monografico di «Urbanistica»²⁹⁷.

Il sindaco Giorgio La Pira sostiene la realizzazione del nuovo complesso, ma Edoardo Detti, futuro assessore all'urbanistica, si oppone al progetto perché disposto in direzione contraria alla direttrice Firenze-Prato-Pistoia, da lui individuata come fondamentale per l'espansione della città. Nel 1962 l'approvazione del piano regolatore determina la riduzione del progetto, la salvaguardia della collina verso Bagno a Ripoli e l'affidamento a tre gruppi di progettisti, guidati da Savioli, Ricci e Ferdinando Poggi. Il quartiere non viene realizzato integralmente²⁹⁸, solo alcune strutture ne dimostrano gli intenti originali, quelle di Ricci e Savioli alla guida dei rispettivi gruppi.

La Nave di Ricci è una macrostruttura residenziale, un edificio-città lungo duecento metri con struttura in cemento armato a vista che si integra e conclude con la cosiddetta Torre. Un insieme organizzato e mutevole di alloggi e spazi distributivi pubblici, come ballatoi, piazze coperte, percorsi pensili, terrazze, strade interne e vani scala. I disegni di Ricci presentano un impianto organico che mira a realizzare un *continuum* urbanistico e architettonico aperto a ventaglio nella 'città bassa' [Figg. 164-166].

Al centro dell'idea progettuale è come sempre l'intento di favorire gli scambi tra le persone. Ricci pensa alla realizzazione di appartamenti

295. CRESTI, *Firenze capitale mancata*, cit., p. 342.

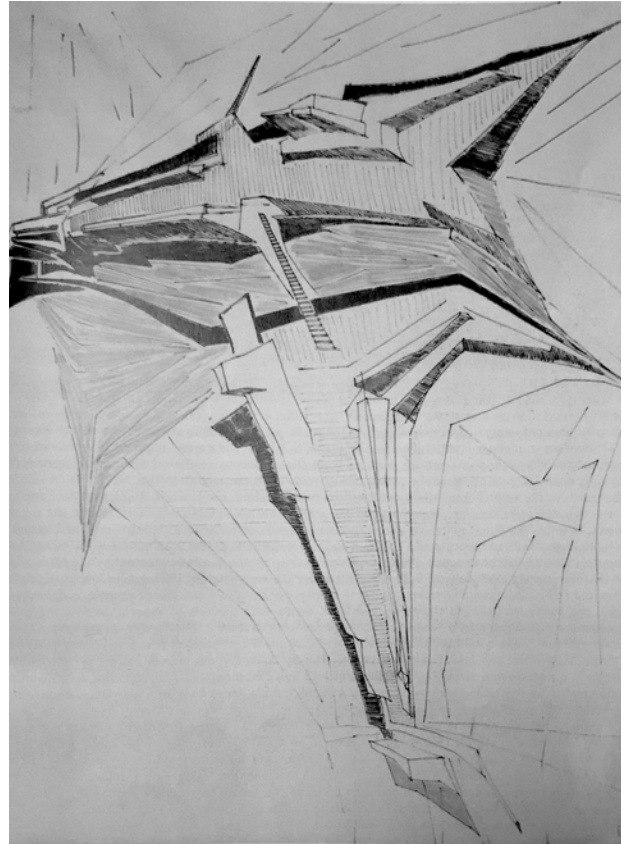
296. Roberto PAPINI, *Firenze a pezzi e bocconi*, Del Turco editore, Roma 1957.

297. Vedi «Urbanistica» n. 22, 1957.

298. Per il dibattito su riviste di settore e quotidiani sull'occasione mancata di Sorgane si rimanda alla bibliografia in calce al volume. In particolare: Leonardo LUGLI, *Giovanni Michelucci*, cit., p. 131; Sergio POLANO, Marco MULAZZANI, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano 1991, pp. 339-344. Paolo GIOVANNINI, *La città risorsa da salvare*, Alinea, Firenze 1990, pp. 67-88. Federico BELLINI, *Toscana, Emilia Romagna, Marche* in Francesco Dal Co (a cura di) *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997, p. 147, VASIĆ VATO-VEC, *Leonardo Ricci*, cit., p. 58. Michele COSTANZO, *Leonardo Ricci*, cit., p. 40.

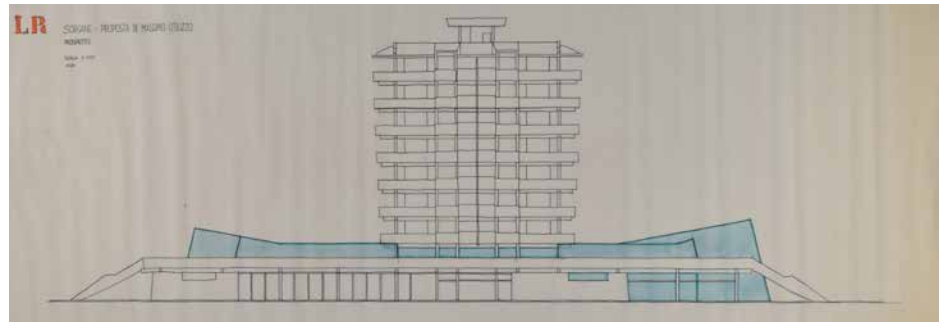


162. Giovanni Michelucci, studio per il piano di Sorgane, 1956 (da CRESTI, Firenze capitale mancata, cit., p. 342).

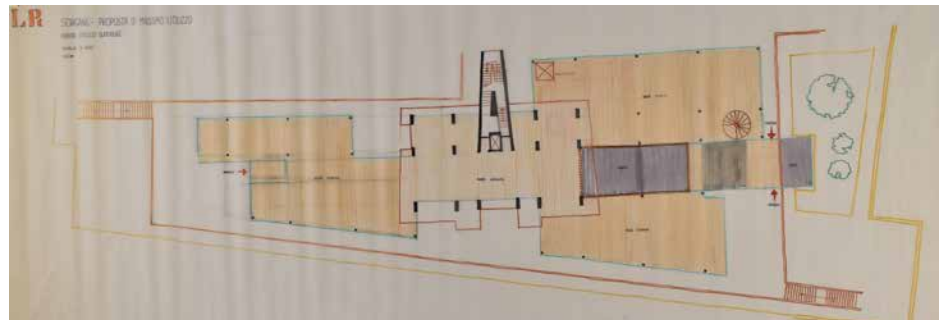


163. Leonardo Ricci, studio per il piano di Sorgane, 1956 (casa-studio Ricci, Monterinaldi).

164. La Nave di Sorgane, 1959: prospetto, disegni denominati "Proposte di massimo utilizzo" (casa-studio Ricci, Monterinaldi).



165. La Nave di Sorgane, 1959: pianta, disegni denominati "Proposte di massimo utilizzo", (casa-studio Ricci, Monterinaldi).





166. *Strutture*, 1957 circa, olio su tela (casa-studio Ricci, Monterinaldi). Lo studio parallelo e le interferenze fra forme pittoriche e architettoniche sono in questo caso estremamente evidenti.



167. *La Nave di Sorgane* appena realizzata, 1966 (foto Giuliano Gameliel, casa-studio Ricci, Monterinaldi).

prefabbricati per consentire ai futuri abitanti una partecipazione attiva nella qualificazione degli alloggi, in contrasto con gli standard razionalisti che deve invece adottare per difficoltà tecniche, burocratiche, economiche. Inoltre egli non intende lo scheletro portante come traduzione delle strutture antiche, in acciaio, cemento, legno: la struttura è per lui insieme portante e portata, integrata nell'oggetto architettonico che si forma con essa [Fig. 167].

«Si può modificare, correggere, variare una forma là dove non c'è verità. In quasi tutte le architetture contemporanee, potremmo togliere la cornice decorativa appiccicata alla struttura di vetro o di pietra che sia, e sostituirla con altre. Ma non sarebbe architettura la cui forma è conseguenza. Qui nulla si può mutare così come in fondo sempre nelle vere architetture del passato; quelle che, caduti gli ornamenti, restano a noi come sintesi di spazio, struttura, forma [...]. Raggiungere una forma di questo tipo significa a volte ripercorrerla tutta centinaia di volte, dal terreno dove nasce all'estremo limite dove si conclude. Ripercorrerla in tutte le direzioni, finché si precisa nello spazio in maniera inequivocabile, senza possibilità di arrangiamenti: forma nata»²⁹⁹.

Così gli aspetti brutalisti del complesso di Sorgane, rientranze e aggetti, strutture a sbalzo, non sono realizzati per dare effetti chiaroscurali e plastici al prospetto ma sono l'esito dell'incastro fra componenti verticali e orizzontali che si distribuiscono intorno al tema centrale dello spazio pubblico, ramificato all'interno della struttura. Bruno Zevi coglie la «*“lama strutturale” in sostituzione dei pilastri a gabbia o pilotis [...] esplosa a scala gigantesca*»³⁰⁰ che si sviluppa per creare percorsi, terrazze, piazze sopraelevate, strade interne. Una piastra contiene gli spazi di servizio, mentre la lama in cemento armato è scandita ritmicamente in funzione dell'ampiezza degli alloggi. Sono contemplate diverse tipologie, in linea, a ballatoio e a corte, per accogliere ogni tipo di famiglia.

La ricerca va verso spazi 'liberanti', nella convinzione, quella di Ricci, che gli uomini non siano poi tanto diversi nelle loro esigenze, che esista una base comune e che vi si possa corrispondere attraverso una concezione spaziale il più possibile varia ma, in ultimo, 'unificata'. Non si tratta del 'mondo tutto in un edificio' come concepito da Le Corbusier nell'*Unité d'habitation*, perché non si tratta di una chiusura in una forma data, ma di un'apertura in una forma in divenire. Scrive Paola Ricco:

«Nell'idea di Ricci, l'abitare scaturisce dalla coesistenza della dimensione collettiva con quella intima. Tale concezione, all'epoca e ancora oggi, si confronta con un'attitudine sociale dove l'individualismo riduce la coesione; pertanto, nella maggior parte dei casi, quegli spazi condivisi - una volta l'anima del progetto - sono oggi chiusi e privati. Tuttavia, nella dimensione concreta e operativa che Ricci riconosce all'architettura, questa dovrebbe offrire all'essere umano l'opportunità di sviluppare la sensibilità per un vivere comune: le architetture di Sorgane sono la testimonianza della tensione ideale verso un obiettivo di socialità»³⁰¹ [Figg. 168-170].

299. Ricci, *Nascita di un nuovo villaggio*, cit., p. 6.

300. Bruno Zevi, *L'edificio-città di Leonardo Ricci*, in Idem, *Cronache di architettura*, vol. VI, Laterza, Roma-Bari 1970, p. 649.

301. Paola Ricco, *La ragione di un ampio viale che termina davanti a una collina*, in GHIA, RICCI, DATTILO, *Leonardo Ricci 100*, cit. pp. 185-188.



168. La Nave di Sorgane (foto Alessandro Guidi, Quattroterzi).



169. La Nave di Sorgane (foto Alessandro Guidi, Quattroterzi).



170. La Torre di Sorgane (foto Alessandro Guidi, Quattroterzi).

