

Leonard Ricci.



*a cura di*  
**Maria Clara Ghia**  
**Clementina Ricci**  
**Ugo Dattilo**

# **Leonardo Ricci**

# **100**

# **Scrittura, pittura e architettura**

100 note a margine  
dell'Anonimo  
del XX secolo



Organizzato da



MINISTERO  
PER I BENI E  
LE ATTIVITÀ  
CULTURALI



Patrocino di



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

**DIDA**  
DIPARTIMENTO DI  
ARCHITETTURA



**CSAC**  
Centro Studi  
e Archivio della  
Comunicazione

In collaborazione con



FONDAZIONE  
GIOVANNI  
MICHELUCCI



### Ringraziamenti

Matteo Baralli, Luca Barontini, Serena Biancalani, Raffaele Breglia, Jacopo Carli, Susanna Cerri, Emanuele Crocetti, Giacomo Dallatorre, Emanuele de Raymondi, Eva Francioli, Aldo Frangioni, Roberto Gabucci, Giampiero Germino, Federica Giulivo, Alessandro Guidi, Steven Hillyer, Stefano Lambardi, Tomaso Marzotto Caotorta, Lara Vinca Masini, Giuseppe Missanelli, Silvia Moretti, Nadia Musumeci, Francesca Neri, Federico Paci, Giancarlo Paba, Silvia Penna, Gianni Pettena, Valentina Pieri, Milena Ricci, Linnea Ricci, Elena Sofia Ricci, Paola Ricco, Sergio Risaliti, Simona Riva, Tommaso Sacchi, Nader Tehrani, Salvatore Torrente, Alice Trematerra, Antonella Tundo, Giorgio Van Straten

### Un ringraziamento particolare a

Gerd Ingrid Olsson Ricci per il sostegno durante la pubblicazione di questo catalogo

### Un ricordo particolare a

Elena Pocchetto Ricci, Gillo Dorfles e Marco Dezzi Bardeschi

L'indice del volume e le frasi in rosso, che scorrono parallelamente al testo, sono tratte da L. Ricci, *Anonimo del XX secolo*, Il Saggiatore, Milano, 1965 (prima edizione *Anonymous (20th Century)*, Braziller, New York 1962). Per le frasi di Leonardo Ricci tratte da altri testi, così come per le frasi di altri autori, è presente l'indicazione bibliografica.

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

Le opere conservate allo CSAC Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma, sono pubblicate su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Gli autori si dichiarano disponibili ad assolvere i propri impegni per eventuali diritti di riproduzione qui non contemplati.

### progetto grafico catalogo

#### **didacommunicationlab**

Dipartimento di Architettura  
Università degli Studi di Firenze

Susanna Cerri

Giacomo Dallatorre

### Riferimenti web

Facebook: @LeoRicci100

Instagram: @leonardoricci\_architetto

www.leonardoricci.net

comitatoricci100@gmail.com



#### **didapress**

Dipartimento di Architettura  
Università degli Studi di Firenze  
via della Mattonaia, 8 Firenze 50121

© 2019

ISBN 9788833380605

Stampato su carta  
Polyedra, Coralbook White Lecta



# 100 Leonardo Ricci

100 note a margine dell'Anonimo del XX secolo

scrittura  
pittura  
architettura

**Ex-Refettorio di Santa Maria Novella  
Firenze**

**13.04.2019 – 26.05.2019**

*Promotore*

**Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Centenario di  
Leonardo Ricci – MiBac**

*In collaborazione con*

**Comune di Firenze**

**DIDA** Dipartimento di Architettura

Università degli Studi di Firenze

**CSAC** Centro Studi e Archivio della Comunicazione

Università degli Studi di Parma

**Fondazione Giovanni Michelucci**

**Ordine degli Architetti Firenze**

**Fondazione Architetti Firenze**

*Patrocinio*

**Comune di Firenze**

*A cura di*

**Maria Clara Chia, Clementina Ricci, Ugo Dattilo**

*Direzione e coordinamento gruppo di ricerca*

**Clementina Ricci**

*Direzione scientifica*

**Maria Clara Chia**

*Comitato scientifico*

**Aldo Colonetti, Claudia Conforti, Antonella Greco,**

**Giovanni Leoni, Giovanna Uzzani**

*Direzione e coordinamento generale*

**Clementina Ricci, Andrea Aleardi**

*Gruppo di ricerca*

**Loreno Arboritanza, Pietro Carafa, Ilaria Cattabriga, Beatrice**

**Conforti, Anna Ghiraldini, Margherita Monica**

*Selezione e sviluppo testi*

**Maria Clara Chia**

*Traduzione testi*

**Philip Balma**

*Selezione documenti d'archivio*

**Ugo Dattilo, Maria Clara Chia, Clementina Ricci,**

**Pietro Carafa, Ilaria Cattabriga**

*Ricerca e Selezione materiali, immagini d'archivio e Editing*

**Pietro Carafa**

*Sviluppo didascalie*

**Ilaria Cattabriga, Loreno Arboritanza**

*Ufficio Stampa*

**Image MEDIA AGENCY**

**Alessandro Masetti** Fondazione Michelucci

**Matteo Francini** Tabloid/Fondazione Architetti Firenze

**Clementina Ricci** Social Network

*Progetto Allestimento*

**Eutropia Architettura**

*Progetto Grafico Allestimento*

**didacommunicationlab**

Dipartimento di Architettura

Università degli Studi di Firenze

*Crediti fotografici*

Materiali Casa-Studio Ricci di Monterinaldi

**Giuliano Gameliel, Andrea Ricci, Ricardo Scofidio**

*Contributi video*

**Massimo Becattini – Luciano Nocentini, Anonimo del XX secolo:**

*Leonardo Ricci*, produzione Film Documentari d'Arte, 2019

**Paolo Giovannini, Firenze: i progetti di piano regolatore generale**

*tra il 1865 e il 1962*, collaborazione di Franco Montanari, Centro

didattico televisivo dell'Università degli Studi di Firenze, 1987

**Michael Rabiger, Leonardo Ricci Starting from Zero**, BBC, 1973

*Riprese e video editing*

**Quattroterzi**

*Realizzazione allestimento*

**Machina**

*Sponsor tecnici*

**Toscana Vernici**

**Light Company**

*Incorniciatura e preparazione materiali*

**Landi Cornici**, Firenze

**Cornici Angeli**, Parma

*Assicurazioni*

**Bartolozzi assicurazioni** broker srl

*Comitato Nazionale per le Celebrazioni del*

*Centenario di Leonardo Ricci*

Clementina Ricci (Presidente), Stefania Prodon (Segretario-

tesoriere), Giovanni Bartolozzi, Giuseppe Cappochin,

Ugo Carughi, Aldo Colonetti, Claudia Conforti, Francesco Dal Co,

Marco Dezzi Bardeschi, Gillo Dorfles, Maria Clara Chia, Antonella

Greco, Margherita Guccione, Alessandro Jaff, Giovanni Leoni,

Saverio Mecca, Adolfo Natalini, Carlo Quintelli, Ricardo Scofidio,

Carlo Sisi, Giovanna Uzzani, Francesca Zanella, Adachiara Zevi.



# Indice

## **NOTE INTRODUTTIVE**

**Leonardo Ricci: l'architettura non ha stili** 11  
Claudia Conforti

**Riflessioni su Ricci, scrittore architetto artista** 13  
Antonella Greco

## **LA SCRITTURA**

***Tout se tient* Leonardo Ricci *Anonimo del XX secolo*** 19  
Aldo Colonetti

**Il tema dell'*Anonimo*** 23  
Giovanni Leoni

## **LA PITTURA**

**Pittura liberata e libera** 27  
Giovanna Uzzani

## **LA MOSTRA**

**Una mostra per non-architetti su un architetto** 33  
Clementina Ricci

**Una mostra per non-accademici  
su un accademico del tutto *sui generis*** 37  
Maria Clara Ghia

**Diluvio e recessione, arca e relitto** 43  
Luca Barontini

# Leonardo Ricci

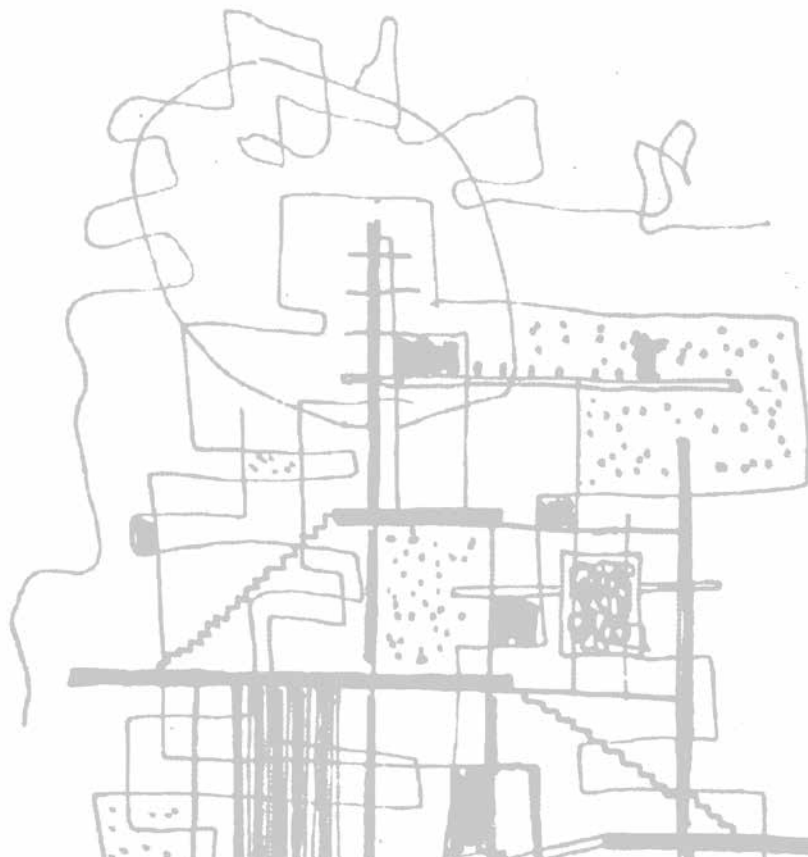
## 100

### Scrittura, pittura e architettura

- |   |            |
|---|------------|
| <b>1   Scelta nella confusione</b>  | <b>49</b>  |
| <b>La casa teorica, ricerca continua di un nuovo spazio architettonico</b><br>Ugo Dattilo     | 61         |
| <b>2   Felicità o infelicità dell'uomo</b>  | <b>69</b>  |
| <i>Un atto d'amore vissuto: Leonardo Ricci e l'esperienza comunitaria</i><br>Maria Clara Ghia | 75         |
| <b>3   Soggettivo o oggettivo</b>   | <b>83</b>  |
| <b>4   L'uomo astratto a causa degli errori umani</b>   | <b>103</b> |
| <b>5   Addio ai maestri, addio ai geni</b>  | <b>111</b> |
| <b>6   Sensazione degli oggetti</b>   | <b>119</b> |
| <b>Leonardo Ricci pittore</b><br>Giovanna Uzzani  | 129        |
| <b>7   Intermezzo</b>   | <b>141</b> |
| <b>8   Ragioni della pittura</b>  | <b>151</b> |
| <b>Allestimenti come concentrazioni di materia</b><br>Giovanni Bartolozzi                     | 161        |
| <b>9   Appunti dopo un convegno di urbanistica</b>  | <b>167</b> |
| <b>10   Sull'urbanistica: la critica</b>  | <b>175</b> |
| <b>La ragione di un ampio viale che termina davanti a una collina</b><br>Paola Ricco          | 185        |
| <b>11   Sull'urbanistica: l'analisi</b>   | <b>189</b> |



<b>12   Sull'urbanistica: la visione</b>	<b>195</b>
<b>13   Sull'urbanistica: attuazione</b>	<b>201</b>
<b>Come nasce il nuovo Palazzo di Giustizia di Firenze</b>	<b>211</b>
Stefano Lambardi	
<b>14   Sull'architettura</b>	<b>217</b>
<b>Earth City</b>	<b>223</b>
Ilaria Cattabriga	
<b>15   Autocritica sulla mia architettura</b>	<b>231</b>
<b>16   Conclusione (Testamento)</b>	<b>249</b>
<b>Biografia</b>	<b>251</b>
Maria Clara Ghia	
<b>English texts</b>	<b>255</b>
<i>a cura di Philip Balma</i>	
<b>Bibliografia generale</b>	<b>277</b>
<i>a cura di Ilaria Cattabriga, Loreno Arboritanza</i>	



**[l'architettura è] il frutto di una relazione che si stabilisce fra gli altri e l'architetto, comprendendo nella parola 'altri' anche le cose, perché anch'esse realtà viventi.**

Leonardo Ricci,  
*Nascita di un villaggio per una nuova comunità in Sicilia,*  
in "Edilizia moderna" 1963,  
pp. 82-83



# Leonardo Ricci: l'architettura non ha stili

claudia conforti

Pittore e architetto per vocazione e talento, scrittore per sfida, Leonardo Ricci, nella sua travolgente azione creativa, ha spazzato via recinti e barriere disciplinari, stilistici, ideologici e formali. Il suo impeto, irriducibile e sofisticato, non si è curato dei conformismi accademici e delle parole d'ordine che fanno tendenza. Gli studenti della Facoltà di Architettura di Firenze che alla fine degli anni Sessanta, e chi scrive era tra loro, conobbero Ricci, professore di Urbanistica e poi preside di Facoltà, venivano contagiati dalla sua irruenza intellettuale. Generosa e spregiudicata, essa illuminava il suo volto cinematografico e ne accendeva la gestualità concitata, accompagnata da un'insopprimibile eleganza muscolare.

Nell'esaltazione dialettica degli scritti, come nell'azione creativa, Ricci è sempre proteso al riconoscimento di ogni singolo frammento che la vita gli presenta, e, per suo tramite, alla balenante visione di un'unità primigenia, temporaneamente offuscata. «Bellezza e felicità della vita che presenta un mondo, per chi lo sa guardare, per nulla piatto, per nulla fatto di noia o che provoca noia», scrive su "Edilizia moderna" 82-83, nel 1963, con i toni esaltati ed esaltanti, che accompagnavano le conversazioni che elargiva agli studenti. Per Ricci edificio, quartiere, città, pittura, disegno, incisione, sono terre d'avventura, dove inoltrarsi a mani nude e a mente sgombra, pronti ad aderire ai luoghi, a misurarsi con i loro demoni e la loro storia. Pronti ad affrontare corpo a corpo la materia, dura e pesante, che oppone resistenza, e lo spirito dell'immaginazione, che ne combatte l'inerzia, per ristabilire la misteriosa continuità tra il muro e la roccia, tra il cemento e le pietre, tra la luce di mezzogiorno e le ombre che disegnano gli spazi.

Non sembri troppo astratta o idealizzata questa sintetica interpretazione.

Si guardi con mente libera alle memorabili costruzioni di Ricci: ad Agape, a

Monterinaldi, a Riesi, a Sorgane, per ricordare solo le più note. Ognuna di esse è il risultato di un esaltante corpo a corpo con la materia: ideazione, progetto e costruzione si legano intimamente, in un processo unitario e corale che plasma le forme dello spazio. Negli edifici per le comunità valdesi ad Agape e a Riesi, alle due opposte estremità della penisola, le pietre vengono spaccate, i sassi scelti uno per uno, raccolti e trasportati in cantiere dall'architetto, coadiuvato da volontari, da colleghi e da sodali, tra i quali l'architetto e formidabile critico d'architettura Giovanni Klaus Koenig, e l'amico di una vita ingegnere Gianfranco Petrelli. Ricci riesce a trasformare il pensare e il costruire l'architettura in un'inebriante avventura comunitaria, cementata dalla fatica muscolare condivisa, alimentata dalla visionarietà dell'obbiettivo comune: dare vita a una comunità tra uomini, tra uomini e luoghi, tra uomini e cose.

Quando Ricci scrive che l'architettura, una volta liberata dalle sovrastrutture dogmatiche, concettuali ideologiche e di ogni altra natura, non è altro che «il frutto di una relazione che si stabilisce fra gli altri e l'architetto, comprendendo nella parola 'altri' anche le cose, perché anch'esse realtà viventi», (*"Edilizia moderna"* 1963, pp. 82-83) denuncia l'adesione panica alla personalità del luogo e al riflesso materiale, simbolico e iconico, che l'architettura, e solo la vera architettura, sa offrire loro.

# Riflessioni su Ricci, scrittore architetto artista

antonella greco

**Io non sono in posizione anarchica,  
talvolta confinante con l'arbitrario e gratuito  
ed antistorico di certi movimenti neo-dadaisti.  
Al contrario mi sento al servizio dell'uomo  
tanto da dare all'uomo  
possibilità di esistenza.**

Leonardo Ricci,  
*Nascita di un villaggio  
per una nuova  
comunità in Sicilia*,  
in "Domus" 409,  
dicembre 1963, p. 5.

È difficile definire, nel senso di circoscrivere, l'opera di Leonardo Ricci, che appare multiforme e complessa negli anni, coerente e forse solo raramente contraddittoria. Anzi è difficile definire l'individuo Leonardo al di fuori dell'opera, essendo Ricci un tutt'uno con questa.

Personalità debordante, spesso eccentrica, portata alla declamazione ma anche all'ascolto, ad esempio degli studenti che trasformava da soggetto passivo in una comunità di discenti, Leonardo Ricci appare attento all'elaborazione di concetti in cui la coscienza civile e un pensiero politico peculiare assumono il valore di una necessità esistenziale.

Attraverso la scrittura, la pittura e il progetto, il rapporto tra l'azione culturale e la pratica politica si compone in un'unità imprescindibile in cui l'*esistere* ("Basta esistere" scrive Ricci nell'*Anonimo del XX secolo*) sembra essere influenzato, come in una nascosta filigrana, dalle figure degli ideologi – spesso eterodosi – presenti nell'ambiente fiorentino del fervente periodo del Dopoguerra. Dietro le parole di Ricci, facondo polemista e scrittore, si intuisce un clima dove si stemperano le idee del pastore valdese Tullio Vinay, suggeritore e partecipe delle due imprese comunitarie, significativamente radicate, in tempi diversi, nei due estremi lembi a nord e a sud del paese, il pensiero del cattolico di sinistra Giorgio La Pira, l'insegnamento "eretico" di padre Ernesto Balducci, l'influenza esistenziale e politica di Don Milani. Da qui sembra emergere lo spirito comu-

nitario di Ricci, laico ma religioso nello stesso tempo, nel senso di una ricerca essenzialmente umana, in parallelo con i sommovimenti epocali della società di quel tempo.

Come ad esempio per la comunità valdese di Riesi, in costruzione a ridosso della contestazione non violenta di Danilo Dolci e della rivoluzione conciliare<sup>1</sup>. Per ciò che riguarda l'espressione dell'arte in senso lato, a una esuberanza gestuale e sempre al di là di ogni stilema ricorrente, si associa costantemente in Leonardo Ricci non solo una sfida formale, progettuale o pittorica, ma anche una intuibile ricerca di felicità esistenziale per l'essere umano, che diventa comprensibile solo se situata nel clima storico dell'inizio degli anni Cinquanta, quando, alla chiusura del sanguinosissimo conflitto mondiale, diventa tangibile con la guerra di Corea (1950-53) l'incubo della bomba e delle mostruose innovazioni tecnologiche.

Quando Ricci si domanda nell'*Anonimo del XX secolo* se sia possibile ritrovare un rapporto con la terra, con il senso delle stagioni, con il sorriso di un bimbo, del poppante attaccato al seno («Ritroveremo la gioia dell'esistere in un mondo misterioso ma libero di tutti i fantasmi, di tutti i tabù, di tutte le parole dell'uomo?»<sup>2</sup>) e nello stesso tempo afferma che è arrivato il momento di “scopare la terra” e liberarla di tutti i detriti e di tutte le immondizie affinché possa fluttuare “libera nello spazio dentro l'universo” è perché ci sono “mezzi per volare. Mezzi per andare alla luna. Mezzi per costruire un grattacielo in tre mesi”. In quell'epoca ha già soggiornato negli Stati Uniti dove vedrà la luce il suo libro in inglese. A contatto di quella elaborazione critica, l'architetto fiorentino può leggere proprio in quell'anno una crisi che rischia di trasformarsi in guerra mondiale e, alle porte, la nuova guerra nel sud-est asiatico ma anche l'utopia della nuova sfida spaziale. E già tra le righe del libro, preziosissima chiave di volta alla comprensione della sua opera, compaiono persino accenni utopici, quasi *new age*: quando Ricci parla di un nuovo mondo “che è da venire” e dice anche che non si può essere felici da soli, e che senza aver trovato ciò che unisce gli uomini tra di loro non si può creare quello che è stato chiamato fino a oggi civiltà. Una civiltà egualitaria, ancora una comunità, ma senza geni<sup>3</sup>) costruita da anonimi perché non avrà importanza sapere chi le avrà fatte. Come se all'e-

<sup>1</sup> Ricci nell'articolo parla diffusamente di Dolci, gigantesca figura nella Sicilia orientale per la lotta alla mafia e alle deviazioni dello Stato.

<sup>2</sup> L. Ricci, *Anonimo del XX secolo*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 93.

<sup>3</sup> L. Ricci, *Anonimo cit.*, p. 94.

<sup>4</sup> Interviste in A. Greco, M.C. Ghia, *Monterinaldi, Balmain, Borgese*, Palombi, Roma 2012 e nel documentario *Leonardo Ricci*, dello stesso anno, regia Nicolangelo Gelormini, dir. scientifica delle due autrici, produzione Archivi Emilio Greco.

<sup>5</sup> V. voce *Leonardo Ricci* di chi scrive nel Dizionario biografico degli italiani, Treccani.

<sup>6</sup> L. Ricci, *Anonimo cit.*, p. 150.

# in questo nuovo mondo non c'è posto per voi geni [...] perché le cose che faremo insieme [...] saranno più belle, importanti grandi di quelle fatte da voi.

sperienza comunitaria già vissuta in Piemonte, Ricci associasse un'idea di nuovo mondo, fondato sul lavoro di ognuno, secondo le proprie attitudini, ma anche sulle nuove tecnologie, la conquista spaziale, i grattacieli realizzati in tre mesi. E se a queste parole, poetiche certo, pur se non credibili fino in fondo (anonimo? Se mai, Anonimo!) si presentano alla mente l'utopia autocostruita di Soleri, o persino Taliesin – entrambe radicate nel deserto ed entrambe costruite nel nome di due geni – bisogna invece considerare che questo esperimento in vitro Ricci lo aveva già compiuto alla metà degli anni Cinquanta nel *Villaggio dei Marziani*, con la sua casa di pietra a Monterinaldi, antica e futuribile nello stesso tempo.

Dove lo spazio è fluido, senza sbarramenti e senza gerarchie. Con i balconi senza ringhiere e i palcoscenici naturali, come ricordano le nipoti Clementina ed Elena Sofia<sup>4</sup>, dai quali sarebbe stato impossibile non impersonare ruoli di maestro, guru, attore. Come succede in parte alla famiglia Ricci: la figlia Elena, per tutti "Pocchetto", diventa crescendo una scenografa di successo, ed Elena Sofia una famosa attrice. Coincidenza, vale la pena di ricordare come il tema della tesi di laurea di Ricci nel 1942, relatore Giovanni Michelucci, riguardasse proprio il *Teatro chiuso e teatro all'aperto*<sup>5</sup>.

Ricci aveva scritto nel libro: «Qui c'era una collina. E su questa collina delle vecchie case in disuso. Non alberi, non case, non strada. Solo pietre colme qua e là di rovi [...]. La casa fu costruita. Vidi che ci stavo bene con mia moglie e i figli»<sup>6</sup>. Su quella collina l'architetto fiorentino voleva creare una comunità di artisti come a Darmstadt, un sogno che in un primo momento, tra amici, riesce a realizzare. Curerà anche una grande mostra chiamata *La Cava* dove esporranno artisti e architetti-artisti come lui stesso e André Bloc, che a Meudon aveva creato e sperimentato le sue grandi sculture abitabili. A memoria della mostra rimarrà una scultura di Bloc all'angolo della terrazza, lì dove al centro dello snodo s'inquadra la cupola di Brunelleschi.

Assieme alla casa di Monterinaldi, l'esperienza de *La Cava* è pubblicata nel 1955, nel n. 5 della rivista "Aujourd'hui" che Bloc dedica al rapporto arte e architettura, uno dei temi più visitati in quello scorcio di anni, non solo in Italia ma anche in Francia, dove Ricci era stato più volte tra la fine degli anni Quaranta e il decennio successivo, esponendo anche in uno dei Salon de Mai e stringendo rapporti fecondi. In quelli, che sono definiti dagli storici les années Sartre<sup>7</sup>, quando a Parigi si organizzava un vasto Movimento per la Pace attorno al partito comunista

francese, tutti ricordano la presenza di Picasso e il magnifico disegno della sua colomba, di meno la frenetica attività culturale che rendeva la città il sogno agognato di tutta la gioventù europea liberatasi appena dalla guerra<sup>8</sup>.

La fondazione del gruppo *Espace* (1951) da parte degli architetti e degli artisti, i più importanti tra i quali saranno appunto Bloc e Fernand Léger<sup>9</sup>, il comunista fraterno amico di Le Corbusier, sarà il culmine in Francia di tale ricerca della sintesi delle arti. Il manifesto del gruppo esporrà delle tesi non lontane da quelle che anche Ricci esprimerà in più occasioni: l'arte si dovrà occupare delle condizioni della vita, sia privata che collettiva, essenziale persino a chi è meno attratto dai valori estetici, e dovrà essere costruttiva e partecipare a un'azione diretta con la comunità umana<sup>10</sup>. Così Ricci si chiederà, proprio in quell'articolo di presentazione della mostra *La Cava*, se gli architetti e gli artisti potranno mai riconquistare il loro ruolo sociale, vale a dire «être acceptées par une majorité au lieu d'une minorité d'esthètes individualistes ainsi qu'il est advenu pour l'architecture»<sup>11</sup>. L'arte costruttiva di cui parlava Ricci significava abbandonare il quadro di cavalletto, contaminarsi con la vita: anche se non risulta che l'architetto fiorentino, così individualista, abbia dato seguito ai suoi rapporti con il gruppo francese. Nello stesso periodo Bloc richiedeva ad Agnoldomenico Pica foto di architetture di Luigi Moretti<sup>12</sup>, anch'esse un eccellente esempio del rapporto tra l'arte e l'architettura. Com'è stato notato dal filosofo Stefano Catucci, un vero cultore di questa materia<sup>13</sup>, nelle opere dell'architetto toscano c'è una strana assonanza con la contemporanea pervasività della fantascienza nella cultura dagli anni Cinquanta fino alla conquista della luna, che traspare nell'architettura e negli scritti di Ricci. Il "marziano" autore del villaggio che nell'*Anonymous* parla volentieri, quasi parafrasando il *Lesabèndio* di Sheerbart<sup>14</sup>, di razzi, di spazio e della luna e che infine costruisce un edificio che nei disegni preliminari, quasi un delizioso fumetto, assomiglia pericolosamente a un'astronave o un oblungho disco volante atterrato sull'Isola d'Elba. È la villa costruita per il sarto Pierre Balmain, dove

**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.**



7 M. Winock, *Le siècle des intellectuels*, Editions Seuil, Paris 1999.

8 I giovani artisti italiani andarono a Parigi con i treni della gioventù comunista nel 1947, anche quando giovani non erano più. Per Monachesi, Greco, Dorazio, Perilli e moltissimi altri fu una esperienza sconvolgente di cui scrissero e parlarono a lungo.

9 Tutti ricordano la vicinanza di Léger a L.C. e a Charlotte Perriand e la sua presenza anche al IV Ciam, 1933, sulla nave da Marsiglia ad Atene.

10 Il manifesto del gruppo *Espace* è pubblicato in «Art d'aujourd'hui», n. 8, 1951.

11 L. Ricci, *Exposition Internationale d'arts plastiques "La Cava"*, in "Aujourd'hui" n. 5, 1955, *Art et architecture*, pp. 32-33.

12 Archivio Centrale di Stato, archivio Moretti, busta 37.

13 Vedi ad esempio S. Catucci, *Imparare dalla luna*, Quodlibet, Macerata 2013; il commento è stato fatto durante la presentazione di un libro su Ricci.

15 *Lesobéndio. Ein Asteroiden-Roman*, è un delizioso racconto di fantascienza di Paul Sheerbart che esce nel 1912, illustrato da Alfred Kubin.

15 In A. Greco, M.C. Ghia, *Monterinaldi, Balmain, Borgese cit.* e in Leonardo Ricci, *L'intervista a Giorgini*, una delle ultime concesse dall'architetto, che era stata curata da M.C. Ghia nel 2009.

i materiali artificiali colorati di rosa emergono dal pietrame del luogo e l'eleganza vaga del committente si contamina con la forza e l'arditezza delle strutture.

Un'architettura che ribadisce, nel suo avvitarsi intorno a una scala trasparente centrale e nello strano piede cementizio che la ancora a terra, l'attitudine tutta fiorentina per la figurazione. Quella del suo inarrivato e non sempre amichevole maestro, Giovanni Michelucci, che costruiva chiese come elefanti, tende o montagne giottesche, o ancora dischi cementizi nella desolata landa di Longarone e tetti come teatri all'aperto in vista della diga, scarna e sinistra memoria di un'immane tragedia.

La stessa prevalenza figurale che sembra apparire negli schizzi dei "gusci" dell'Ecclesia di Riesi, opera straordinaria e, forse per fortuna, non realizzata, che mantiene intatta sulla carta da disegno la forza estraniante della sua rappresentazione. Una forma concavo-convessa issata su alti piedritti senza cesure né fratture spaziali. Più o meno negli stessi decenni Friedrich Kiesler si esercitava prima sul tavolo da disegno, e poi nel proprio giardino, a fabbricare, con una retina di ferro saturata di gesso, il modello della *endless house*. La stessa struttura leggera, organica e tondeggiante che Vittorio Giorgini attribuiva alle opere sperimentali che costruiva con i suoi studenti della Pratt University di New York, pur dichiarando con forza l'estraneità della propria ricerca rispetto a quelle dei suoi maestri<sup>15</sup> e preferendo definirsi allievo di Savioli, l'altro dei due Leonardi. Infine, unicamente per suggestione formale, viene alla mente l'intenso rapporto tra Le Corbusier e l'ebanista normanno Joseph Savina, dove il primo inviava per lettera schizzi di forme astratte concavo convesse di "gusci" e "marzianetti" (assieme a grandi padiglioni auricolari), sorprendentemente assonanti con questo genere di ricerca plastica, e Savina ne traeva le magnifiche sculture colorate che tutti conosciamo.

**Se il libro fosse ben scritto  
dovrebbe essere un libro che  
press'a poco avrebbe potuto  
scrivere chiunque.  
Certo sarebbe stato diverso.  
Come diverso è ogni uomo.  
Ma i problemi da risolvere e le  
cose da analizzare in sostanza  
sarebbero state le stesse.**



# *Tout se tient.* **Leonardo Ricci** *Anonimo del* aldo colonetti **XX secolo**

**Ci sono dei giorni che un male sottile si impadronisce di me. Uno stato di angoscia mi avvolge tutto come un vestito da palombaro. La ragione di tutto questo è veder rovinare la terra. È strano. Mi par quasi che la terra sia come una creatura. Una cosa viva e unitaria come una pianta o un bambino.**

Il profilo di Leonardo Ricci rappresenta una testimonianza, culturale ed esistenziale, che supera i perimetri delle discipline progettuali, per approdare a una sorta di "figura" hegeliana, sospesa tra la "coscienza infelice", modellata da Hegel sulle religiosità ebraica e medievale, scissa tra un al di qua mondano e inessenziale e un al di là divino, essenziale e irraggiungibile, e "l'anima bella", ovvero l'isolamento dal mondo per la chiusura nella propria interiorità. Accanto a questa doppia tensione, che lo ha accompagnato per tutta la vita, svolge un ruolo fondamentale, ai fini della sua educazione culturale, la frequentazione della Parigi esistenzialista negli anni Cinquanta del secolo scorso, probabilmente anche vissuta attraverso le riflessioni di Alexandre Kojève, parigino d'adozione e interprete unico e originale del grande tedesco, là dove si afferma che "l'intera storia universale potrà dirsi compiuta nel momento in cui si realizzerà la sintesi dell'uomo integrale, il cittadino dello stato universale e omogeneo". Tutto questo assegna alla sua figura un posto unico, non solo nella storia dell'architettura ma soprattutto all'interno del rapporto, fonda-

mentale per comprendere il significato ultimo di ogni progetto, tra la ricerca teorica e il farsi delle opere concrete, condizionate dalla “cronaca” e dalle dimensioni materiali che consentono la realizzazione di ogni idea.

Non è possibile separare, nella sua produzione progettuale, l’elaborazione teorica con l’impegno quotidiano sia di insegnante sia di professionista. Come per alcuni rari architetti del secolo scorso, si potrebbe affermare, in modo provocatorio, che le sue opere sono “incidenti” del percorso, non nel significato più immediato di realizzazioni parziali e quindi insufficienti per esprimere un giudizio generale, ma in quanto parte integrante e quindi necessaria del suo “stare nel mondo”, non come persona “anonima”, ma dal punto di vista del suo essere “autore”, responsabile, vero e autentico.

Il suo testo fondamentale, *Anonimo del XX secolo*, costituisce il contesto, non solo verbale, della sua condizione, in sostanza del suo essere architetto, con tutte le variabili espressive e linguistiche che questo termine assume nella biografia di Leonardo Ricci. La scelta di modulare la sequenza della mostra, ma anche tutta la ricerca teorica che il Comitato ha svolto in questi due anni di lavoro, secondo l’andamento dei capitoli, mette al centro la funzione insostituibile di una scrittura che, costruita come una sorta di *Jam Session* alla Miles Davis dove le parole sono cose e le cose sono parole come le sue architetture, sempre e comunque ricorda che la responsabilità progettuale è esclusivamente individuale: «l’importante è che abbiate capito che un segno che voi ponete sul foglio bianco, deve essere un segno cosciente, e che un giorno diventerà muro».

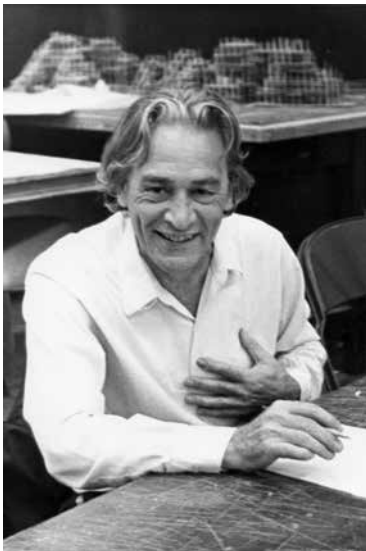
Capitoli di un libro non solo come sezioni di una mostra, ma nella loro dimensione esistenziale, e qui torna la dialettica tra il pensiero e la storia, tra l’essere e il dover essere, per cui ogni piccola parte, ogni indizio della sua biografia è altrettanto importante che la sua più grande opera architettonica. Tutto tiene, niente si butta via perché Leonardo Ricci, prima di tutto, è una *persona*.

Al di là dell’irriducibilità di ogni esistenza individuale, per cui nessuna biografia può trasformarsi, completamente, in una serie di regole universali, e tanto meno quella di Ricci, nel nostro caso forse è bene tentare di individuare alcune ragioni che ci hanno portato, al di là delle celebrazioni per il Centenario e quindi di una rimessa in circolo di un’esperienza un po’ dimenticata, a studiare e ri-

proporre Leonardo Ricci oggi, in tempi di estrema specializzazione e di netta separazione tra i saperi tecnici costruttivi e le opzioni culturali più intime.

La ragione, probabilmente, è una sola: l'identità di ciascuno di noi, ma anche il significato di un determinato periodo storico, è il risultato di un insieme contraddittorio di esperienze, d'incontri, di studi e letture: «l'esperienza è maestra, ma esperienza è anche quella dei Romani», come scrive Massimo Cacciari a proposito dell'Umanesimo, «essere all'altezza dei classici, niente affatto lasciarsi "incantare" da essi [...]. E nell'architettura questo "dovere" è sentito come energia forse ancora maggiore che nelle altre discipline. L'abitare, infatti, caratterizza l'uomo quanto il suo linguaggio».

Ecco, Leonardo Ricci appartiene a questa categoria di architetti, la sua ricerca opera ancora oggi in questa direzione: bisogna saperlo leggere attraverso un approccio indiziario che separi la cronaca dalla lunga storia delle idee.



**Occorre essere, non esistenzialisti, ma  
esistenziali, ovvero riconoscere come  
fondamentali solo “atti che nascono da  
verità esistenziali dell’uomo e non da futili  
motivi di gusto”.**

Leonardo Ricci, in G. Dorflès,  
*A Monterinaldi presso Firenze,*  
in "Domus", n. 337, dicembre  
1957, pp. 86-99.



# giovanni leoni **Il tema dell'Anonimo**

Già nelle note che accompagnano la pubblicazione del Villaggio Monterinaldi sulle pagine di "Domus"<sup>1</sup>, siamo nel 1957, Leonardo Ricci delinea la necessità di un mutamento nella struttura creativa dell'autore d'architettura che, da artista deputato a prefigurare nuovi mondi, deve trasformarsi nel responsabile di una azione di modifica dell'esistente condivisa con tutti i soggetti coinvolti per giungere, in prospettiva, alla scomparsa definitiva della architettura quale disciplina specialistica, più ancora, della architettura come attività separata dall'ordinario e dal quotidiano vivere di ognuno.

Snodo concettuale di tale mutazione è il superamento del funzionalismo primonovecentesco e di ogni ipotesi di tipizzazione, per lasciare campo a una nuova figura di "cliente" – come lo definisce Ricci – individuo singolare e dotato di "desideri infiniti". Il tema sollevato da Ricci non è l'abbandonarsi passivo del progetto a una molteplicità dei soggetti ma il recupero di un ruolo educativo del progettista che deve interagire con il committente e aiutarlo, nello svolgimento dell'architettura come compito condiviso, a distinguere tra desideri "fondamentali" o "voluttuari e persino vani".

Perciò, scrive Ricci su "Domus", occorre essere, non "esistenzialisti", ma "esistenziali", ovvero riconoscere come "fondamentali" solo «atti che nascono da verità esistenziali dell'uomo e non da futili motivi di gusto». Il criterio estetico come guida al progetto di architettura scompare, portando al centro della riflessione il tema di un "linguaggio dell'esistenza". Per conseguenza, l'idea di "modernità" formulata da Ricci non è un avanzare di nuove forme proiettate nel futuro ma un "eterno presente", una "modernità permanente" che si fonda su costanti sovra-storiche e che accantona l'idea evolutiva dei linguaggi architettonici elaborati su base formale. Le forme dell'architettura, per Ricci, non sono "invenzioni aprioristiche della architettura" ma il risultato a posteriori di "analisi della vita" che generano "spazi conseguenti".

In quegli stessi anni Ricci sperimenta, progettando e costruendo opere come Casa Mann Borgese, Casa Balmain e Casa Cardon – sostanzialmente coeve – i risultati operativi delle posizioni espresse su “Domus”. Una identica grammatica costruttiva accomuna i tre edifici: la pietra per l’opera di sostruzione che radica l’edificio al suolo, la plasticità del cemento per dare forma alla fluidità spaziale che traduce il movimento vitale. Ma nessuna personalità formale singolare, nessun riconoscibile “autore unico” di forme architettoniche è più ravvisabile come elemento di continuità delle tre opere e la ricerca di un distinguibile linguaggio internazionalista è perfettamente rovesciata in una eteronimia che mostra, e non solamente teorizza, la scomparsa della identità dell’architetto artista primonovecentesco.

Il rovesciamento ritorna nella formulazione teorica piena del volume sull’*Anonimo del XX secolo*<sup>2</sup> in cui Ricci descrive una forma-atto che costruisce un mondo non “mitico”, non “assurdo” ma “logico”, logico «non in modo razionale, ma nel senso di logos». L’architettura, «quelle stupide e ancora sbagliate cose che si chiamano case», come le definisce Ricci, devono essere il risultato di una interrogazione e trascrizione della “nuda esistenza”, e Ricci è pienamente consapevole che a tale condizione l’architettura è inchiodata dall’esperienza dell’Olocausto, cui nel libro sull’*Anonimo* fa diversi espliciti riferimenti, ovvero dall’esperienza che ha annullato ogni possibile aspettativa di felicità legata alla comunità perché «l’infelicità degli altri bagna la nostra felicità e l’annulla», nel momento in cui la sofferenza si è data in tale forma priva di ogni possibile senso e prospettiva di redenzione. Anche la “felicità” offerta dall’architettura, il “mondo della forma” come promessa o azione di redenzione, come mondo-guida per la trasformazione del reale, non è che una “droga”, una illusione affascinante ma pericolosa.

Non stupisce quindi la grande attrattiva che il tema comunitario esercita su Ricci, ma il suo testo sull’*Anonimo* non indulge in nessuna illusione di una ritrovata condizione originaria in cui il rapporto con la materia è liberato dalla rappresentazione. Il compito che Ricci si pone non è di attingere alla “nuda esistenza” – tema chiave della riflessione sull’Olocausto e determi-

<sup>1</sup> L. Ricci, in G. Dorfles, *A Monterinaldi presso Firenze*, in “Domus”, n. 337, dicembre 1957, pp. 86-99.

<sup>2</sup> L. Ricci, *Anonymous (20th Century)*, Braziller, New York 1962, trad. it. Id., *Anonimo del XX secolo*, Il Saggiatore, Milano 1965.

<sup>3</sup> Ivi, p. 28.

<sup>4</sup> Ivi, p. 214.



# Quanto più questo uomo sarà ricco di umanità, tanto più l'architetto sarà completo e non trascurerà nulla della vita

nante 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. L'attenzione si sposta così sulla vita ospitata piuttosto che rappresentata, in un radicale superamento della prefigurazione: «Non ci sono parametri nel mondo logico, perché non c'è nulla di fisso e immutabile. E il parametro è insito dentro il gesto che compì, non fuori in modo tale da poterlo misurare»<sup>3</sup>. La “costruzione logica dell'architettura”, come Ricci la definisce nell'*Anonimo*, deriva dal mantenimento della decisione progettuale e del gesto architettonico in una condizione di costante attualità e da un atteggiamento ermeneutico costituito di “due momenti: il ricevere e il restituire”. Il momento del ricevere è la dimensione non specialistica dell'architettura di cui si diceva sopra: «è la fase in cui l'architetto è solo uomo, non ancora operatore specifico. Quanto più questo uomo sarà ricco di umanità, tanto più l'architetto sarà completo e non trascurerà nulla della vita. È la fase durante la quale l'architetto non deve prendere il lapis in mano, né precisare cosa alcuna. È la fase di concepimento»<sup>4</sup>. Un concepimento che non rappresenta il mondo ma scaturisce da una dispersione della personalità individuale tra le cose e nelle singole individualità dei “committenti”, per fondare un'azione progettuale basata sulla interrogazione e non sull'affermazione, una condizione inattuabile nell'epoca della personalità. Ricci ne è consapevole, ma anche una possibilità di “lavorare nell'errore” e tentare un “mondo nuovo”, il mondo dell'*Anonimo*. Si tratta, come detto, di un progetto che intende condurre alla scomparsa della disciplina o, se si preferisce, a una sua radicale rifondazione, a un mutamento non di codici linguistici ma di struttura conoscitiva e produttiva. Negli stessi anni in cui Ricci pubblica, a New York e poi in Italia, il libro sull'*Anonimo*, progetti come lo “Spazio abitato per due persone” o opere come il Villaggio Monte degli Ulivi, testimoniano la forza progettante, e anche la potenza plastica, della “nuova maîtrise” dell'*Anonimo del XX secolo*.

**Ora la tela è nera. Nera come l'abisso.  
Ho coperto di nero tutti i colori impastati e gettati  
sulla tela con gioia, dolore, rabbia.  
Il nero assorbe i colori [...]. Pittura come atto.  
Pittura come vivere. Come respirare, mangiare.  
Pittura come amare. Pittura liberata e libera.**



# Pittura liberata e libera

giovanna uzzani

Leonardo Ricci si affaccia con entusiasmo alla pittura dalla metà degli anni Trenta: sono chiare sin d'ora le simpatie di questo geniale autodidatta per le tonalità umbratili e dissidenti riconducibili alla pittura della Scuola Romana, eretica rispetto alle richieste di vigoroso realismo fascista.

È il 1942 quando si laurea alla Facoltà di Architettura di Firenze, con Giovanni Michelucci, ma non dimentica il mestiere di pittore, che continua a praticare con passione. In un balzo si arriva agli anni febbrili del Dopoguerra. Anni di ricostruzione. Ricci è pienamente coinvolto – come architetto e come uomo – al fianco del maestro e dei compagni, parallelamente alla gestazione del gruppo dissidente dell'Astrattismo classico. Nascono pitture come pure vibrazioni, volumetrie articolate, ritmi, soluzioni strutturali, composizioni di derivazione neoplastica, originalmente affini alle pitture degli astrattisti classici. Nondimeno sopraggiungono i soggetti figurativi tratti da miti ancestrali – il mondo come mito, dunque –, nel quale la figura o la maschera, immersa in una sorta di campo magnetico e graficamente reinventata nel profilo scattante di una linea sinuosa, ricorre come assoluta protagonista, in danze rituali, abbraccio e lotta, nascita e morte, maternità.

Al debutto degli anni Cinquanta Ricci presenta le sue pitture con una mostra personale a Parigi, alla Galerie Pierre, poi al Salon de Mai; quindi nel 1951 accanto ai maggiori artisti italiani della sua generazione alla parigina galleria La Boetie; nel maggio dello stesso anno figura fra i vincitori del Premio del Fiorino; poi con gli artisti di Numero, quindi alla Galleria Bompiani di Milano, a Palazzo Strozzi in un'antologica dedicata a *Mezzo secolo d'arte toscana*, alla Galleria Vigna Nuova; finanche a Los Angeles, alla Landau Gallery, nel gennaio del 1953.

A Firenze si respira un'aria frizzante: Fiamma Vigo anima la galleria Numero, in via degli Artisti, che coinvolge appieno l'artista. Nella sua pittura si avvertono i segnali di una nuova stagione, volta a esplorare le profondità di miti e archetipi, mentre il giovane ingaggia un dialogo – a tratti una lotta senza quartiere – con i maestri della pittura del Novecento, Picasso, Schiele, Giacometti, Ernst, i surrealisti. Si affaccia nella ricerca della pittura l'apologia del primitivo, sentito quale stato germinale, incorrotto, purissimo. Derivano da queste riflessioni pitture evocanti impronte di mani protese, di piedi in cammino su fondi come di rupe o di caverna, archetipi di ogni tempo, totem e tabù sovrappiunti sino dall'alba dei miti, per lo più espressi pittoricamente in formati grandi o grandissimi. Il 1955 è un anno del tutto speciale, segnato dalla produzione della mostra *La cava. Mostra internazionale all'aperto di arti plastiche*, realizzata a Monterinaldi dalla galleria Numero, grazie alla collaborazione Ricci-Vigo: evento che rappresenta un momento altamente significativo della riflessione contemporanea sul rapporto fra lo spazio domestico e l'opera d'arte, non più concepita come mero ornamento, ma nella sua primaria funzione espressiva.

Alla fine del decennio frattanto la pittura di Ricci subisce una lenta inesorabile evoluzione nel verso della ridondanza della materia, del gesto liberato, nel vortice dell'informale. Mentre nell'attività progettuale il modello brutalista si affaccia con energia, le piante si disarticolano, gli edifici prendono uno slancio che par gotico a tratti, la pittura si affaccia in tutta la sua dirompente novità alla galleria romana La Bussola, nel giugno 1958, con la presentazione dell'amico Lionello Venturi. Dopo la stagione astrattista e quella primitivista, esplose dunque nella ricerca di Ricci l'abbandono all'esperienza gestuale, sulle tracce delle vicende nordamericane ed europee e sullo sfondo del pensiero esistenzialista.

**Nuove forme. Nuovi materiali.  
Liberi e liberati dallo spazio.  
Diventati “oggetti” di vita i quadri da museo!**



**Tutto è logico. Anche se non si  
possibilità di esistenza. Misteri  
E non c'è bisogno di giustificazione.  
Questo l'ha fatto il buon Dio e  
Purgatorio e Paradiso. Oppure  
domani non ci sarà nulla. Che  
Perché distaccarsi dall'esistenza  
Basta esistere. Basta trovare le  
esistono.**

**Basta stabilire nuove relazioni  
vive con cose vive. Si traccia un  
dei sassi. Si murano i sassi con  
lo spazio creando un nuovo sp  
qua tira generalmente vento. Q  
vede il mare. E i muri dividono  
parti nell'ombra. Altre nella luc  
bello riposare. Qui dormire. Qu**

sa perché. Il mistero, unica  
ioso. Ma non assurdo il mondo.  
zioni a priori.

domani ci sarà Inferno,  
questo è nato dal caos e  
bisogno c'è di questo?  
za? È tutto semplice.  
e “relazioni” fra le cose che

fra le cose. Basta creare cose  
n solco nella terra. Si prendono  
n la malta. Il muro sale e divide  
azio che prima non c'era. Di  
Qui c'è il sole del Sud. Di qua si  
spazi sempre più vivi. Alcune  
e. Qui alto. Qui basso. Qui è  
i lavorare. È nata una casa.



**Perché non mi sono inteso a mio  
agio nel mondo.  
Perché ho dovuto murare sassi là  
dove era meno vero, mettere colori  
là dove era meno vero.  
La città mi è mancata, la società, gli  
altri e le necessità degli altri mi sono  
mancati.**



# Una mostra per non-architetti su un architetto

clementina ricci

Leonardo Ricci nasce nel 1918 e in occasione del Centenario dalla nascita la famiglia e un numeroso gruppo di studiosi ha ritenuto opportuno formare un Comitato per le celebrazioni, per proseguire e stimolare nuovi percorsi di ricerca e per far luce su molti degli aspetti ancora poco noti dell'architetto, pittore e scrittore esistenzialista.

Con il sostegno del Ministero per i Beni e Attività Culturali si è materializzata l'idea di una grande mostra personale su buona parte del suo lavoro – i materiali provenienti dal fondo dello Csac, Centro Studi e Archivio della Comunicazione di Parma, e gli inediti provenienti dai cassetti e dai “tubi” della sua Casa-Studio a Monterinaldi, escludendo alcuni dei materiali dagli anni Ottanta in poi, custoditi nella sua casa di Venezia.

Il Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Centenario di Leonardo Ricci ha lavorato per proporre una serie di eventi che producesse da un lato conoscenza – incontri e visite guidate – e dall'altro materiali – digitalizzazioni degli elaborati grafici e approfondimenti di ricerca, anche attraverso l'attivazione di borse di studio – in un percorso di avvicinamento che conducesse alla mostra di Firenze.

Ci siamo fatti guidare da un approccio meno accademico per costruire una *mostra su un architetto per non-architetti*, senza con questo sottrarre valore alla sua produzione, ma cercando anzi di aprire un ulteriore spazio di comprensione anche per chi è lontano dalla disciplina e, come me, ne subisce un fascino incondizionato.

In questi ultimi anni ho riletto Ricci con occhi da antropologa e mi è subito sembrato necessario farlo conoscere al di fuori dell'ambito specialistico, non con intento nostalgico, ma per offrire nuovi stimoli al presente. Ricci è un anello di congiunzione tra l'arte, la filosofia, la sociologia, l'urbanistica e il

modo creativo e rivoluzionario di concepire la città, dai tempi della gallerista Fiamma Vigo e del sindaco Giorgio La Pira, di Carlo Ludovico Ragghianti e di Danilo Dolci, un periodo storico pieno di energia e rinnovamento per la città di Firenze.

Lavorando insieme al gruppo dei curatori e studiosi, ho ritenuto fosse meglio sfruttare questa mia lontananza dal mondo dell'architettura per provare a riflettere sulla figura di Ricci e sul suo pensiero attraverso il tramite della scrittura. Il suo libro esistenzialista, *l'Anonimo del XX secolo*, è stato il mezzo per sviluppare questo percorso. Scritto alla fine degli anni Cinquanta sotto la sfera d'influenza parigina – in particolare di Sartre e Camus, che Ricci ha l'opportunità di frequentare a Parigi e a Firenze nella sua Casa-Studio di Monterinaldi – *l'Anonimo* descrive le mille vicissitudini della sua anima negli incontri e negli scontri con i maestri, nelle sue espressioni artistiche e nei suoi dilemmi di uomo, e ci lascia alcune frasi che sembrano indelebili tanto forte è il loro potere evocativo.

Dal Comitato Ricci 100 è nato un collettivo di "giovani" architetti e studiosi che con grande entusiasmo si è riunito nella Casa-Studio per comporre la narrazione della mostra, tenendo il ritmo del suo testo. Sono state giornate piene di energia, di impegno e di spirito collaborativo, proprio come io ricordo le giornate in studio con Leo.

Leonardo Ricci era mio nonno e mi ha raccontato le storie, le sue. L'intellettuale, l'architetto e il pittore che si sentiva figlio della classe operaia pur non essendolo e che si lanciava con impeto creativo in nuove battaglie nel nome di un uomo che potesse riuscire a essere meno solo; una figura prorompente, incoerente, amorevole e teatrale, che è rimasta nella memoria di quelli che hanno avuto la fortuna di essere suoi allievi.

**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. La parola, cioè trasmissione di atto. So che, essendo impossibile la sostituzione, c'è a priori un fallimento. Ma sono tanto ingenuo ancora da credere che, se chi legge non è in malafede e ha buona volontà, attraverso queste frasi che celano una situazione, queste situazioni che celano un'esistenza, capirà che l'esistenza è possibile in forma nuova, quella che io chiamo la possibilità di esistere dell'anonimo del XX secolo.**

**Le donne. E qui nasce un problema gravissimo.  
Le donne che vanno al lavoro. Le donne atte a casa. L'operaia e la casalinga.  
Nelle diverse nazioni il rapporto cambia. Come ragionano gli altri?  
Non ci pensano. Non trovo nei piani regolatori a esempio nulla che metta in avviso di questo problema.  
Eppure io lo trovo importante.**



# Una mostra per non accademici su un accademico del tutto *sui generis*

maria clara ghia

Leonardo Ricci è stato scrittore, pittore, architetto, e anche professore.

Presso l'università di Firenze ha lavorato prima come assistente e libero docente, poi come Ordinario e infine come Preside. Ha insegnato anche negli Stati Uniti, presso il MIT, la Pennsylvania State University, la Florida University e la Kentucky University.

In questi anni ho incontrato molti dei suoi collaboratori e studenti, per primo Vittorio Giorgini, che abbiamo intervistato anni fa insieme ad Antonella Greco, poi Claudia Conforti, Paolo Riani, e altri che è inutile qui nominare.

L'immagine di Ricci professore che è emersa, ascoltandoli, è quella di un docente del tutto *sui generis*. Di un educatore che parlava agli studenti della vita, alla ricerca di un minimo comune denominatore che ci rende tutti simili in quanto uomini. Di uno studioso che rendeva le sue parole comprensibili a tutti. Di un insegnante che faceva tardi la sera con gli allievi nel suo salotto, perché era anche lì che teneva le sue lezioni. Di un *teacher* le cui *lectures* in America, seppure elargite con un inglese impreciso, erano talmente efficaci da concludersi con applausi scroscianti. Di un maestro che per spiegare ad esempio il ruolo cruciale di uno snodo in un progetto, mostrava la rotula del suo ginocchio e la muoveva, perché noi tutti siamo corpo immerso nella materia del mondo, senza soluzione di continuità fra sasso, mano, braccio, cuore, terra e architettura.

Un professore che certo esercitava un fascino anche pericolosamente seduttivo, pericolosamente perché attraverso questa seduzione gli studenti potevano essere spinti a credere a ogni parola, a ogni gesto, a ogni linea sul foglio che Ricci proponeva.

Eppure non ho mai incontrato insegnanti davvero eccellenti che non fossero allo stesso tempo anche eccellenti seduttori, ognuno a suo modo. E, ancora più importante, non credo che Ricci fosse inconsapevole di questo suo potere, credo lo esercitasse conoscendone i rischi, che non fosse chiuso alle discussioni e alle critiche, seppure immagino facesse grande fatica ad accettarle e litigasse sovente, perché fare autocritica vuol dire fare i conti con il proprio "ego", quello di Ricci certamente esuberante, e anche con il proprio essere più privato, con alcuni recessi nascosti della propria mente, dunque con i propri mostri. Non penso certo che questo sia l'unico modo di insegnare, oppure il solo modo valido, ritengo che sia uno dei modi possibili e che su questo modo si possa riflettere, in occasione della mostra su Leonardo Ricci.

Chi scrive insegna Storia dell'Architettura e crede fortemente nella necessità di una ricerca disciplinare profonda e accurata. Chi scrive tuttavia ha svolto studi interdisciplinari, un dottorato di ricerca fra architettura e filosofia. Chi scrive crede che si possa (si debba) conciliare la capacità di andare a fondo nello studio di una singola, ben definita, materia, con l'apertura verso altri campi del sapere.

Chi scrive quest'anno ha fatto l'esperimento di proporre ai propri studenti, durante la prima lezione, la lettura del primo capitolo dell'*Anonimo del XX secolo*, nel quale Ricci scrive proprio le parole di una sua prima lezione ai suoi studenti. Anche oggi, gli studenti ne sono sedotti, anche oggi continuano poi a chiedere di Ricci nelle lezioni successive, anche oggi l'insegnante deve fare attenzione ai pericoli di questa seduzione che può, senz'altro, generare false convinzioni o fraintendimenti.

Al di là dell'occasione del Centenario, cercando di non incappare in esaltazioni apologetiche che spesso caratterizzano questo tipo di celebrazioni, crediamo, insieme ai miei colleghi curatori, che due aspetti possano fare da guida alla mostra.

Il primo è la ricerca di un linguaggio semplice, capace di essere compreso an-

che da un pubblico di non addetti ai lavori, i “non-architetti”, come scrive in queste pagine Clementina Ricci.

Il secondo è il carattere trasversale dell’esperienza ricciana, la commistione di disegni, fotografie, oggetti, parole che sono tutti tenuti insieme da legami molto chiari e coerenti seppure non detti, proprio come sasso, mano, braccio, cuore, terra e architettura.

Carattere trasversale che così difficilmente oggi si riesce a valorizzare, per una comprensibile ma pericolosa chiusura del sapere in stretti ambiti disciplinari che dialogano fra loro di rado, andando contro gli studi filosofici più entusiasmanti del periodo della complessità, il nostro periodo. Un’epoca nella quale non può più valere il sistema binario del “si/no”, del “bianco/nero”, ma nella quale ogni cosa contiene anche il suo opposto, come ha scritto così bene Edgar Morin: l’epoca del dubbio, dell’inclusione delle differenze, dell’accoglienza delle diversità. L’epoca della tecnica, che Ricci definisce nell’*Anonimo* “migliore amica” dell’uomo, e dell’etica, tema centrale, direi proprio cuore del suo ragionare e agire.

Nell’*Anonimo* Ricci scrive di confusione e di scelta (primo capitolo), di felicità e di infelicità (secondo capitolo), di soggettivo e oggettivo (terzo capitolo), di uomo astratto e di errori umani (quarto capitolo), della necessità di abbandonare le sicurezze che i Maestri ci hanno trasmesso (quinto capitolo), della sensazione degli oggetti in continuità con il nostro corpo, interpretazione in termini artistici e architettonici del discorso fenomenologico che ha trasformato il sapere del Novecento (sesto capitolo), di pittura (ottavo capitolo), di architettura (quattordicesimo capitolo) e di urbanistica (dal decimo al tredicesimo capitolo). Ogni cosa contiene il suo opposto: nessun sistema binario, nessun limite disciplinare o schematismo nei singoli capitoli, perché 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 nel suo insuperabile breve saggio *Che cos’è il contemporaneo*<sup>1</sup>: sono passati cento anni dalla nascita di Ricci e circa una settantina da quando egli ha iniziato a lavorare, il suo metodo va collocato in quel contesto culturale e la sua identità

può essere compresa solo in relazione al disegno d'insieme del suo tempo, ma egli quel tempo l'ha saputo leggere con uno scarto e un anacronismo, questo appunto scrive Agamben, anacronismo attraverso il quale la sua ricerca si è lanciata verso il futuro, è diventata in quel momento "inattuale" perché per alcuni aspetti preveggenze, in larga parte non è stata compresa e bisogna oggi cercare di rileggerla.

Dopo questi intensi anni di ricerca su Ricci, pur senza averlo mai incontrato, pur dissentendo qualche volta dalle sue scelte, o non fidandomi qualche volta dalle sue parole, per l'interesse che ancora oggi la sua ricerca suscita, posso dire che avrei voluto essere una sua allieva.

<sup>1</sup> G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Milano 2008.



**L'importante è che non bariate al gioco.  
L'importante è che abbiate capito che un segno  
che voi ponete sul foglio bianco deve essere un  
segno cosciente, e che un giorno diventerà un  
muro...**

**La strada è diventata anche casa  
e la casa strada. E la casa ha messo le gambe  
e si è spostata alla montagna e la montagna è  
anche casa. Ed è entrata nel mare  
e le barche si ormeggiano alle porte.  
E le macchine dell'aria poggiano sull'acqua  
così come gabbiani in riposo.**

# luca barontini **Diluvio e recessione arca e relitto**

Ricomporre e raccontare la vita e l'opera di Leonardo Ricci pone interrogativi metodologici non indifferenti. Una figura dalle molteplici sfumature, che ha costantemente indagato la sua stessa opera in un dialogo interiore ed esteriore senza sosta e che ha utilizzato ogni *medium*, dalla pesantezza della pietra fino alla leggerezza della parola scritta, per esprimere la sua filosofia. Un'eredità che, a cento anni dalla sua nascita, sembra ancora vibrare e fuggire da interpretazioni univoche, cangiante e dinamica come le figure antropomorfe che popolavano le sue visioni pittoriche. Da qui la volontà di tradurre in configurazione spaziale, in *promenade*, la sua opera manifesto, *l'Anonimo del XX secolo*. Esporre l'intreccio inestricabile di pensiero e massa che ha caratterizzato e plasmato la sua opera ripercorrendone il percorso.

L'analogia si configura come unico strumento adeguato per raccontare in modo coerente un'opera problematica e poliedrica: come se tracciare dei punti su un foglio potesse *in potenza* – o idealmente – corrispondere a disegnare lo spettro di figure che si potrebbe ottenere unendoli. I frammenti non combaciano e il progetto espositivo pone l'accento proprio sul contorno irregolare fra un frammento e l'altro, colleziona invece di catalogare, esemplifica e indaga il processo logico/creativo di Ricci senza cercare di emularne il personalissimo linguaggio formale, senza mimarne le sembianze. Traccia per note un racconto fatto di continui rimandi a temi altri, espone gli oggetti per indagarne le relazioni.

Come dopo un naufragio, la sponda su cui i detriti della vita artistica e professionale dell'architetto si arenano e si lasciano scoprire è un piano che fende in profondità l'aula del refettorio di Santa Maria Novella. Solco in pianta, rivela la sua chiave di lettura in sezione: la superficie, che sembra appoggiata alla slanciata serie di pilastri neogotici, instaura un dialogo audace ma rispettoso con

il contesto, rifuggendo la mimesi con ciò che è permanente, che è storia. La fuga che cerca l'orizzonte, come a voler penetrare le mura del refettorio, si fa eco della drammatica prospettiva dipinta dal maestro Paolo Uccello nel *Diluvio e Recessione delle acque*, ne mutua la volontà di astrazione nella sua duplice natura di massa impenetrabile e silenziosa e allo stesso tempo contenitore di complessità. Analogamente ricorda e ripropone la consuetudine di Ricci di adagiare alle pareti della Casa-Studio le sue opere pittoriche, come se fossero oggetto di costante riflessione, pronte a essere nuovamente interrogate, mai complete. Allo stesso tempo arca e relitto, contenitore di forme e pensieri, diario.

Gli originali - disegni, tele, progetti, scritti, fotografie - tracciano costellazioni, raccontano per aforismi visivi l'opera di Ricci, raggruppati in sezioni che filologicamente ricalcano l'indice dell'*Anonimo del XX secolo*.

Tre episodi impongono una deviazione, introducono un cambio di registro in corrispondenza del terzo, settimo e undicesimo capitolo. Prismi dalla affilata pianta triangolare instaurano relazioni mutevoli con lo spazio circostante, riverberano le frastagliate forme espressioniste esplorate da Ricci attraverso la pittura e incuriosiscono il visitatore, invitandolo all'esplorazione di un progetto espositivo che trascende il concetto di *timeline* per espandersi nelle tre dimensioni. I prismi custodiscono supporti multimediali e stampe offrendo la possibilità di una fruizione intima del materiale e invitando a una pausa riflessiva prima di riprendere la *promenade*.

Concluso il percorso della prima navata, la bipartizione del refettorio operata dall'"arca" che accoglie i documenti originali trova soluzione nell'area dedicata alla Casa-Studio dell'architetto e all'esperienza progettuale di Monterinaldi, una sezione necessaria e imprescindibile ma che viene posposta, per poterne cogliere luci e ombre una volta metabolizzati pensiero e opera.

I plastici vengono esposti in una condizione di luce controllata che ne valorizza la volumetria. Il segno tracciato a creare un'architettura nell'architettura conserva un distacco rispettoso nei confronti del contesto e si limita a farsi nesso logico fra visitatore, spazio e opera.

Il *b-side* del pannello principale contrappone all'autorevolezza (imposta dall'eloquenza delle opere autografe) della prima parte della *promenade* una spa-

# Prospettiva vuol dire l'uomo diventato centro delle cose, l'uomo misura del mondo, l'uomo che tenta la propria libertà!

zialità informale, che vorrebbe stimolare il dibattito e la condivisione, diventare laboratorio di pensiero. Il materiale esposto è in forma di documenti e videoproiezioni, le sedute invitano alla sosta e a una fruizione lenta. Quest'ultima sezione, che racconta il Testamento di Ricci nell'*Anonimo*, conclude il percorso senza per questo rappresentarne la fine: per dirla con le sue parole: «Se il libro fosse riuscito potrebbe ognuno, dopo averlo letto, aggiungere capitoli e continuarlo. Continuarlo a suo modo. Perché tale vorrebbe essere il mio libro. Un libro "aperto" a tutti che tutti potrebbero continuare a scrivere».

Dunque senza mettere punti o trarre conclusioni affrettate, l'esposizione raccoglie e ricomponde le frasi del testo aperto costituito dal pensiero di Ricci, e invita a raccoglierne la sfida.

**Domani chissà!**

**Un uomo non più uomo dopo e dopo milioni di anni.**

**Uomo libero e liberato. Liberato tutti i miti. Fisica e metafisica e cosa sola. Vita e morte senza più.**

**L'uomo che ha trovato finalmente Quello per cui era nato!**

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

**L'uomo padrone di se stesso. L'uomo**

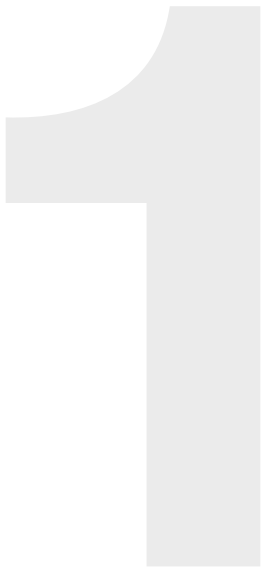
**L'uomo che si è dilatato tutto per i confini del proprio corpo. L'uomo che circola liberamente nello spazio nel mondo. E tutto ciò fuori della poesia. Solo dentro condizione di uomo.**

**essere stato finalmente uomo  
o e libero da tutti i tabù e da  
connaturate e divenute una  
più soluzione di continuità.  
nte la sua naturale dimensione.**

**l'uomo. La terra impossibile**

**Non più solo.**

**per assumere esattamente i  
mo che ha trovato la osmosi,  
pazio, a suo agio sulla terra e  
l desiderio, fuori dell'evasione,  
la natura e la sua naturale**



**La forma è una conseguenza  
del potenziale di vitalità insito dentro  
l'oggetto che sta per nascere.**



# Scelta nella confusione

Il progetto sperimentale per la Casa teorica (1956-1958), è concepito per essere realizzato accanto alla Casa-Studio di Monterinaldi, di fronte alla cava dalla quale erano tratte le pietre per costruire. I disegni mostrano il grado di estrema libertà con il quale Ricci immagina una sorta di luogo ideale dell'abitare, per sé e per la sua famiglia, senza alcun limite imposto da una committenza esterna. Lo spazio si contrae e dilata su piani sfalsati, privo di barriere fisiche o visive fra un ambiente e l'altro, tanto in orizzontale che in verticale. Tutto scorre, tutto è in mutazione, nessun obbligo ma infinite possibilità di scelta, capaci di accogliere diversi modi di vivere.

Ancorata sul terreno scosceso attraverso un elemento strutturale biforcuto in calcestruzzo, attorno al quale si irradiano forze centrifughe, la casa si slancia verso il panorama attraverso aggetti che alludono a un equilibrio precario. L'impressione è quella di un progetto non concluso, in divenire, ancora cangiante, cristallo in formazione che nasce spontaneamente dalla roccia.

**Mondo relazionato.  
Oggetti non isolati fra loro.  
Dinamica e statica in equilibrio.  
Immersione ed emersione  
contemporanea nella visione.**

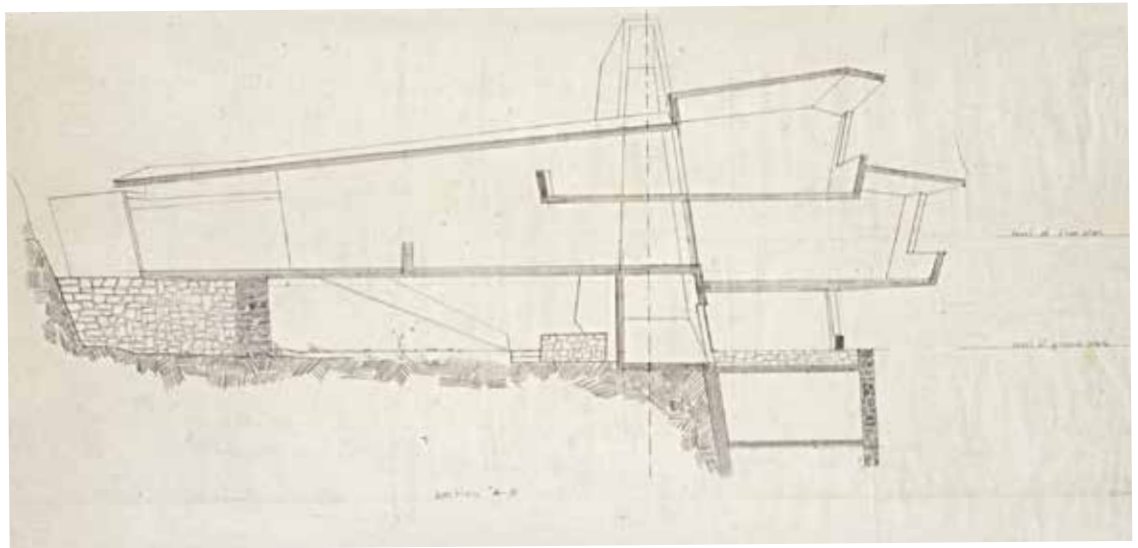
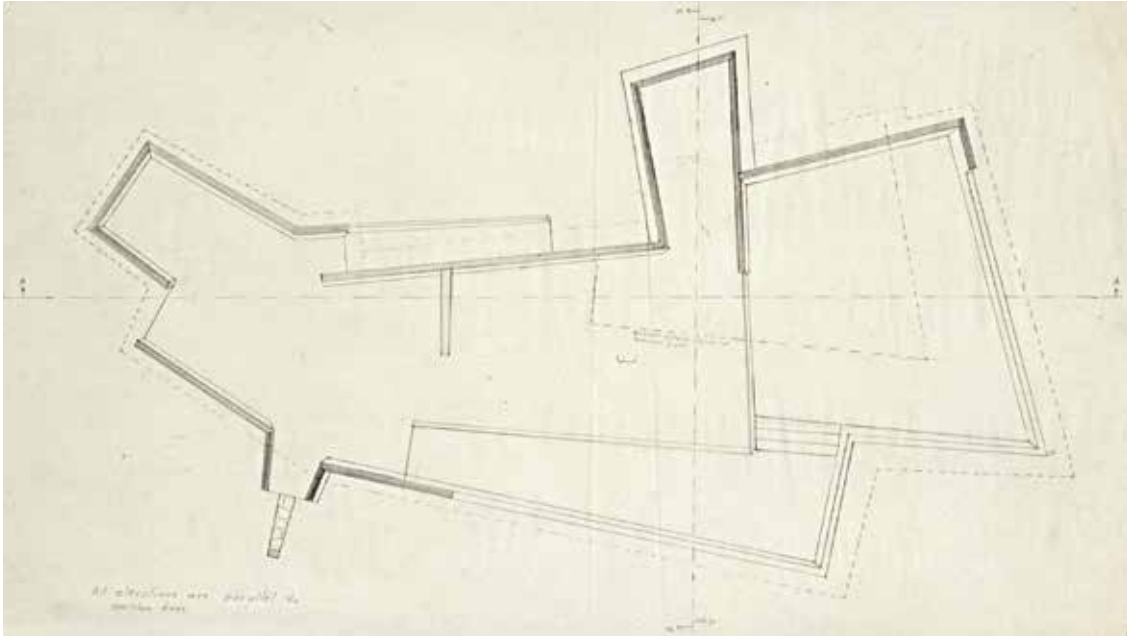
*pagine a fronte e seguenti*

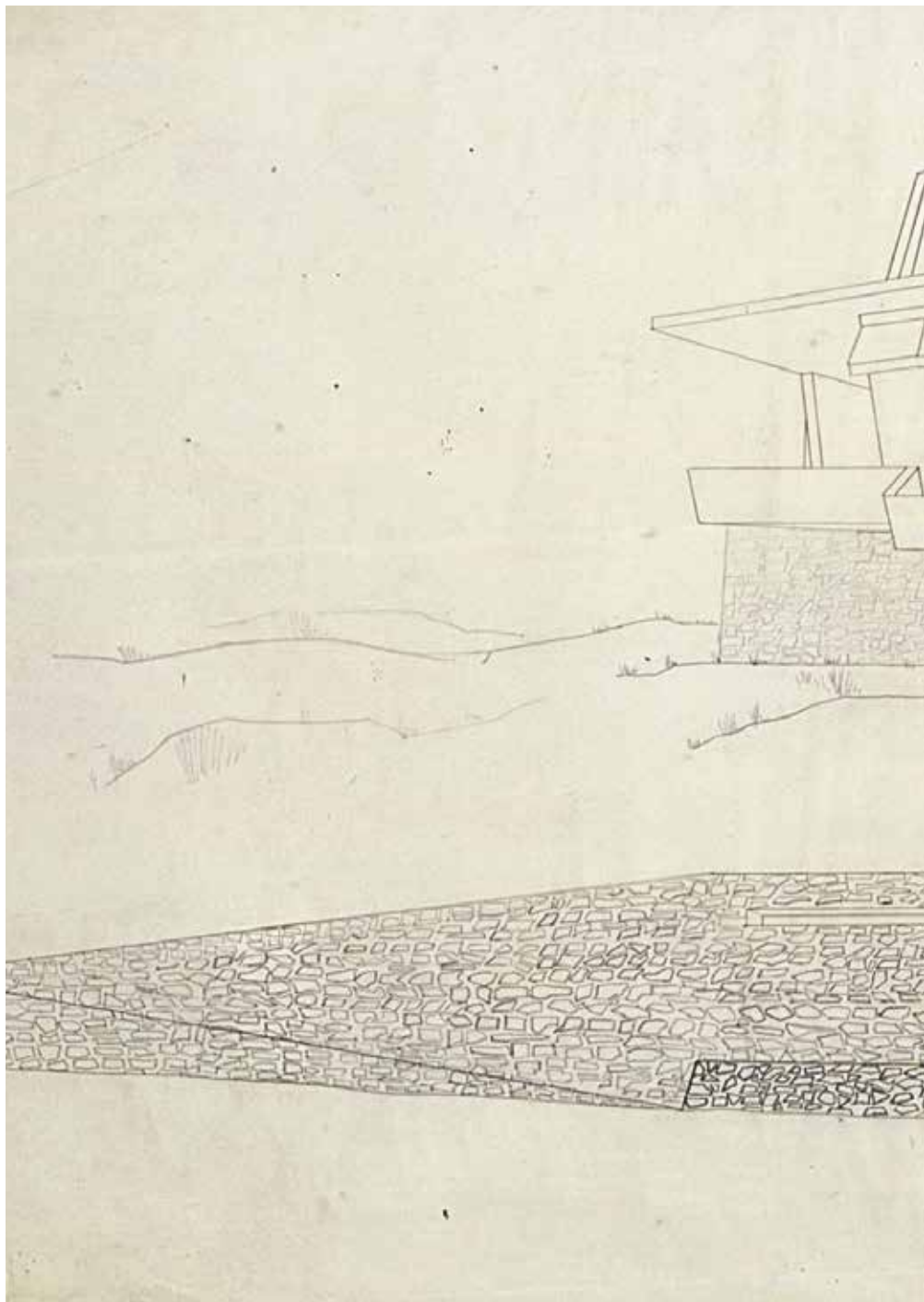
**Casa Teorica**, 1956-1958, (non realizzata)

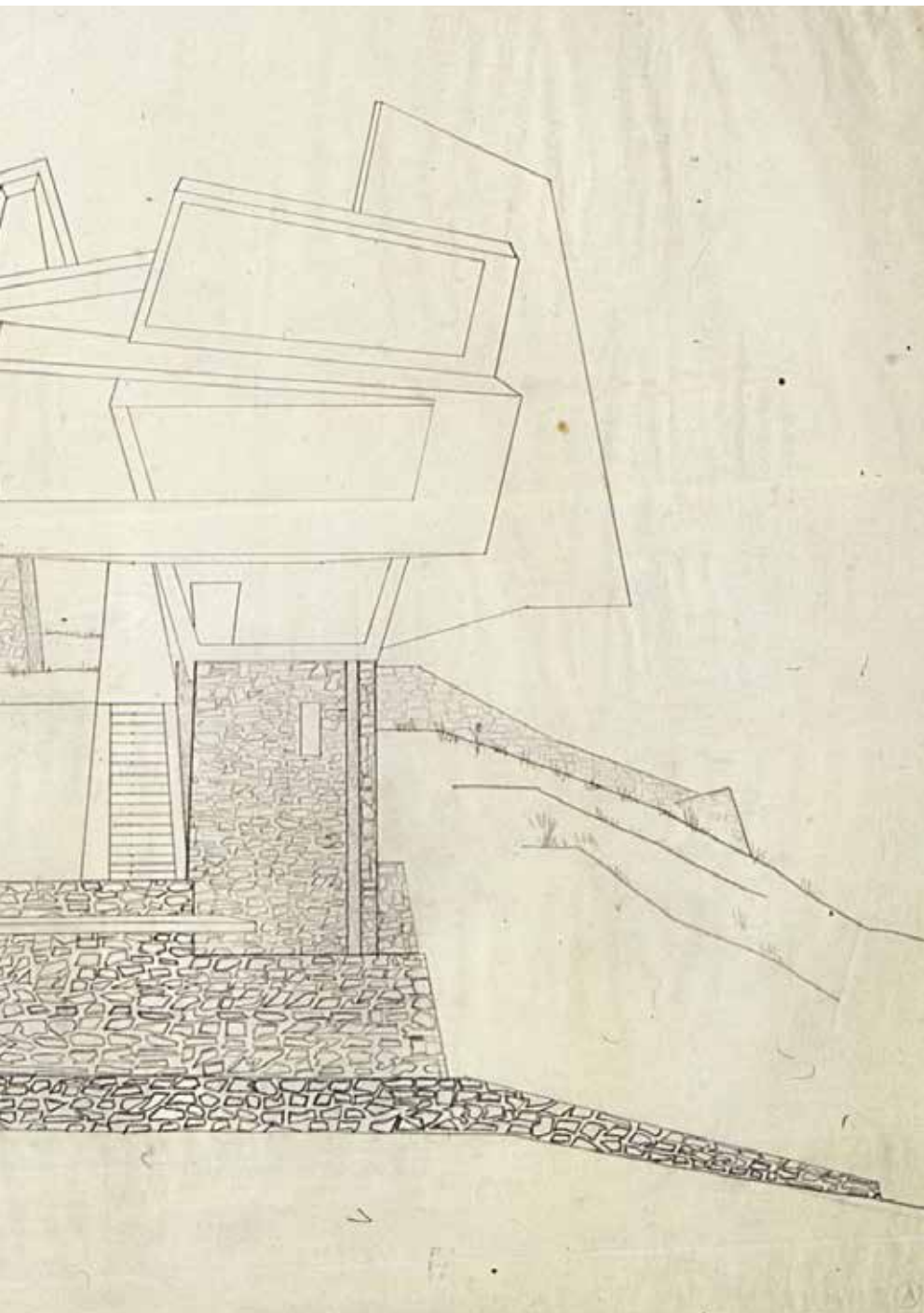
**Pianta, sezioni e prospetti**

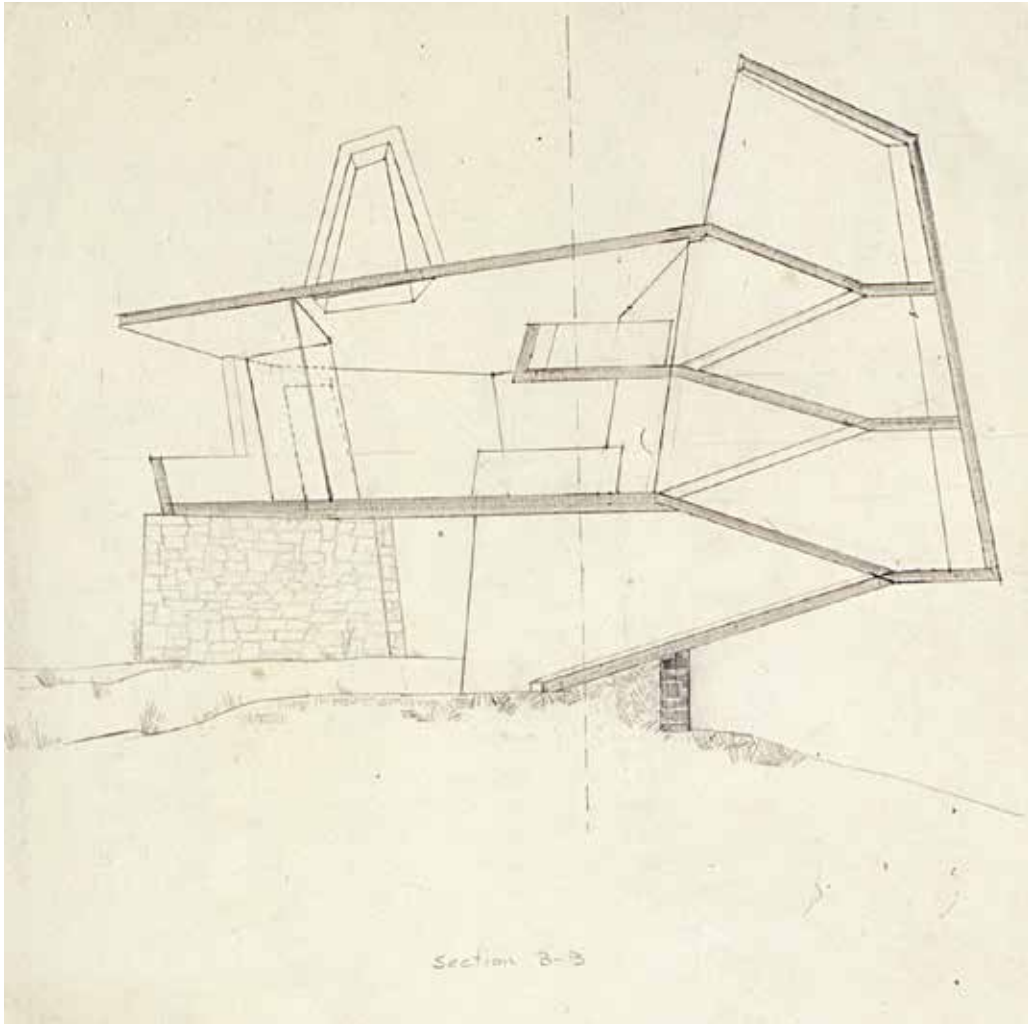
matita china e pennello su carta velina

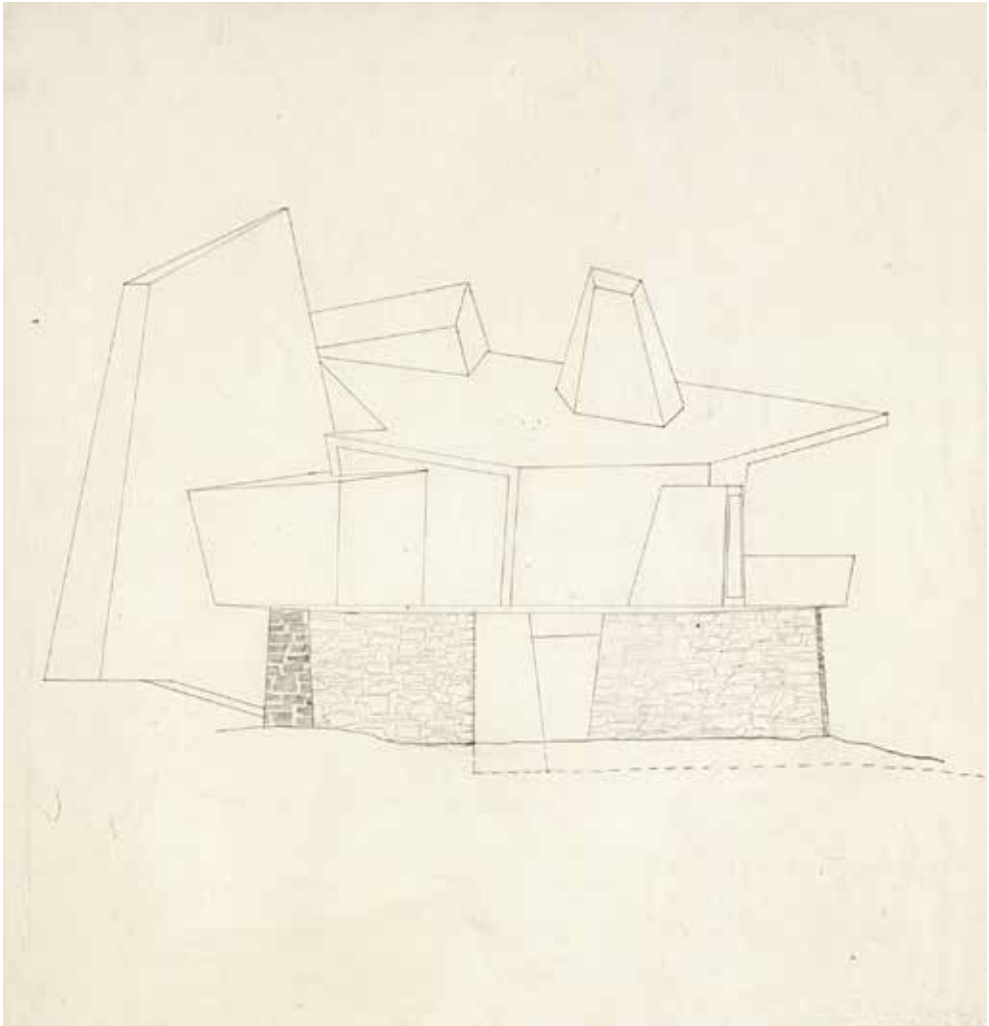
CSAC, Parma

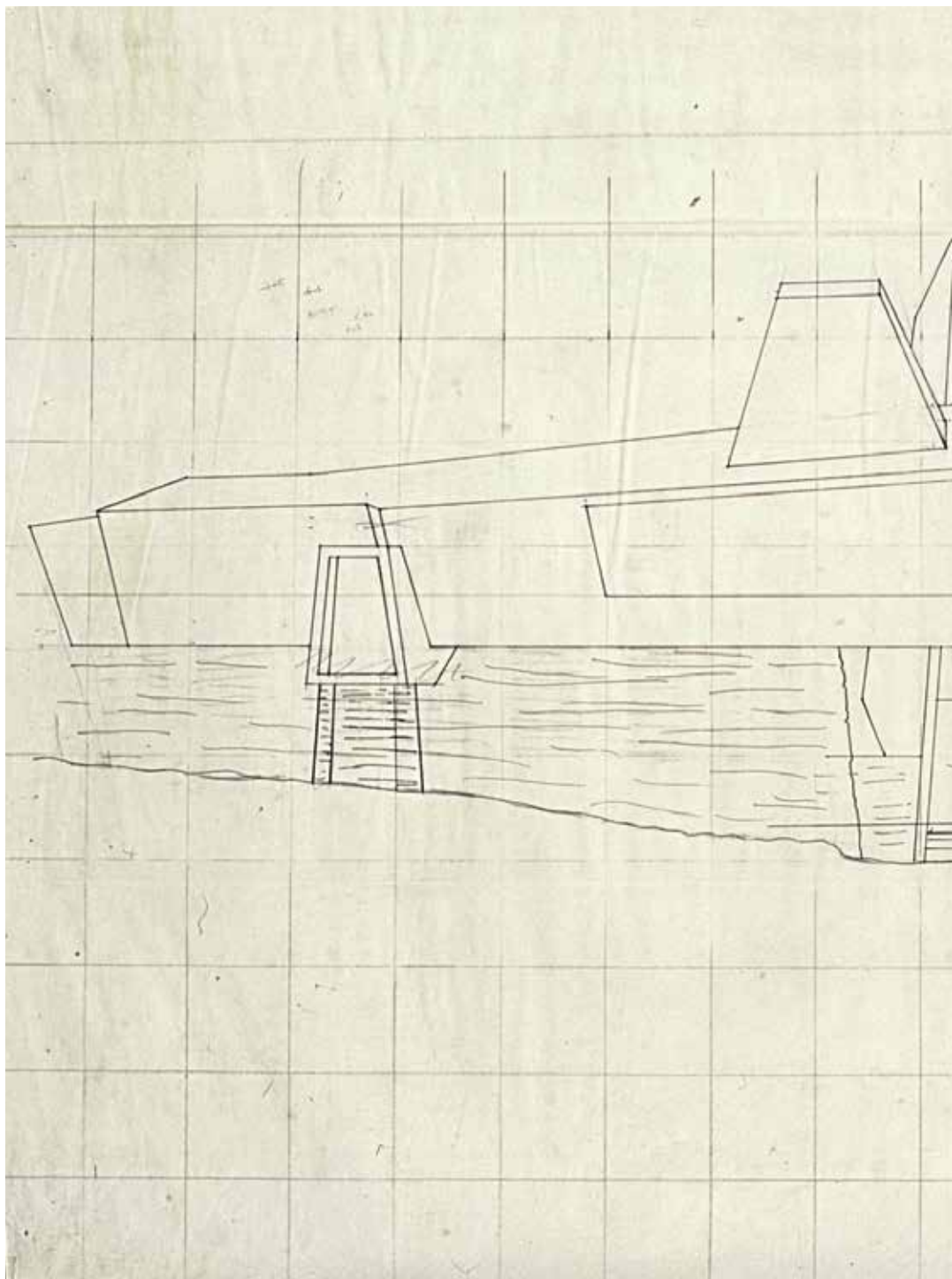




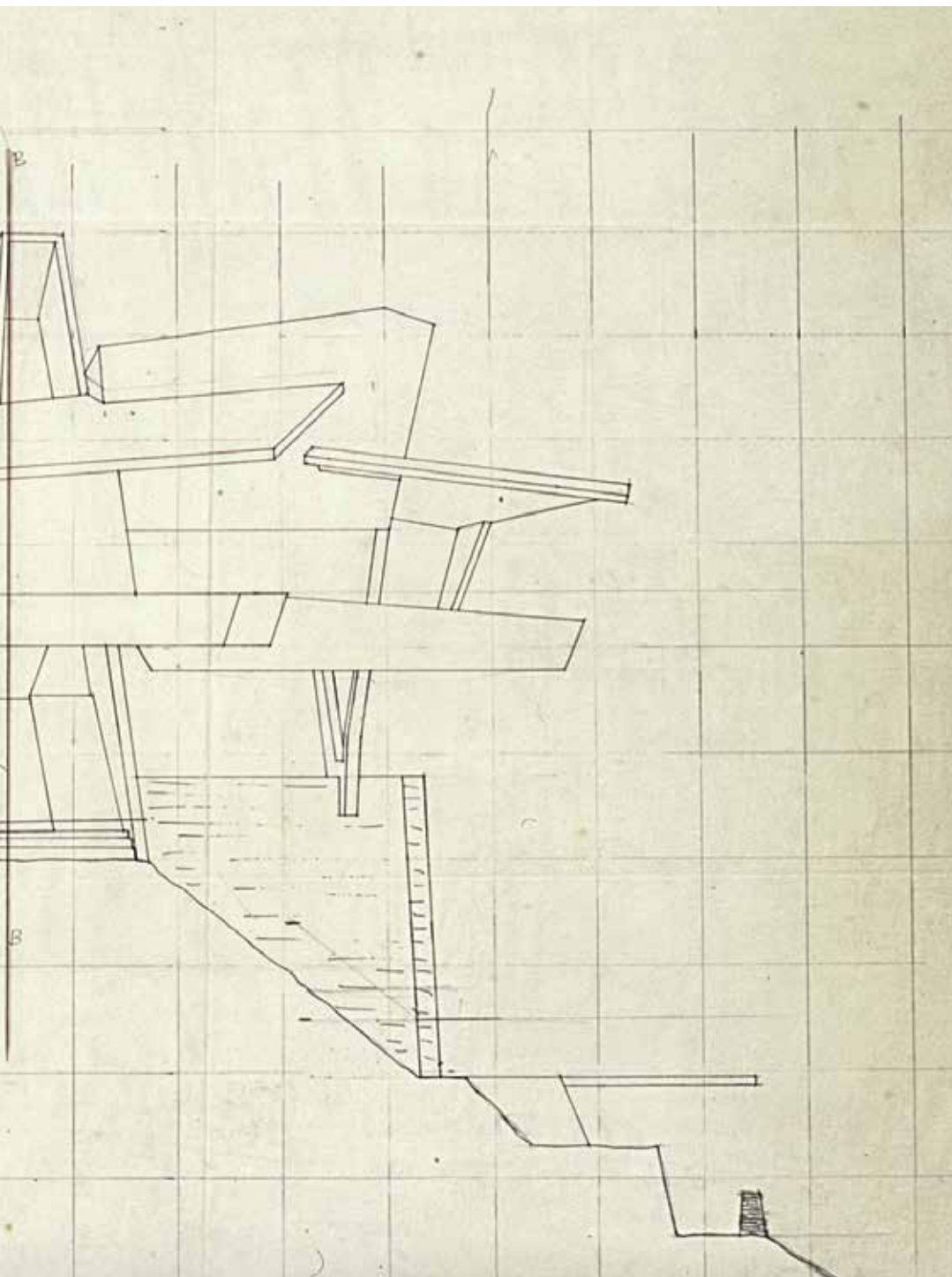
















**Composizione astratta**, 1948

Olio su tela

Casa-Studio Ricci, Monterinaldi

*pagina a fronte*

**Albero**, 1950

Olio su tela

Casa-Studio Ricci, Monterinaldi

**La casa teorica nasce sulla collina di Monterinaldi, a nord di Firenze, vicino all'attuale abitazione di Ricci, in un piccolo invaso con un lato aperto a picco su Firenze, e circondato per quasi tre lati da un bastione roccioso, nel quale è scavata una bellissima grotta**

G.K. Koenig, *Leonardo Ricci e la casa teorica (alla ricerca di un nuovo spazio architettonico)*, in "Bollettino tecnico degli architetti e ingegneri della Toscana", nn. 7-8, luglio-agosto 1958, p. 8.



# la casa teorica

ugo dattilo

# ricerca continua di un nuovo spazio architettonico

Tra il 1949 e il 1962<sup>1</sup> Leonardo Ricci progetta diciassette abitazioni unifamiliari all'interno del villaggio di Monterinaldi. In poco più di dieci anni, quasi tutti i progetti vengono realizzati, e in ogni progetto prende forma la declinazione di un personalissimo concetto di abitare alla scala della residenza privata.

Nel 1962, a quarantaquattro anni, Leonardo Ricci ha già avuto occasione di realizzare molto. Eppure, nonostante le abbondanti opportunità di mettere in opera le proprie idee spaziali, Ricci continua a sviluppare, incessantemente e parallelamente alle sue costruzioni, una serie di studi, schizzi e progetti, tutti denominati o attribuibili alla Casa Teorica.

I primi disegni risalgono al 1956 e sono pubblicati nel 1958 in un saggio a firma di Giovanni Klaus Koenig<sup>2</sup>. Si tratta di due diagrammi spaziali, denominati *Lo spazio nella verticale* e *Lo spazio nell'orizzontale*, e un disegno architettonico, denominato *Studio di Pianta*. Quest'ultimo, attraverso il canonico strumento tecnico, descrive il progetto evidenziandone spazi, forme e funzioni, oltre che l'ubicazione fisica. Il progetto per la Casa Teorica infatti, proprio perché "teorico" e non "ideale", è pensato per un preciso luogo, per una data situazione ambientale: «la casa teorica nasce sulla collina di Monterinaldi, a nord di Firenze, vicino all'attuale abitazione di Ricci, in un piccolo invaso con un lato

aperto a picco su Firenze, e circondato per quasi tre lati da un bastione roccioso, nel quale è scavata una bellissima grotta»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> L'intervallo preso in esame coincide con la data di inizio del primo progetto per il Villaggio di Monterinaldi, la Casa-Studio dell'architetto, e con la data dell'approvazione definitiva del progetto di lottizzazione generale da parte del Comune di Firenze.

<sup>2</sup> G. K. Koenig, *Leonardo Ricci e la casa teorica (alla ricerca di un nuovo spazio architettonico)*, in "Bollettino tecnico degli architetti e ingegneri della Toscana", nn.7-8, luglio-agosto 1958.

<sup>3</sup> Ivi, p. 8

**un pilastro ed un muro sono solo  
elementi di sostegno, una copertura  
è solo una copertura, una parete non  
accetta mai di bucarsi per ricevere  
un'apertura, anzi quest'ultima è  
ricavata solo per accostamento tra  
un muro ed una assenza di muro.**

Ricci dunque immagina di costruire una sorta di seconda casa per sé e la sua famiglia, un esperimento spaziale proprio di fronte alla sua prima abitazione, in un'area che ancora oggi si mostra con le spalle protette dalla cava lapidea e con un lato proiettato su Firenze, in una posizione leggermente più alta rispetto alla quota su cui sorge la Casa-Studio, appoggiata su un ripido strapiombo che sovrasta la sottostante strada di lottizzazione.

I due diagrammi invece, coerentemente con la loro natura concettuale più che tecnica, descrivono ideogrammaticamente le intenzioni spaziali del progetto, riassumendo tutti gli elementi del paradigma dell'abitare ricciano in una grafia impulsiva a metà strada tra lo schizzo architettonico e il bozzetto artistico. Successivamente alla pubblicazione del saggio di Koenig nel 1958, nella planimetria generale dell'intervento urbanistico di Monterinaldi presentata all'Ufficio Tecnico del Comune di Firenze nel 1960 e approvata nel 1962, compare un edificio nominato La Casa Sperimentale, del quale esiste solo la pianta delle coperture, situato proprio nell'area descritta da Koenig. Il nuovo edificio risulta perfettamente sovrapponibile al progetto della Casa Teorica, così come rappresentato nello *Studio di Pianta* del 1956. Si tratta dunque dello stesso progetto che, dai primi diagrammi spaziali, si trasforma da Casa Teorica a Casa Sperimentale, attraverso un'evoluzione semantica e un approfondimento morfologico a livello planimetrico.

G.K. Koenig, *Leonardo Ricci e la casa teorica (alla ricerca di un nuovo spazio architettonico)*, in "Bollettino tecnico degli architetti e ingegneri della Toscana", nn. 7-8, luglio-agosto 1958, p.7.

Una seconda serie di disegni intitolati Casa Teorica, inediti prima della presente mostra, rilevano un nuovo approfondimento progettuale che Ricci sviluppa presumibilmente negli anni successivi al 1960. Emerge questa volta un progetto architettonico compiuto che appare, a un primo sguardo, profondamente diverso dalla prima versione della Casa Teorica e della successiva Casa Sperimentale: una nuovissima esplosione creativa spaziale e formale, generata da un involucro di piani sghembi e geometrie non euclidee e corredata da un linguaggio apparentemente estraneo alla ricorrente poetica che Ricci pone in essere nelle altre case dell'insediamento di Monterinaldi. Tuttavia, a una osservazione più attenta e analitica, confrontando i disegni con le prime planimetrie, si coglie una indubitabile continuità fra questo secondo progetto della Casa Teorica e i precedenti studi. Ricci ripercorre l'impianto planimetrico della Casa Sperimentale e rielabora lo *studio di pianta*, sviluppa le sezioni secondo le intuizioni del diagramma *lo spazio nella verticale* ed evidenzia un'evoluzione degli elementi tipici del suo paradigma dell'abitare già contenuti nello schizzo *lo spazio nell'orizzontale*.

Trascritto attraverso una grammatica elementare degli elementi costitutivi dell'architettura, lo spazio della Casa Teorica vive di una sintassi formale in cui risuonano gli echi di una visionaria attualità. Si tratta della definitiva messa in scena di uno spazio organico in cui frammenti di interno e di esterno si inseguono e, dissolvendo il concetto di limite dell'involucro architettonico, si animano in una tensione accesa dalla tenace volontà di riconciliare l'uomo con la natura. Missione, quest'ultima, che delinea incessantemente l'orizzonte etico e morale della ricerca di Ricci. Inteso il fascino che esercita un'architettura profetica e attuale come quella espressa nel secondo progetto della Casa Teorica, persiste il rumore di fondo di una domanda: quale sia la motivazione che porta Ricci a continuare la sua ricerca spaziale, oltre che in una produzione professionale copiosa, anche in un progetto teorico di abitazione. Ovvero quale elemento di novità ricerchi Ricci in uno spazio teorico, quali caratteristiche egli senta di non poter indagare sufficientemente nei tanti progetti di abitazione realizzati. Le risposte a queste domande possono essere ricercate in diverse direzioni.

Lo spazio nelle architetture di Ricci è un mezzo per esprimere nuove possibilità

di esistere, unico strumento per realizzare una «particolare visione del mondo acquistata attraverso un'autentica *Ergebnis* – esistenza come esperienza»<sup>4</sup>. Se si passano in rassegna le differenti declinazioni di spazialità presenti nelle architetture di Ricci si incontrano lo spazio *filmico* del soggiorno-pranzo della Casa-Studio di Monterinaldi, lo spazio *compenetrato* di matrice teutonica – *Raumdurchdringung* – presente per la prima volta sempre nella medesima Casa-Studio, e ancora lo spazio elettrico di casa Balmain e quello *relativo* di casa Mann-Borgese. Tuttavia, le diverse declinazioni spaziali non sono mai sintetizzate contemporaneamente in nessuna delle opere dell'architetto fiorentino.

L'inseguimento, lungo una vita intera, che Ricci inscena nei confronti di uno spazio nuovo, vive di frammenti, di episodi. Alcuni sicuramente ben riusciti, tutti comunque in continuo confronto con le inevitabili prescrizioni rappresentate talvolta dalla committenza, talvolta dalle necessità economiche, altre volte ancora da quella forza di gravità che “costringe” l'architettura a rivedere e stemperare le sue aspirazioni spaziali.

Nella Casa Teorica molte di queste limitazioni sono abolite e arginate. Soprattutto nella seconda serie di disegni, Ricci tenta di realizzare la sintesi della sua ricerca di uno spazio che, prima di qualsiasi altra definizione, aspira a essere “nuovo”.

Si imputava abitualmente a Ricci, e Koenig ne dà testimonianza nel saggio del 1958, di «non dire costruttivamente una parola nuova», di inseguire cioè spazi nuovi attraverso una grammatica degli elementi costitutivi dell'architettura e un linguaggio formale piuttosto elementari. In questa critica non si percepiva però quella ricerca del vero, «sottospecie nostrana del concetto di autentico di Husserliana memoria»<sup>5</sup>, che è l'elemento cardine intorno al quale Ricci costruisce il suo spazio. Pertanto, ciò che alcuni critici hanno indicato come neobrutalismo, in realtà altro non è che un processo di spogliazione di tutti gli orpelli decorativi atto a centrare una nudità grammaticale in cui «un pilastro ed un muro sono solo elementi di sostegno, una copertura è solo una copertura, una parete non accetta mai di bucarsi per ricevere un'apertura, anzi quest'ulti-

4 G. K. Koenig, *Leonardo Ricci e la casa teorica (alla ricerca di un nuovo spazio architettonico)*, in “Bollettino tecnico degli architetti e ingegneri della Toscana”, nn.7-8, luglio-agosto 1958., p.9

5 L. Ricci, *Anonimo del XX secolo*, Il Saggiatore, Milano, 1965, p. 65

6 G. K. Koenig, *Leonardo Ricci e la casa teorica cit.*, p. 7

7 *Ibidem.*

8 *Ivi*, p. 6

9 L. Ricci, *Anonimo del XX secolo cit.*, p. 226

10 G. K. Koenig, *Leonardo Ricci e la casa teorica cit.*, p. 9

11 *Ibidem.*

12 *Ivi*, p. 3



**qualsiasi nuovo linguaggio (non solo artistico) deve ai suoi inizi prendere a prestito dai modi correnti di espressione degli elementi e delle forme note, altrimenti sarebbe incomunicabile, nascerebbe morto, via senza sbocco.**

G.K. Koenig, *Leonardo Ricci e la casa teorica (alla ricerca di un nuovo spazio architettonico)*, in "Bollettino tecnico degli architetti e ingegneri della Toscana", nn. 7-8, luglio-agosto 1958, p.6.

ma è ricavata solo per accostamento tra un muro ed una assenza di muro»<sup>6</sup>. Ora, se nella critica della nudità grammaticale e dell'essenzialità formale delle architetture di Ricci è lecito rinvenire elementi di legittimità, è altrettanto lecito sottolineare che ogni spazio si può definire contemporaneamente «come una struttura ed un inventario di forme e di relazioni simboliche»<sup>7</sup> che solo con il tempo possono diventare punti di partenza di un nuovo linguaggio. Insomma, citando ancora il Koenig, «qualsiasi nuovo linguaggio (non solo artistico) deve ai suoi inizi prendere a prestito dai modi correnti di espressione degli elementi e delle forme note, altrimenti sarebbe incomunicabile, nascerebbe morto, via senza sbocco.

Un rinnovamento contemporaneo di forma e di sostanza, di immagine e di spazio è estremamente difficile. Se si rinnova la forma almeno lo spazio vale come garanzia per permettere la comunicabilità; se si rinnova lo spazio, come cerca di fare Ricci, è alla forma e ai materiali che è affidata la comprensibilità dell'opera: è la riserva aurea che garantisce della validità dell'opera emessa»<sup>8</sup>. Con la Casa Teorica, specialmente con la seconda serie di disegni, Ricci tenta proprio la difficile strada di configurare uno spazio nuovo dentro una forma nuova. Sebbene i materiali siano ancora quelli della sua poetica già compiuta – pietra viva, telai in cemento armato sempre dichiarati, solette e vetro – in questo progetto si tenta quel «rinnovamento estremamente difficile di forma e spazio, contenitore e contenuto»<sup>9</sup> di cui egli scrive nell'*Anonimo del XX secolo*. Un'ultima direzione di indagine, per trovare risposte alla domanda circa il significato dell'aggettivo "teorica", riguarda il senso che Ricci attribuisce al rapporto tra architettura e società: l'architettura deve tradurre in spazio le esigenze della società, deve seguirla, deve "impetrarla". Se la sede della società è la città e se si considera la famiglia come singola cellula della società, si

possono pensare gli atti che regolano l'abitare privato come traduzione delle esigenze di una società intera.

«Occorre anzitutto riesaminare gli atti stessi dell'esistenza e le relazioni tra questi atti», scrive Koenig, «l'esame può essere affrontato in senso generale, urbanistico. Ma dato che l'equazione munfordiana città = segno delle relazioni sociali integrate può trasciversi in casa = segno delle relazioni familiari, il problema è ugualmente valido sia che lo si affronti alla scala urbanistica, che dalla cellula interna, la casa appunto, come ha fatto Ricci»<sup>10</sup>. Per Ricci lo spazio deve inscenare un'esperienza vera, autentica, vissuta, deve essere misurato sulla pelle delle persone, ancora meglio, se ciò fosse possibile, deve potersi adattare alla "pelle di tutti". La sua non è una casa "ideale", bensì "teorica". Egli evidentemente immagina anche una committenza "teorica", ricreando l'atomo di quella società nuova su cui sperimentare nuovi spazi. Una ricerca sociale spesso inquieta, poco soddisfacente, per cui a Ricci «non rimane altra strada che l'esperimento limitato, eppur valido, in *corpore vili*, cioè con se stesso e la propria famiglia: accettare la pericolosa condizione di dichiararsi committente di se medesimo»<sup>11</sup> e progettare la Casa Teorica impegnandosi contemporaneamente a spingere ai limiti la propria esperienza in una tensione non solo architettonica, ma anche morale e soprattutto sociale.

Koenig conclude il suo saggio scrivendo: «vale la pena interessarci a personalità forse incomplete, comunque ancora in formazione, come quelle di Leonardo Ricci, sul quale troppo poco è stato detto con sufficiente calma»<sup>12</sup>. Oggi, a più di cinquant'anni dalla pubblicazione dei primi disegni della Casa Teorica e, speriamo, con "sufficiente calma", possiamo riscoprire un'opera complessa quanto meravigliosa, incompleta e provvisoria quanto magistralmente chiara nei suoi intenti, nella quale si concentra la convergenza sintetica del suo paradigma spaziale, formale e linguistico. Un'opera volta alla traduzione architettonica di profonde e radicate tensioni morali, attraverso l'inseguimento di una *nuova conformazione spaziale dell'esistenza* capace di costituire una risposta autentica alla condizione dell'uomo sulla terra.

**Un rinnovamento contemporaneo di forma  
e di sostanza, di immagine e di spazio  
è estremamente difficile. Se si rinnova  
la forma almeno lo spazio vale come  
garanzia per permettere la comunicabilità;  
se si rinnova lo spazio, come cerca di  
fare Ricci, è alla forma e ai materiali che è  
affidata la comprensibilità dell'opera: è la  
riserva aurea che garantisce della validità  
dell'opera emessa**

G.K. Koenig, *Leonardo Ricci e la  
casa teorica (alla ricerca di un  
nuovo spazio architettonico)*,  
in "Bollettino tecnico degli  
architetti e ingegneri della  
Toscana", nn. 7-8, luglio-agosto  
1958, p.6.

# 2

**Volevo che lo spazio fosse dinamico in modo che potesse variare con il variare della luce e delle stagioni per non annoiarmi e non sentirmi prigioniero [...] volevo poter ingrandire la casa secondo necessità, senza portare turbamento alla forma, cioè che la forma sia come nelle cose naturali, sempre compiuta e sempre con possibilità di mutazione.**

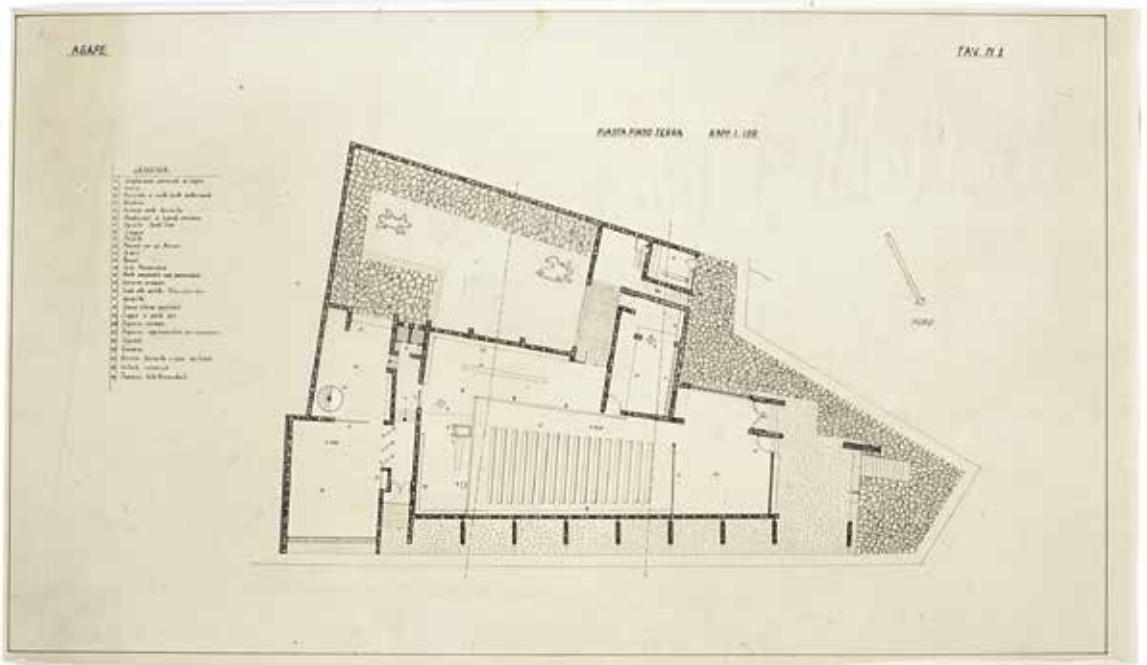
# Felicità o infelicità dell'uomo

Il Centro ecumenico di Agape a Prali in Piemonte (1946, 1947-1951 e ampliamenti 1956) è la prima opera di risonanza internazionale di Ricci. Al cantiere collaborano altri professionisti, studenti e i futuri abitanti. Commissionato dal pastore valdese Tullio Vinay, il villaggio di Agape è una “utopia realizzata” in cui l'architetto elabora quell'ideale comunitario che sarà obiettivo di ricerca costante nel suo lavoro: «L'albero degli uomini oggi è veramente malato. Per questo siamo infelici e soli [...] lo pianto le radici di quelle che gli uomini chiamavano case. La città nasce semplice, vera» (*Anonimo*, pp. 37-43).

Un padiglione principale, con terrazza antistante, ospita gli spazi comuni. Accanto, la chiesa all'aperto, e dietro, a ventaglio sul pendio, i corpi di fabbrica delle “agapine”, le piccole camere per dormire. Sono impiegati materiali locali, come la pietra e il legno di larice.

Quindici anni dopo Vinay coinvolge nuovamente Ricci per il progetto del Villaggio Monte degli Ulivi a Riesi in Sicilia (1962-1968), destinato alla comunità valdese ma soprattutto alla popolazione locale, per offrire ai giovani un'alternativa a un destino minacciato dalla forte presenza della mafia nel territorio. Sono realizzati diversi edifici tra cui un asilo, una scuola officina, dei dormitori e una casa comunitaria. Resta incompiuta l'Ecclesia, meravigliosa forma plastica, esempio di architettura scolpita e informale.





**Centro Ecumenico di Agape**, Prali, 1946-1956

**Schizzo prospettico interno**,  
china acquerellata su carta, Casa-Studio Ricci, Monterinaldi

**Schizzi prospettici esterni**  
china acquerellata su carta, Casa-Studio Ricci, Monterinaldi

**Pianta piano terra**  
china su lucido, CSAC, Parma

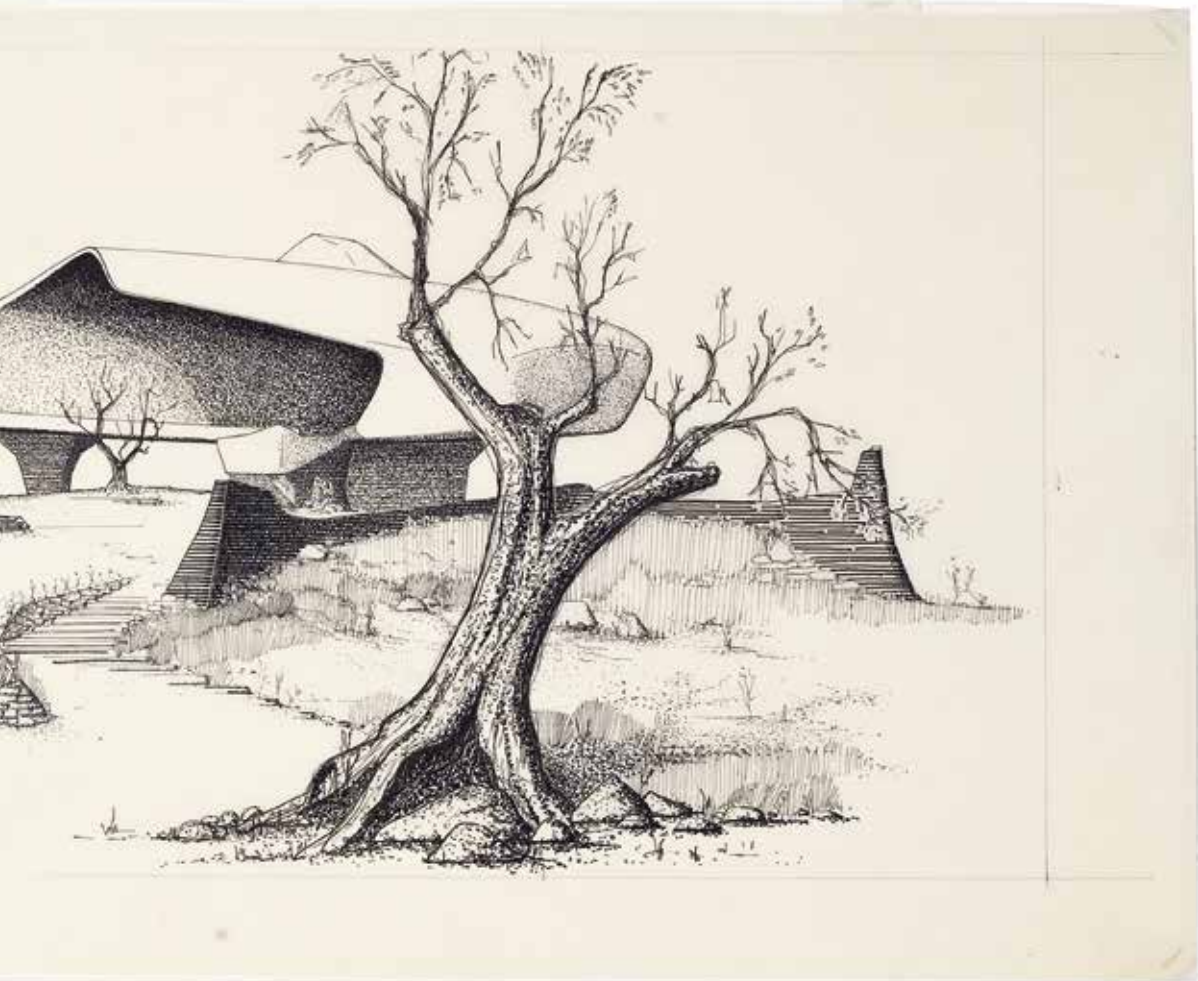


**Villaggio Monte degli Ulivi**, Rieti, 1962-1968

**Progetto per l'Ecclesia, prospetto**  
matita e china su lucido, CSAC, Parma

**Progetto per l'Ecclesia, pianta**  
china su lucido, CSAC, Parma





**Se l'occhio non si esercita non vede,  
se la pelle non tocca non sa,  
se l'uomo non immagina, si spegne.**

Danilo Dolci, *Il limone lunare*, Laterza, Bari 1970.

# Un atto d'amore vissuto: Leonardo Ricci e l'esperienza comunitaria

maria clara ghia

Sicilia 1943, l'isola invasa dal nemico, Leonardo Ricci partecipa a una disperata ritirata nella notte. Bisogna raggiungere il continente, superare con le zattere lo stretto sorvegliato da mille fucili. Bisogna scappare con tanti sconosciuti, tutti insieme, mai forse insieme come quella notte, scrive Ricci. Appena sbarcati il primo rifugio è una galleria: uomini distrutti, affamati, bambini anche. Ma quella galleria non è forse «più città della città d'oggi, più quartiere dei quartieri popolari, più casa delle case con frigidaire e lavapiatti?». Perché vi si respira solidarietà umana. Perché, dopo la guerra, la sola possibilità di vivere è il mistero, e la sola società è «sentirsi tutti insieme nella stessa barca, come se la terra fosse una "nave navigante nello spazio" che raccoglie tutti insieme nello stesso unico viaggio verso la stessa unica meta»<sup>1</sup>. Questa è la sola ragione perché debba esistere la città, Ricci conclude.

La realizzazione del villaggio valdese di Prali in Piemonte inizia nel 1946, subito dopo la guerra, ed è l'occasione per dimostrare, in quel primo momento di speranza, «che è possibile vivere, lavorare insieme, fuori dalle ideologie, sul piano concreto delle ore e dei giorni»<sup>2</sup>.

Ricci entra in piena consonanza con la cultura valdese<sup>3</sup> e stringe un'amicizia sincera e duratura con il committente, il pastore Tullio Vinay. La sua non è un'adesione per motivi religiosi, ma una risposta solidale, impegnata, quanto più possibile libera da filtri interpretativi, ai bisogni degli uomini.

Il villaggio si chiama Agape, «l'olio che la Maddalena cosparge sui piedi di Cristo. Agape non è un manifesto, un programma, né un movimento. Agape è un luogo in cui gli uomini si incontrano»<sup>4</sup>.

Una comunità in cui i valori di gratuità, accoglienza e solidarietà costituiscono il fondamento del modo di stare insieme, in diretta relazione con il luogo e manifestando i propri principi nelle opere, anche nell'architettura.

Ricci ha ventotto anni e da allora quello del villaggio comunitario diventa per lui il tema prediletto.

Per la prima esperienza realizzativa Ricci disegna raramente, riproduce le idee in schizzi semplici e facilmente leggibili, in compenso partecipa al cantiere e discute. L'ingegner Costantino Messina racconta di essere arrivato in cantiere a Prali con in mano soltanto una planimetria in scala 1/200. I nuovi elaborati presentati nel corso dei lavori sono per Ricci sempre "di massima": «più di una volta le discussioni incominciavano con un mio "è impossibile" e finivano con un "vedrò cosa posso fare"! Non tanto per la sua capacità di persuadermi quanto per l'altezza e la profondità della sua visione dell'opera architettonica cui non si poteva fare a meno di adeguarsi»<sup>5</sup>.

Agape sembra essere un cantiere infinito, un richiamo utopico, un sogno che non si avvera mai. Il metodo costruttivo è empirico e artigianale, i progetti subiscono continuamente modifiche in corso d'opera. Sono gli utenti stessi a proporre e a partecipare anche al lavoro, innalzando pietra dopo pietra. Le pietre vengono spaccate, i sassi scelti e portati in cantiere dai futuri abitanti con i colleghi e gli amici di Ricci, tra i quali Giovanni Klaus Koenig. Il cantiere è l'immagine perfetta dell'umanità: «Microcosmo, in cui si specchiava il mondo di allora e, in qualche misura, anche il mondo di sempre [...]. La visione cantieristica era in fondo l'ideologia di quella fase storica: in molti lavoratori provocava una sorta di timore del definitivo, del concluso, mentre il fascino dell'esperienza del campo di lavoro nasceva proprio dalla dimensione progettuale dell'impresa. Vivere la sfida contava più che realizzare il programma. Il fascino dell'idea e l'impasto di fatica e soddisfazione contavano più del muro finito»<sup>6</sup>.

La valle di Prali è un luogo di frontiera: confine fra l'Italia e la Francia, ultima sponda sull'orlo ancora abitabile della val Germanasca verso la montagna. Al contrario, simbolicamente, è

<sup>1</sup> L. Ricci, *Anonimo del XX secolo*, Il Saggiatore, Milano 1965, pp. 158-159.

<sup>2</sup> L. Ricci, *Nascita di un nuovo villaggio per una comunità in Sicilia*, in "Domus", n. 409, dicembre 1963, p. 5.

<sup>3</sup> La madre di Ricci, di origini svizzere, professava la religione valdese.

<sup>4</sup> T. Vinay, in «Gioventù Evangelica», 17 febbraio 1948 cit. in M. Costanzo, *Leonardo Ricci e l'idea di spazio comunitario*, Quodlibet, 2009, p. 51.

<sup>5</sup> C. Messina, in M. Loik, G. Rostan, C. Gavinelli, *L'architettura di Leonardo Ricci. Agape e Riesi*, Claudiana Editrice, Torino 2001, p. 44.

<sup>6</sup> G. Tourn, in M. Loik, G. Rostan, C. Gavinelli, *L'architettura di Leonardo Ricci* cit., p. 91

<sup>7</sup> Vedi C. Vasic Vatovec, *Leonardo Ricci architetto "esistenzialista"*, Edifir, Firenze, 2005, p. 23.

<sup>8</sup> I riferimenti morfologici al contesto, alla tradizione, alla memoria storica, tipici di molte delle architetture italiane del Secondo Dopoguerra, tenderanno negli anni successivi a radicarsi nel movimento tendenziale del "neo-liberty".

# sentirsi tutti insieme nella stessa barca, come se la terra fosse una “nave navigante nello spazio” che raccolge tutti insieme nello stesso unico viaggio verso la stessa unica meta

negata nel progetto ogni barriera fra sacro e profano e fra aree specifiche separate e chiuse. Uno spazio il più libero e aperto possibile, composto di refettorio, sala studio, cappella, dormitori. Un antico convento, come fosse sempre esistito<sup>7</sup>. Un organismo completo non realizzato per addizione di parti, in cui la testimonianza evangelica si traduce nell'esperienza comune.

Lo studio particolare delle relazioni fra spazi privati e comuni crea un sistema continuo di rapporti spaziali, fisici e visivi. La vita degli abitanti è scandita sugli impegni di lavoro, di studio, di preghiera, e gli spazi cercano di corrispondere a questi impegni nella maniera meno “costruita” possibile. Il salone è l'unico luogo al chiuso in cui ci si possa riunire per svolgere attività di gruppo, le attività principali della giornata. Le camere sono spartane e raggiungibili attraverso lunghe scale in salita, perché devono essere usate solo per le ore di riposo.

I bagni sono in comune. I saloni delle casette, luoghi destinati al lavoro in piccoli gruppi, non hanno porte, per impedire che si creino divisioni in altri sottogruppi. L'impianto complessivo è di sorprendente semplicità: un corpo di fabbrica principale, con due volumi angolari in cui si aprono terrazze, disposto perpendicolarmente rispetto al pendio. Accanto ad esso, la chiesa all'aperto, una pianta rettangolare semplicemente circondata da un muro di pietra, che accoglie, ripara, crea rifugio ma non separa dal paesaggio circostante. Dietro, a ventaglio sul pendio, il corridoio che conduce ai corpi di fabbrica delle “agapine”, le piccole camere per dormire: ognuno coperto da un tetto a falda leggermente inclinato per bilanciare l'inclinazione del pendio per raccogliere all'interno quel tanto di luce in più.

In molti hanno letto riferimenti all'opera di Frank Lloyd Wright a Taliesin, per il lavoro con i materiali del luogo, la pietra e il legno di larice, e le forme della tradizione locale, in un contestualismo *ante litteram*<sup>8</sup>. Oppure ai progetti di Alvar Aalto nell'apertura a ventaglio del corpo principale, del giardino annesso e nella disposizione delle “agapine”. La ritmica scansione dei vigorosi pilastri di pietra grezza può essere letta in chiave espressionista o addirittura già brutalista. L'aspetto pionieristico del complesso di Agape fa tuttavia sì che esso si costituisca come esempio a sé, lontano dai sentieri battuti dalla critica e dalla storia.

Aspetto cruciale del progetto non è l'aspetto formale su cui tradizionalmente poggiano i ragionamenti storico-critici, ma il suo costituirsi come segnale etico e comportamentale, non solo architettonico. L'intento dichiarato è l'integrazione della diversità. Agape è un mondo a parte, un paradiso in terra. Questo è anche il suo limite, l'essere al di fuori della realtà: «Ognuno lavorava, nessuno percepiva denaro. Una utopia realizzata [...]. Ci sarei rimasto per sempre se non mi fossi accorto che una comunità oggi, quando sia staccata da un lavoro permanente [diventa solo] memoria di un'idea concreta»<sup>9</sup>.

Dopo sedici anni Vinay scrive sul suo diario: «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»<sup>10</sup>.

Il complesso di opere è quello del villaggio Monte degli Ulivi, accanto a Riesi, a sud di Caltanissetta. Il luogo è scelto da Vinay perché è il più povero e diseredato. Egli acquista fra mille difficoltà<sup>11</sup> un colle sul quale costruire e rischia la sua vita e quella dei compagni nell'avventura. La mafia costituisce la classe media locale e si accanisce per il fallimento dell'impresa. Una notte Ricci e Vinay si devono trincerare dietro ai covoni per difendere il cantiere da un tentativo di incendio. È in gioco il miglioramento delle condizioni di vita della gente del luogo: dare loro una casa, un lavoro, un'educazione, un sostegno spirituale.

Ricci dirà di Vinay: «l'uomo più coerente che io conosca, con ciò che crede [...], un uomo per certi aspetti simile a Danilo Dolci, per altri totalmente diverso»<sup>12</sup>. La via di Dolci è esemplare sotto il profilo etico, ma presenta secondo Ricci un di-

**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**

fetto: i suoi intenti si allargano sempre di più anziché approfondirsi su un obiettivo preciso. Un modello perfettamente riuscito è per Ricci quello del kibbutz sionistico<sup>13</sup>: il deserto trasformato in qualcosa di produttivo. Perché la gente che costruisce un kibbutz lo sente proprio, fisicamente e spiritualmente.

Ricci cerca di studiare e capire gli abitanti di Riesi passeggiando la notte fra le strade deserte di uomini e popolate di cani randagi. Non può e non vuole programmare a priori un progetto in senso filosofico-politico-sociale. Deve vivere con quella gente, capirne la necessità e cogliere le possibilità man mano che si manifestano. Gio Ponti introduce l'articolo in "Domus" con il quale subito, nel 1963, presenta il nuovo villaggio e scrive: «Vi invitiamo a leggere Ricci. Egli interpreta con ardimento uno dei termini che agitano (e caratterizzano) la nostra civiltà: uno è la tecnica, col suo assoluto d'*après raison* che si identifica con la creazione dove l'uomo è l'oggetto sociale; e l'altro termine, quello di Ricci, è il ricorso alla creazione d'*après nature* nella quale identifichiamo il creato, dove l'uomo è il soggetto»<sup>14</sup>.

L'idea è semplice: costruire il nucleo comunitario per tutti, vecchi, adulti, bambini. Gli edifici previsti nella prima planimetria del settembre 1962 sono la chiesa, la scuola elementare, l'asilo, l'officina, gli uffici, gli alloggi per famiglie, le camere per scapoli e i locali di riunione.

Le strutture sono quelle di ogni altro villaggio, ma Ricci cerca di distruggerle come entità separate.

Lo schema iniziale dovrà subire delle modifiche dovute essenzialmente alle ristrettezze economiche di Vinay. Un problema che rallenta l'azione esecutiva, costringe a variazioni del progetto<sup>15</sup>, fino a bloccarlo del tutto<sup>16</sup>. Ma i temi cruciali restano invariati. Come per Prali, anche a Monte degli Ulivi la realizzazione avviene più nell'esercizio del fare quotidiano che nella usuale direzione tecnica e logistica del cantiere<sup>17</sup>. Per non distruggere gli alberi e non effettuare costosi movimenti di terra tutti gli edifici sono incastrati nelle zone di maggiore dislivello del terreno, ancorati alla terra come prolungamenti della terra stessa. Per

9 C. Gavinelli, *Ricci e Agàpe nel pensiero e nelle opere cit.*, p. 27.

10 T. Vinay, *Giorni a Riesi*, Editrice Claudiana, Torino 1966, p. 75.

11 Testimonianze di grande interesse sulle battaglie intraprese durante il cantiere e per sottrarre dai taglieggiamenti della mafia la popolazione locale sono i diari di Vinay: *Giorni a Riesi cit.* e *Riesi ou la face de l'agapè*, Buchet Chastel, Parigi, 1976.

12 L. Ricci, *Nascita di un nuovo villaggio per una comunità in Sicilia cit.*, p. 5.

13 Vedi B. Zevi, *Monte degli Ulivi a Riesi. Il kibbutz nei feudi della mafia*, in "Cronache di architettura", vol. 4, Laterza, Bari, pp. 404-407 e A. J. Lima, *Leonardo Ricci: Riesi, un villaggio come un Kibbutz*, in "L'Architettura. Cronache e storia", n. 476, giugno 1995, pp. 406-421.

14 G. Ponti, *Nascita di un nuovo villaggio per una comunità in Sicilia cit.*, p. 5

15 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.

16 «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 di Vinay a Ricci del 9 gennaio 1964, conservata nella biblioteca del villaggio Monte degli Ulivi.

limitare l'incidenza del trasporto sul costo dei materiali sono utilizzati cemento e ferro anziché manufatti prefabbricati.

L'impiego della pietra grezza delle cave locali per le murature principali e del cemento armato per le coperture rappresentano tanto una necessità operativa che una scelta creativa e riproducono alcune metodologie edilizie tradizionali<sup>18</sup>, ad esempio le pilastrature verticali delle camerate solcate da lunghi vuoti che riprendono i temi compositivi delle cascine contadine e permettono agli abitanti di riconoscere nei nuovi edifici la propria storia. Superfici levigate e intonacate sono contrapposte ad altre, scabre, in pietra locale appena sbazzata e a vista<sup>19</sup>. L'articolazione dinamica degli spazi compenetrati l'uno nell'altro determina una "conformazione spaziale dell'esistenza"<sup>20</sup> che fluisce senza interruzioni. Lo spazio è concepito come cristallo in formazione<sup>21</sup>.

L'impianto generale nella prima ipotesi di progetto è impostato su un asse longitudinale lungo il crinale della collina, con un vuoto centrale attorno a quale sono articolati gli edifici. Poi, nel novembre 1962, in occasione del primo viaggio a Rieti, durante il tracciamento delle fondazioni Ricci modifica la planimetria. Ora l'impianto generale è strutturato su due assi compositivi: il principale sempre lungo il crinale della collina, il secondario coincidente con la strada di accesso al villaggio<sup>22</sup>. 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 della casa Balmain all'Isola d'Elba, di qualche anno precedente. 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. Anche per l'Ecclesia Ricci progetta due ipotesi: prima un volume di forma complessa, appoggiato su setti obliqui in muratura e collegato al terreno 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. Un primo esempio di architettura scolpita e informale in Italia.



**17** 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. state ridotte le dimensioni della casa per famiglie, non sono stati realizzati la scuola media e l'edificio per gli uffici.

**18** M. Loik, G. Rostan, C. Gavinelli, *L'architettura di Leonardo Ricci* cit., p. 30.

**19** M. Oddo, *Architettura contemporanea in Sicilia*, Corrao Editore, Trapani 2007, p. 128.

**20** L. Spinelli, *Leonardo Ricci: spazi fluidi*, in "Domus", n. 938, luglio-agosto 2010, p. 70, a sua volta Spinelli cita G.K. Koenig e suo articolo sulla Casa Teorica. Vedi l'articolo di Ugo Dattilo in questo catalogo.

**21** L. Ricci, *Nascita di un nuovo villaggio per una comunità in Sicilia* cit., p. 5.

**22** Preziose informazioni e dettagli sul cantiere e le diverse realizzazioni sono nella Tesi di Dottorato di Pietro Artale, *Conservazione dell'architettura contemporanea. Monte degli Ulivi di Leonardo Ricci a Riesi: metodologia e prassi per un intervento conservativo*, Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo.

**23** L. Ricci, *Anonimo del XX secolo* cit., p. 232.

**24** Leonardo Ricci, *Addio alla Facoltà di Architettura di Firenze*, cit. in C. Vasic Vatovec, *Leonardo Ricci architetto "esistenzialista"* cit., p. 96.

**25** L. Ricci, *Nascita di un nuovo villaggio per una comunità in Sicilia* cit., p. 6.

**26** E. Vittorini, *Le città del mondo*, (prima edizione Einaudi, Torino 1969) BUR, Milano 2012, p. 43.

Gli esperimenti per la *endless house* di Friedrich Kiesler appartengono d'altronde allo stesso periodo e allo stesso contesto culturale.

L'impossibilità di realizzare questa chiesa come casa per tutti, aperta giorno e notte, per rompere il cerchio di solitudine che circonda gli uomini è simbolicamente la sconfitta di un ideale perseguito da Ricci per tutta la vita. «La città mi è mancata, la società, gli altri e le necessità degli altri mi sono mancati»<sup>23</sup> scrive nell'*Anonimo*, e ancora chiude il discorso di addio alla Facoltà di Architettura di Firenze ricordando: «ma questo è un sogno che per realizzarlo non posso progettare e costruirlo da me»<sup>24</sup>.

La città si costruisce e si vive insieme. Non basta immaginarla e insistere con le sole proprie forze per vederla avverata. Da solo, Ricci stava seduto spesso a Riesi, sul punto più alto del colle, guardando intorno: «E già vedevo

ciò che potrebbe avvenire. Quelle terre arse, ben coltivate. Quella gente disoccupata e oziosa nei caffè sepolti dalle mosche, operosa e operante. Quei bambini straccioni e vaganti per le strade che giocano felici e si preparano alla vita. Cose semplici [...]. A volte nel desiderio e nel sogno ho visto questo villaggio "radice" espandersi per tutta la Sicilia. Mettere cioè rami, foglie [...]»<sup>25</sup>.

Un'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 girando ovunque per tutta la Sicilia. 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 statuina colorata e dei fiori di carta, in un terzo spiegò sull'erba una tovaglia, e poi andava di qua e di là per quella sua dimora ripulendo l'erba dalle foglie cadute [...]»<sup>26</sup>.

Immaginiamo che inizi così, come nel luogo tra montagne descritto da Vittorini, la fondazione del villaggio di Leonardo Ricci a Riesi.

# 3

**Portare il sole  
dove è sempre grigio.  
Portare il verde là dove è solo deserto.  
Che il piede del bimbo sappia  
che la terra è fatta di terra.  
Che l'occhio del bimbo sappia che il  
cielo è fatto di cielo.  
Sassi, acqua, erbe, colori!**

# Soggettivo o oggettivo

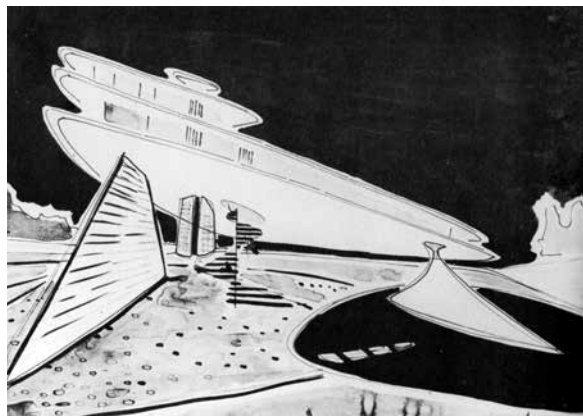
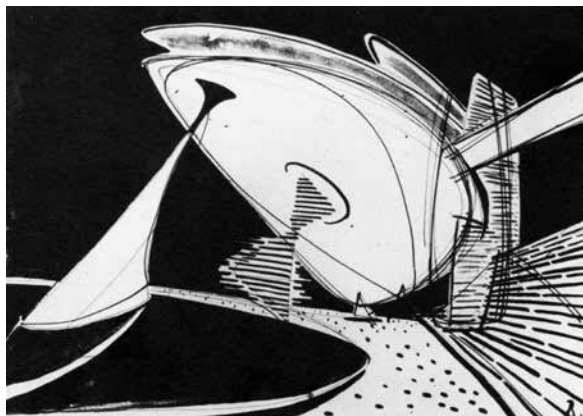
I progetti di Ricci per le case unifamiliari dimostrano la sua capacità di accostare a una incessante ricerca sperimentale, di carattere tipologico e costruttivo, una attitudine del tutto particolare di ascolto del committente e di comprensione delle sue consuetudini di vita, per far corrispondere agli atti liberi dell'abitante gli spazi della casa. La casa per il fratello Fausto Maria Ricci a Beverly Hills (1952), è progettata nel corso del suo primo soggiorno americano ed è l'unica opera realizzata negli Stati Uniti. La struttura a capriate lignee piegate a gomito e la copertura del salotto manifestano la chiara influenza di alcuni caratteri delle opere miesiane – come la Crown Hall dell'Illinois Institute of Technology di Chicago (1950-1956) – e wrightiane – come Taliesin West in Arizona (1937-1959) – al tempo non ancora ultimate ma probabilmente già visitate da Ricci. La casa per il *couturier* Pierre Balmain all'Isola d'Elba (1958-1960), anticipa la rivoluzione formale dei progetti ricciani degli anni Sessanta. Grazie alla sovrapposizione di quattro solette a pianta ellittica lo spazio acquisisce una grande forza plastica. La scala ovoidale, che avvitandosi fora il piano centrale, è il fulcro intorno al quale gli spazi si propagano con forza centrifuga. L'intero volume poggia su due elementi strutturali e viene tenuto in trazione da un tirante in cemento armato che sottolinea l'effetto di sospensione dell'opera. La casa per l'avvocato Massimo Severo Giannini a Roma (1963-1965), realizzata subito fuori dal Grande Raccordo Anulare, è progettata sulla scia delle case di Monterinaldi: architettura-paesaggio fortemente ancorata al terreno, forma un tutt'uno con il pendio sul quale poggia. Strutture in cemento armato si innestano sulla pietra grezza sbazzata, sviluppandosi orizzontalmente come terrazze in aggetto. La casa per Mrs. A.E. Pleydell-Boiverie all'Isola d'Elba (1958-1960) è progettata contemporaneamente a casa Balmain, ma resta solo parzialmente realizzata perché il committente congeda Ricci e lo sostituisce con Luigi Vietti. Il disegno si compone di una cascata di terrazzamenti in movimento continuo verso il paesaggio, tenuti insieme da setti murari in pietra. La casa per il fisico nucleare Bruno Rossi a Montepiano (1963) si solleva da terra grazie a un corpo turriforme contenente il corpo scala a base poligonale, come sempre fulcro dal quale tutti gli ambienti si proiettano verso l'esterno. Una pianta "a ventaglio" che ricorda soluzioni aaltiane, una dinamicità spaziale che raggiunge in questo progetto una delle sue massime espressioni. La Casa Di Sopra a Pagnacco (1972) è un progetto elaborato in collaborazione con l'amico architetto Luciano Di Sopra. Diverse soluzioni sono conservate in Archivio, tutte riconducibili alle stesse invarianti progettuali: il muro in pietra che assicura a terra l'intera fabbrica, gli elementi scultorei in calcestruzzo, la planimetria che si articola fluida attorno all'elemento centrale della scala. In molti dei disegni, la forma in pianta del vano scale sembra poeticamente assumere le sembianze di un viso.

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





**Casa Fausto Maria Ricci**, Beverly Hills, 1952  
fotografie dai "Giornali di Bordo"  
Casa-Studio Ricci, Monterinaldi



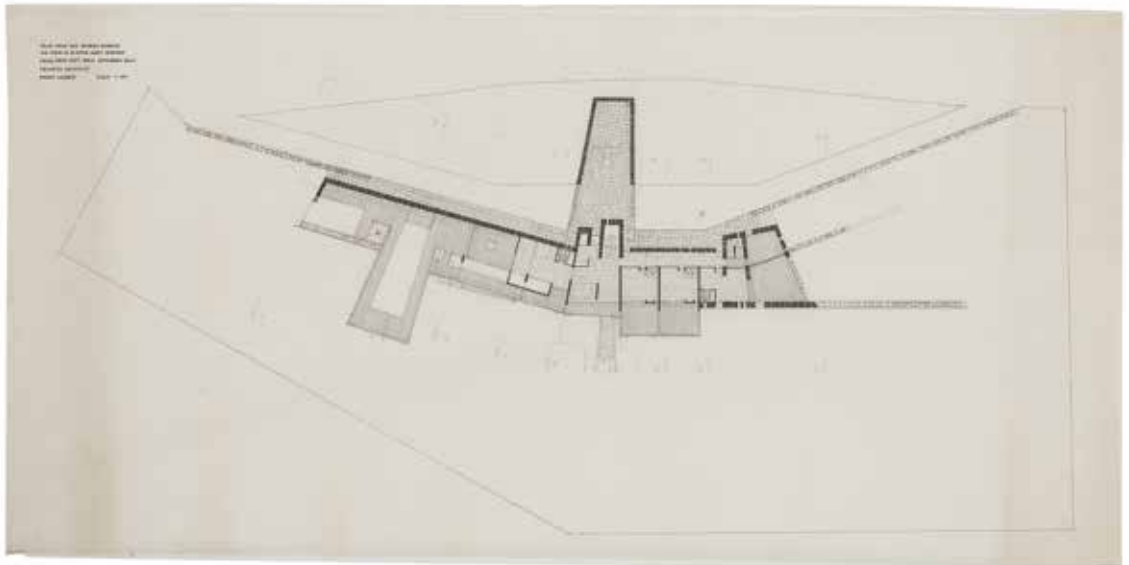
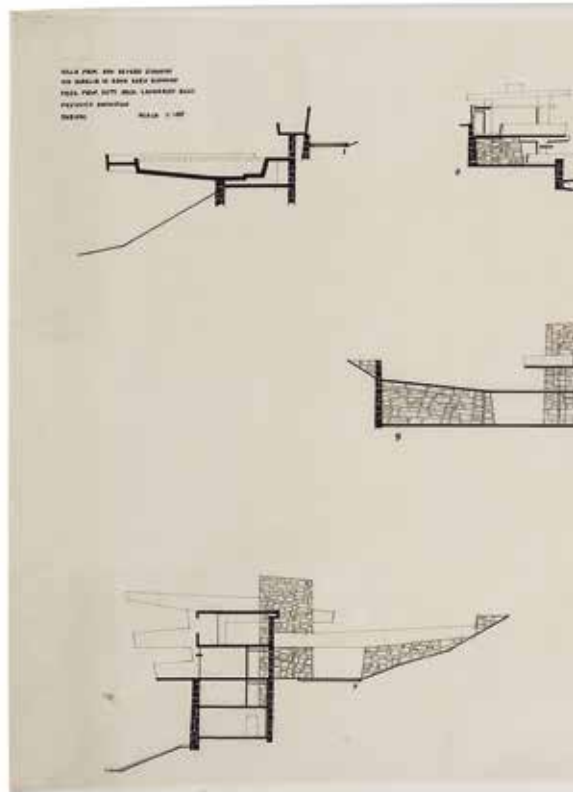
**Casa Pierre Balmain**, Isola d'Elba, 1958-1960

schizzi tratti da L. Vagnetti,  
*Il linguaggio grafico dell'architetto oggi*,  
Genova, Vitali e Ghianda, 1965

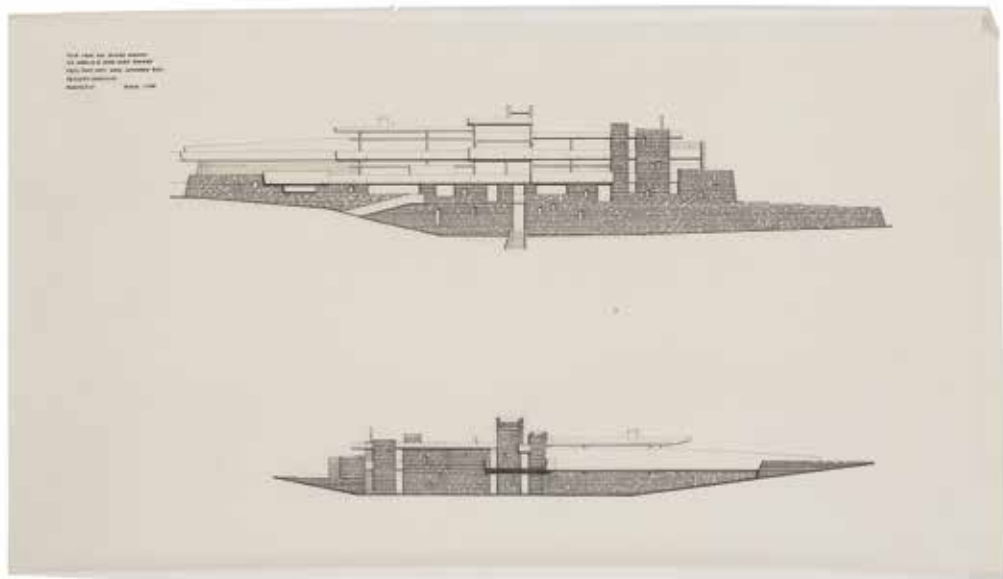
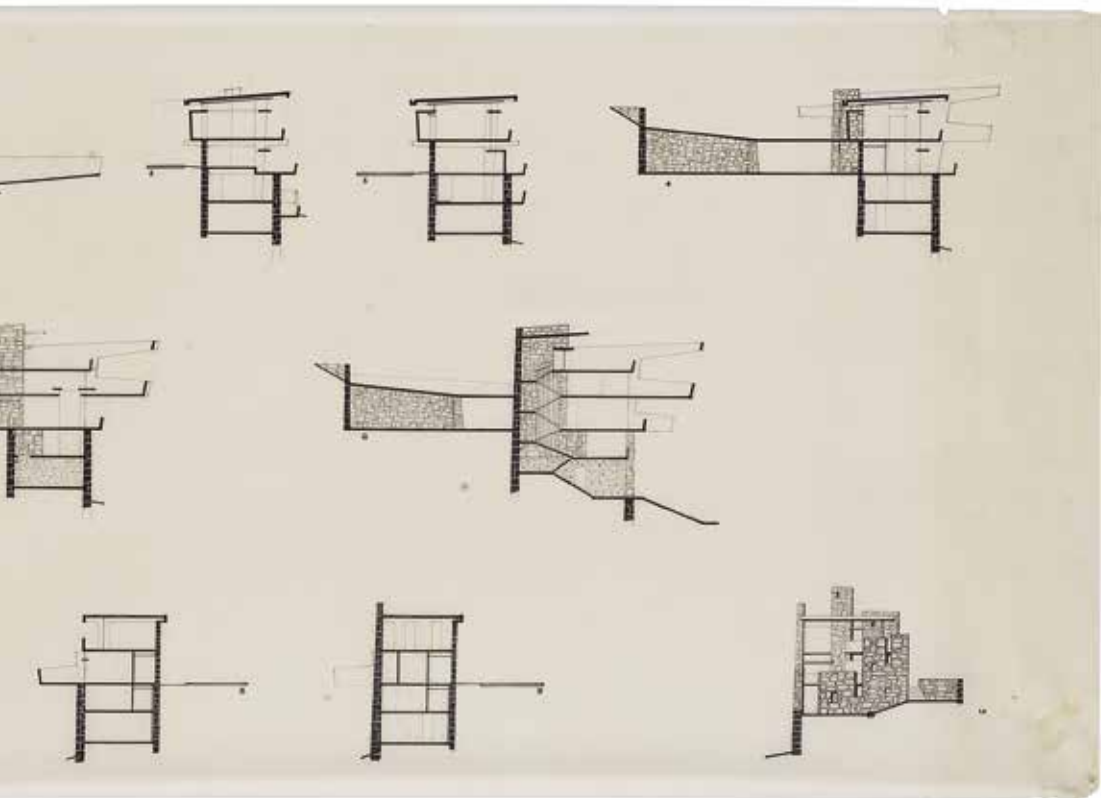
fotografie, R. Scofidio,  
Casa-Studio Ricci, Monterinaldi

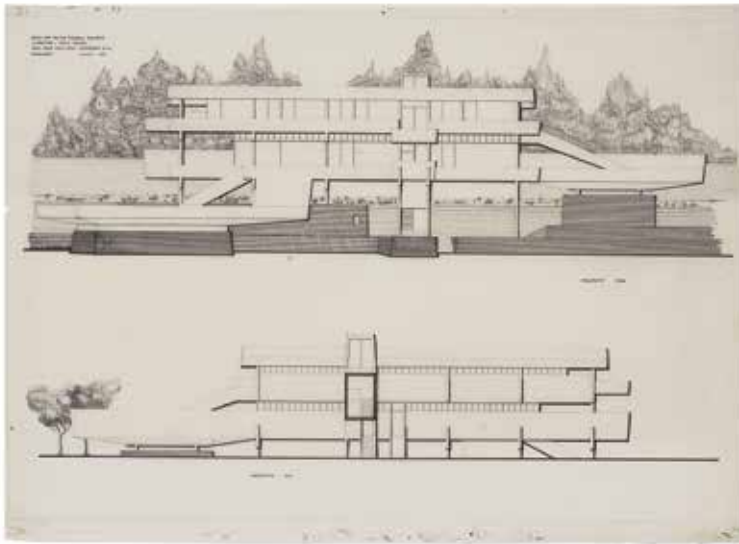


**Casa Massimo Severo Giannini**  
Roma, 1963-1965  
**Sezioni, pianta e prospetti**  
China su lucido  
CSAC, Parma







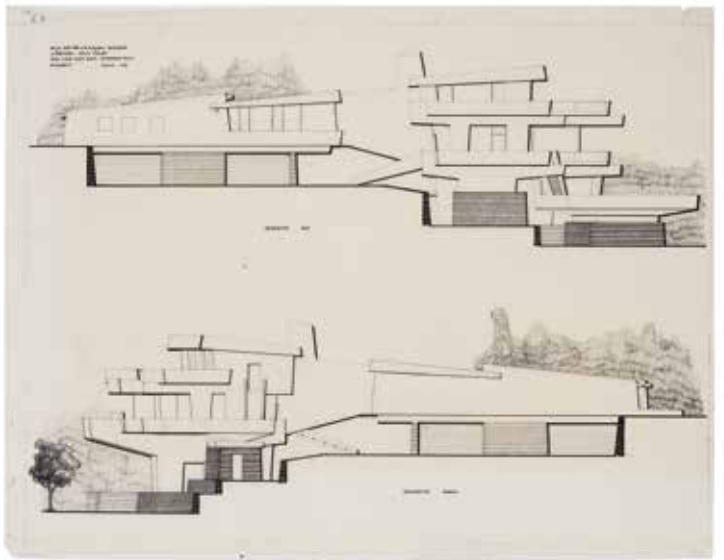
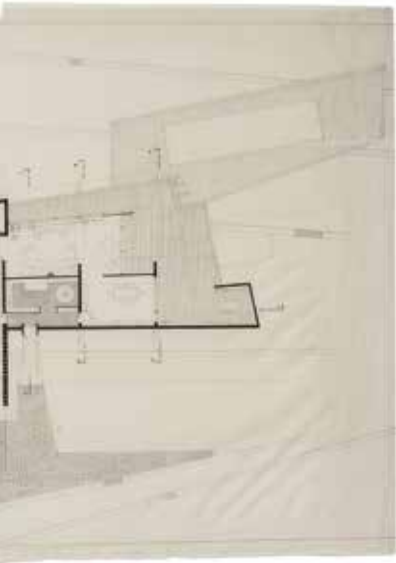


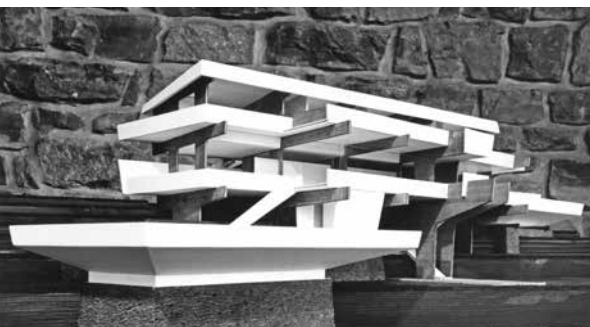
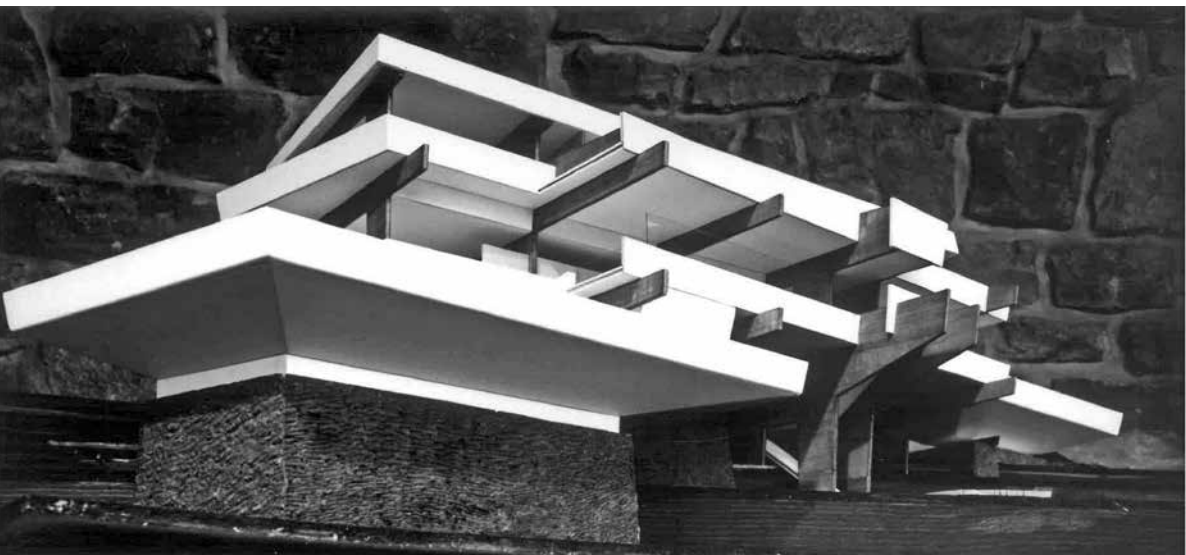
*pagina corrente e seguenti*

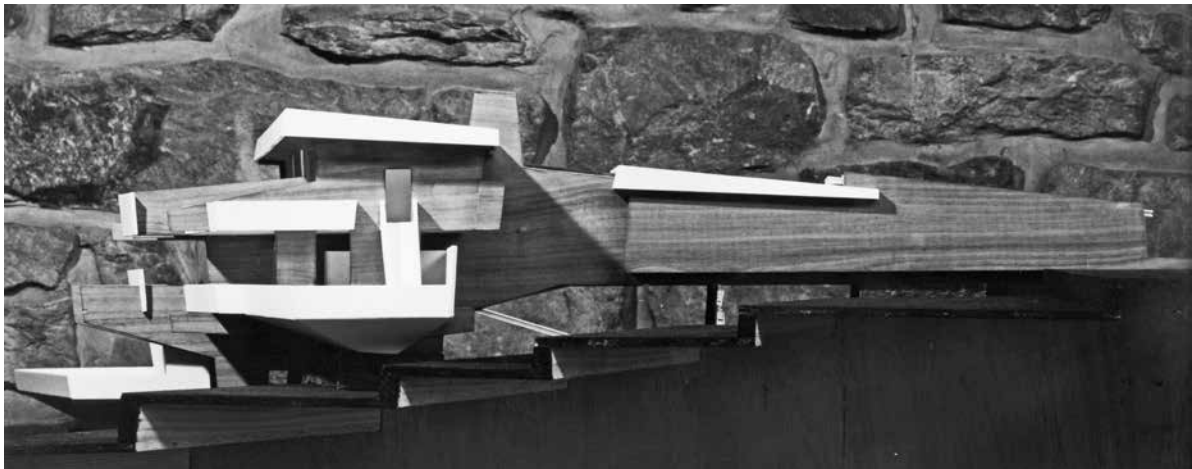
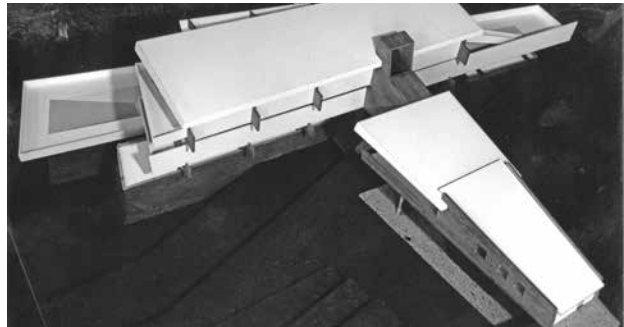
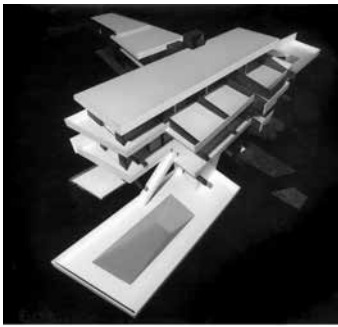
**Casa Mrs. A.E. Pleydell-Boverie**, Isola d'Elba, 1958-1960

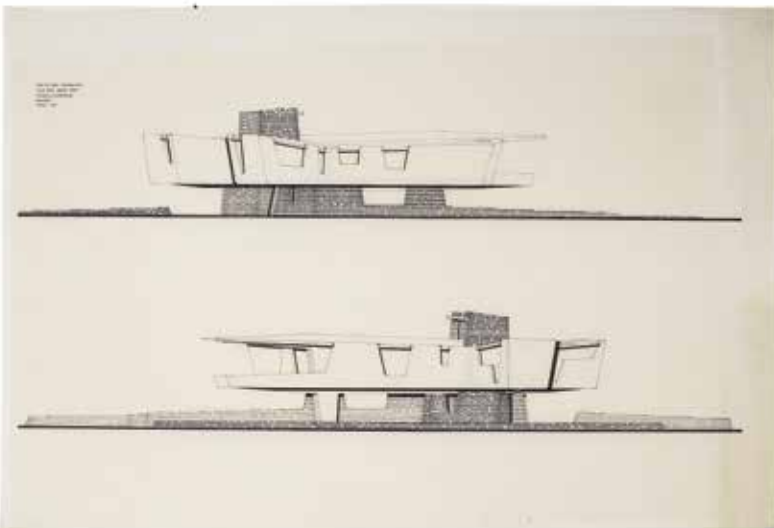
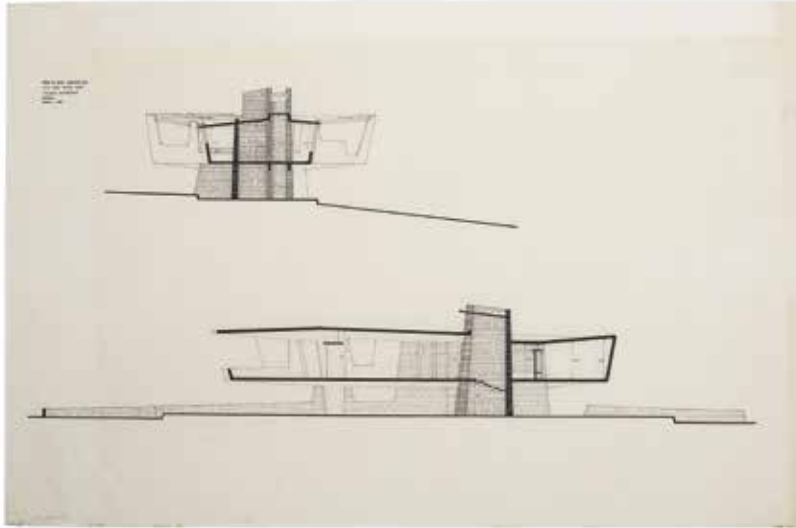
**pianta, sezioni, prospetti**, china su lucido  
CSAC, Parma

**fotografie del plastico**  
Casa-Studio Ricci, Monterinaldi





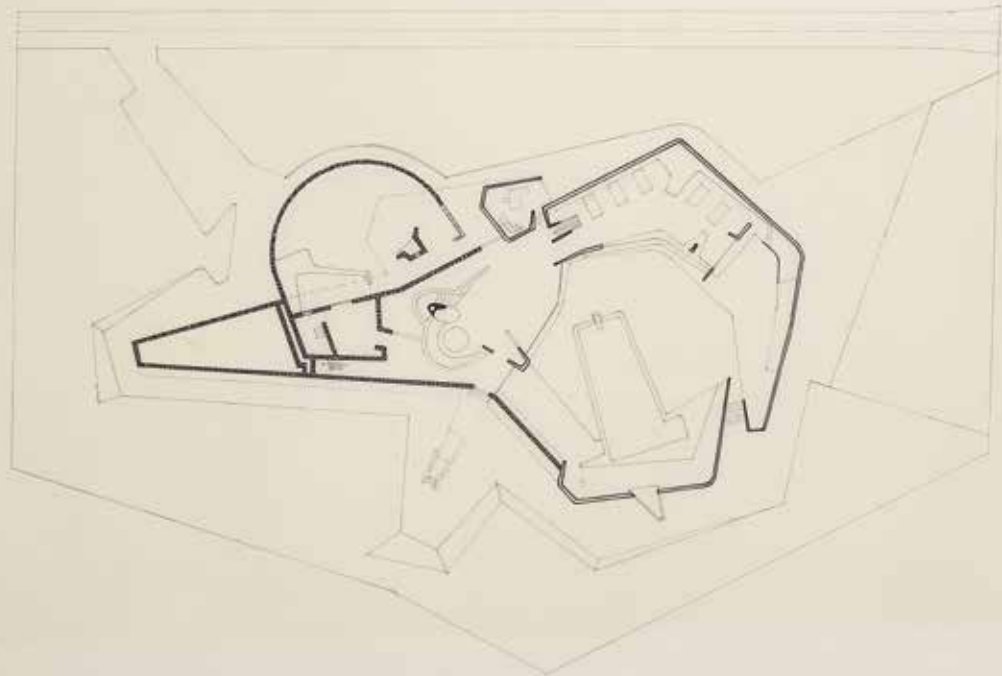






**Casa Bruno Rossi**, Montepiano, Firenze, 1963  
sezioni, prospetti, planimetria generale, pianta, China su lucido  
CSAC, Parma

**Quante case, quante case ancora per arrivare a quella che non sarà più una casa! Quanti quadri per arrivare a quelli che non saranno più quadri!**

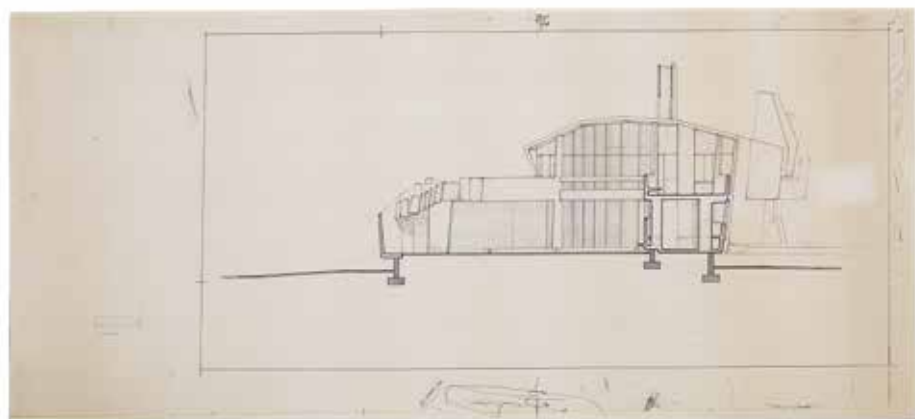
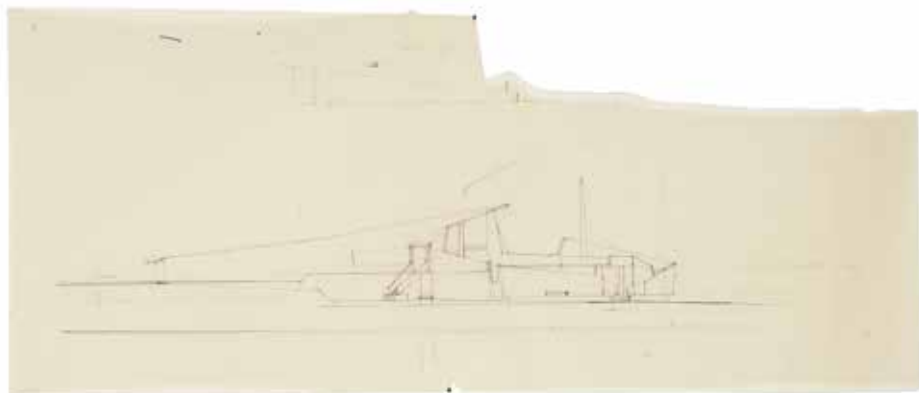


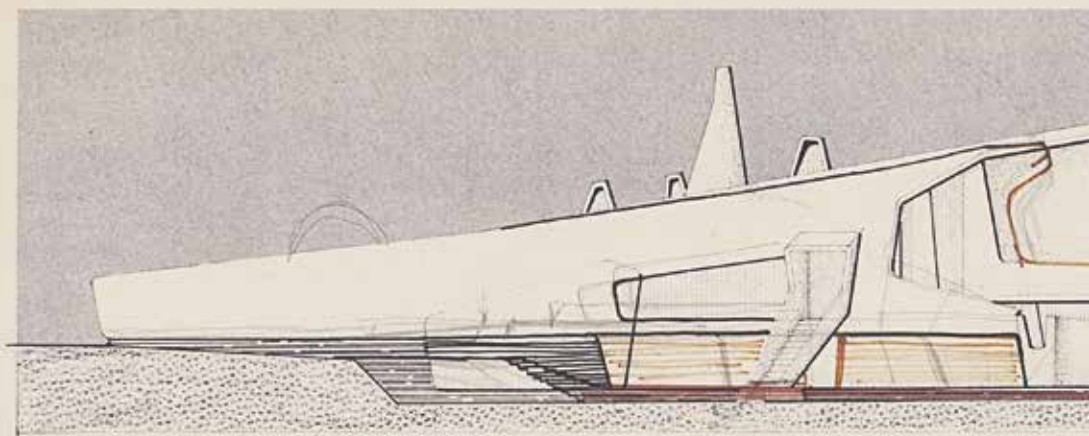
*pagina corrente e seguenti*

**Casa Di Sopra**, Pagnacco, 1972 (non realizzata)

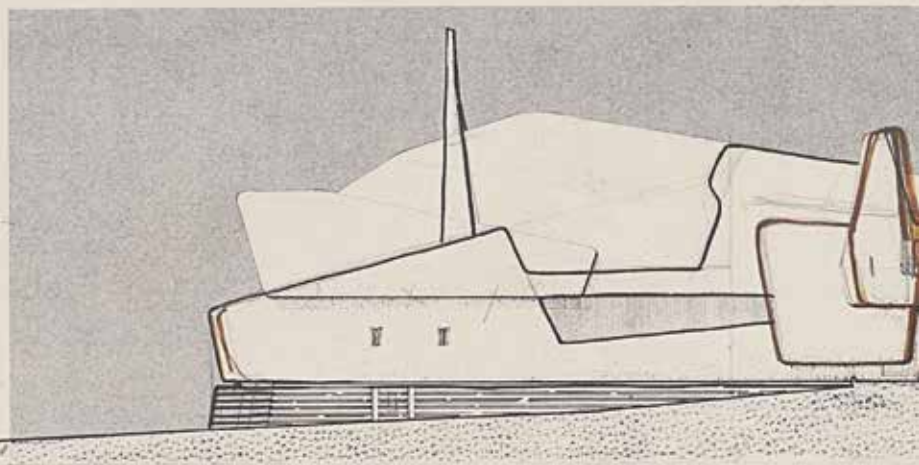
**piante, prospetti, sezione** tecnica mista su lucido e carta velina  
CSAC, Parma

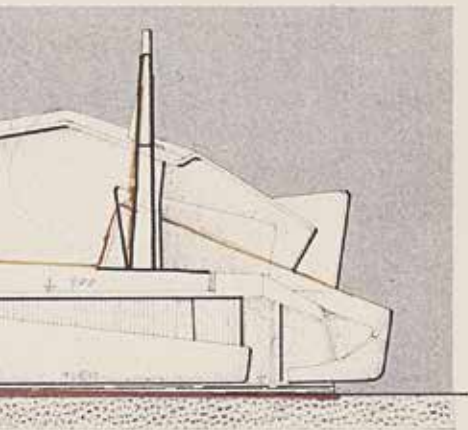






Prospetto est





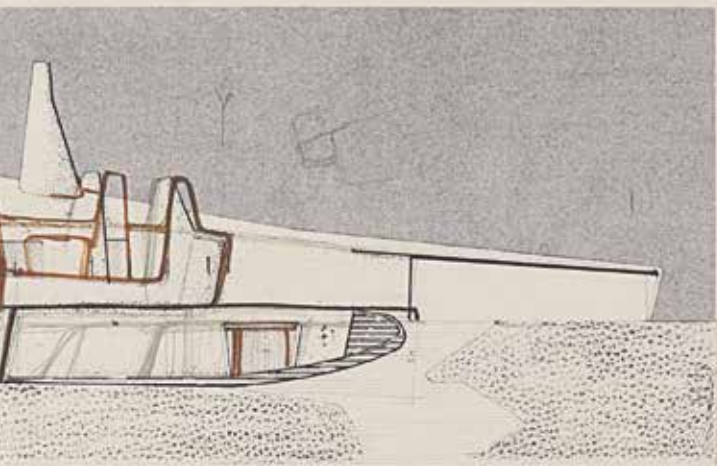
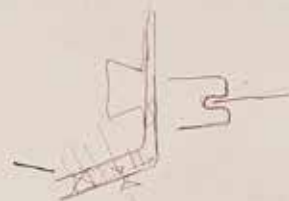
COMUNE DI PAGNACCO

## CASA DI SOPRA

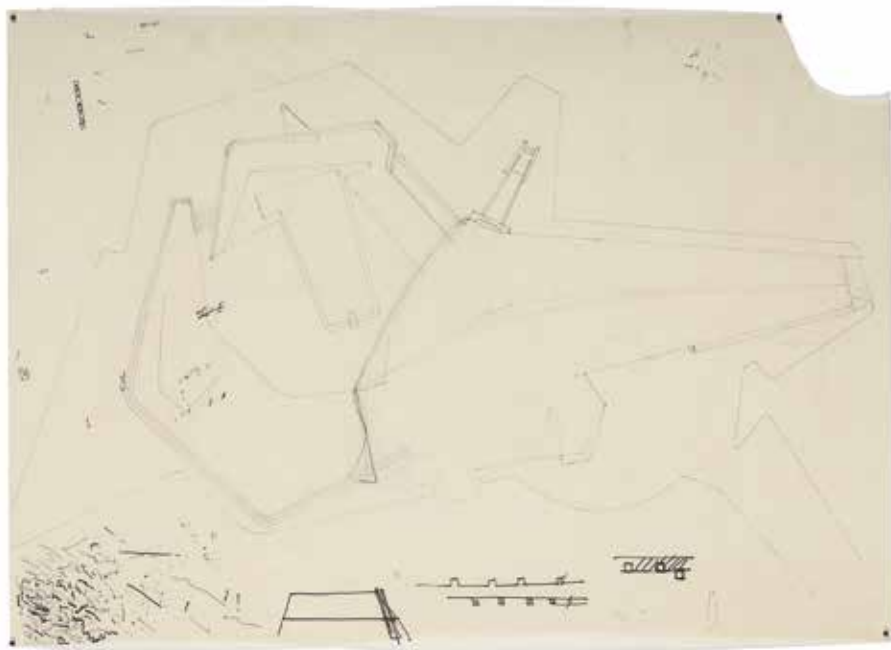
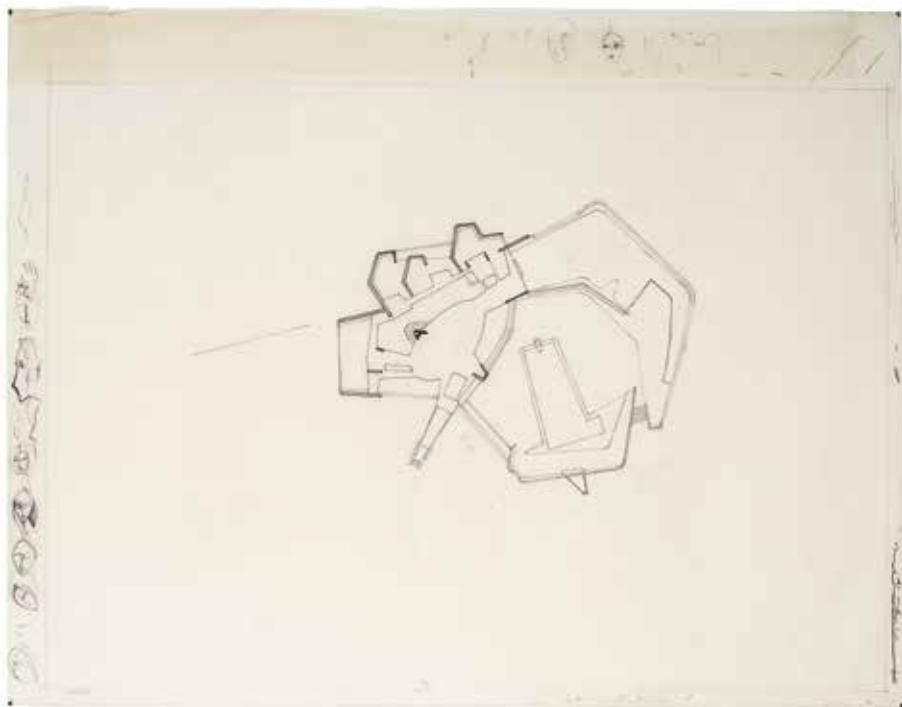
progettista: prof. arch. Leonardo Rieci

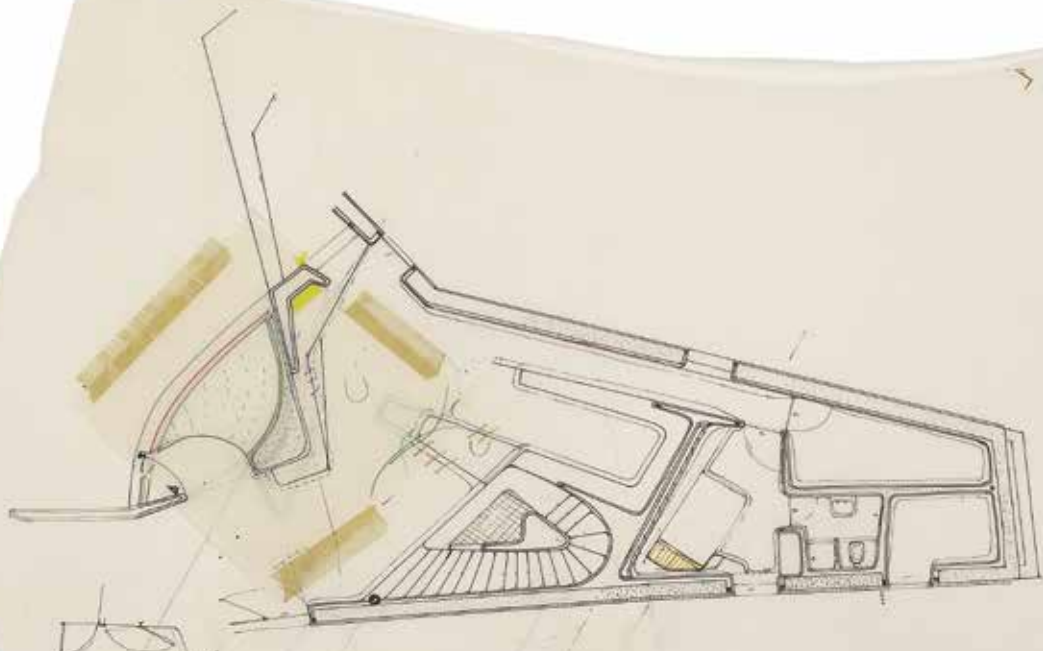
scala 1:100

oggetto: Prospetti



Prospetto ovest





1/10

# 4

**Ombre. Presenza di cose.  
Ombre, presenza del cavallo  
che cammina lentamente.  
Ombre, presenza del gatto  
che traversa di corsa la strada.  
Ombre, presenza degli innamorati abbracciati.  
Ombre, presenza di me stesso  
con le braccia aperte a croce.**

# L'uomo astratto a causa degli errori umani

Tre progetti di concorso che giocano sull'accostamento di forme geometriche pure per creare contrappesi visivi dinamici. Seppure con risultati estremamente diversi, questi progetti testimoniano 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» (*Anonimo*, p. 72).

Il progetto per il Grattacielo a Brignole a Genova (1955), è sviluppato con Ezio Bienaimè e Gianfranco Petrelli. Una torre con chiari riferimenti a opere miesiane si innalza su un basamento destinato ad attività terziarie, nel quale si incastrano altri tre corpi di fabbrica.

Il progetto per il "Centro dei Fiori" a San Remo (1959), anch'esso in collaborazione con Bienaimè e Petrelli, doveva comprendere un parcheggio, un salone, una torre e dei box per le spedizioni. Esemplare è la struttura del blocco unico gradonato, costruito a telai in acciaio corrugato con punti di sostegno piramidali in una prima versione e a cavalletto nella seconda.

Il progetto per il Franklin Delano Roosevelt Memorial a Washington (1959-1960), consiste in una meravigliosa forma plastica che si sviluppa su un'ampia piazza, accessibile grazie a una rampa a ventaglio e a rampe minori. La piazza doveva ospitare un teatro all'aperto e una scultura monumentale di Mirko.

**Grattacielo a Brignole**

Genova, 1955 (non realizzato)  
Casa-Studio Ricci, Monterinaldi

**Prospettiva esterna**

copia eliografica

*in basso*

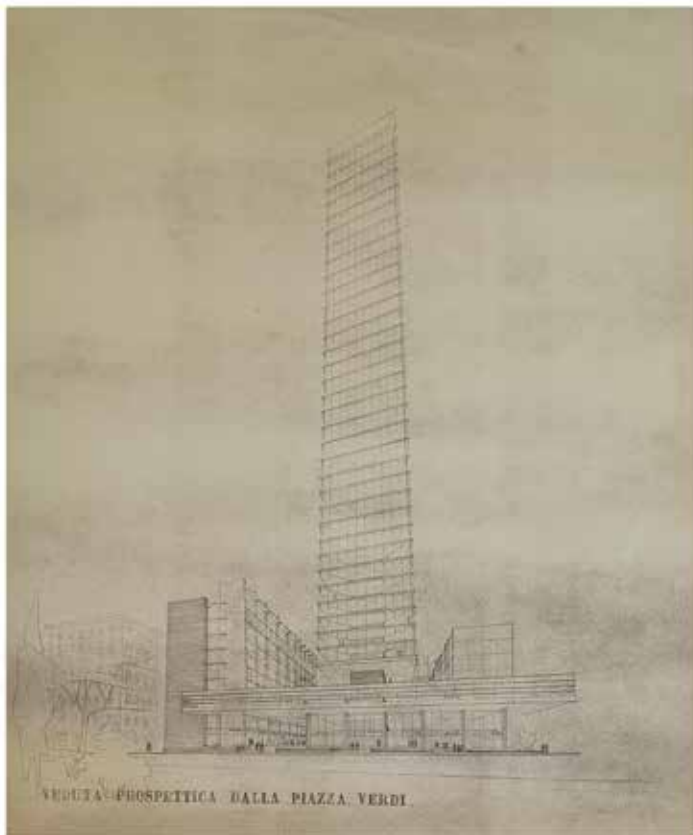
**Prospettiva esterna**

china acquerellata e pantone su lucido

*pagina a fronte*

**Prospettiva esterna**

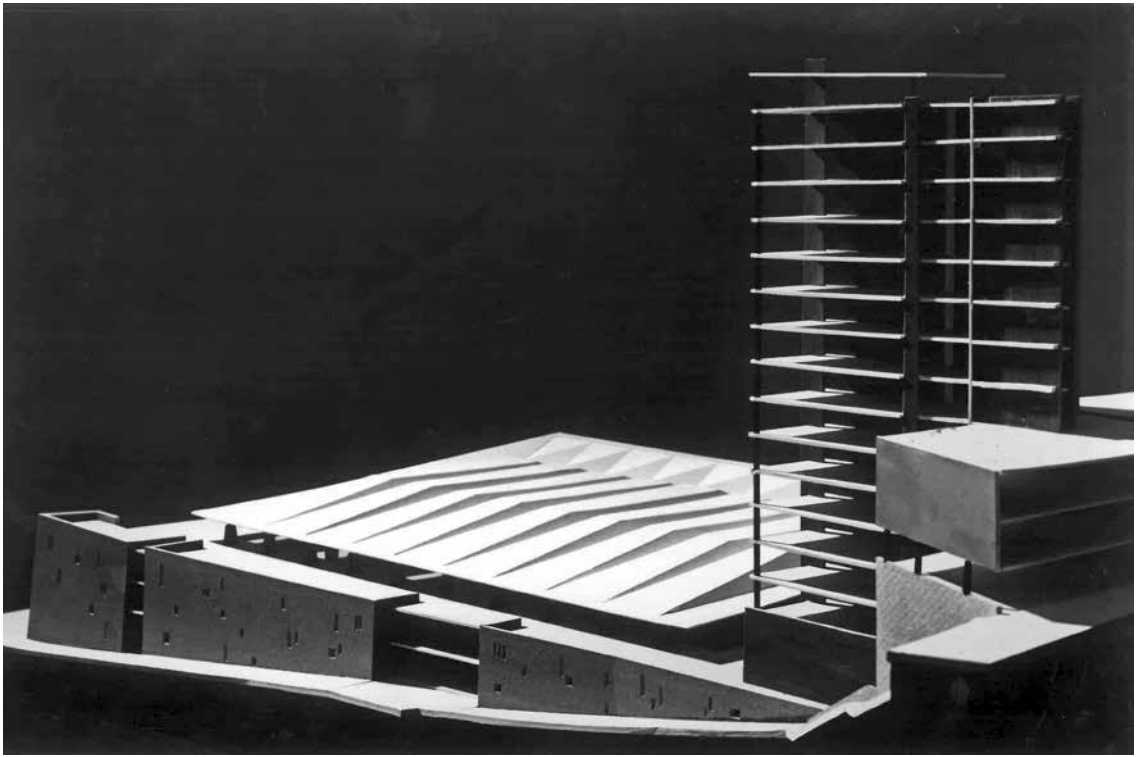
china e pennarello su lucido



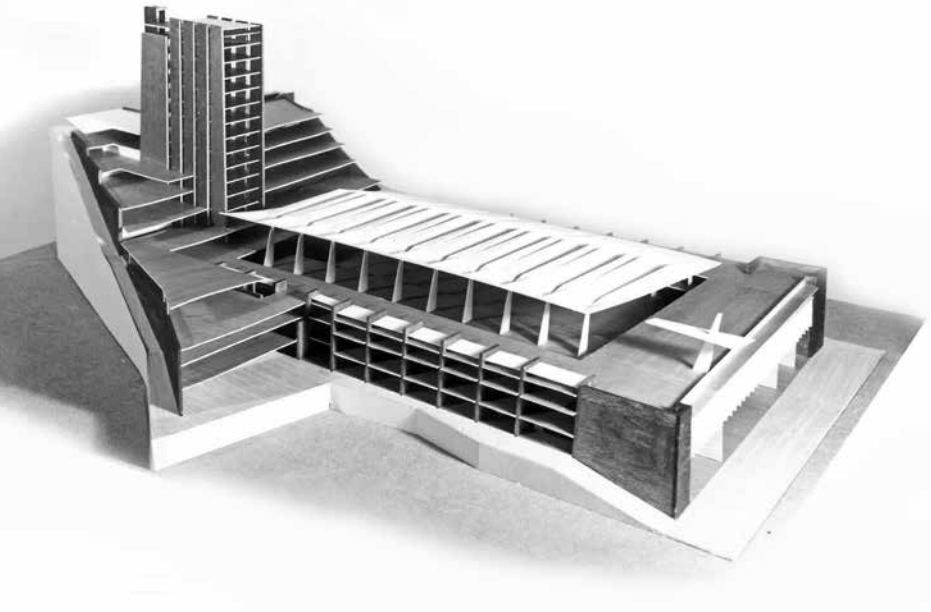




VEDUTA PROSPETTICA DALLA PIAZZA VERDI



**"Centro dei Fiori"**, San Remo, 1959 (non realizzato)  
Fotografie originali del plastico 1958  
Casa-Studio Ricci, Monterinaldi





**Coppia**, 1955 circa  
Olio su tela,  
Casa-Studio Ricci,  
Monterinaldi

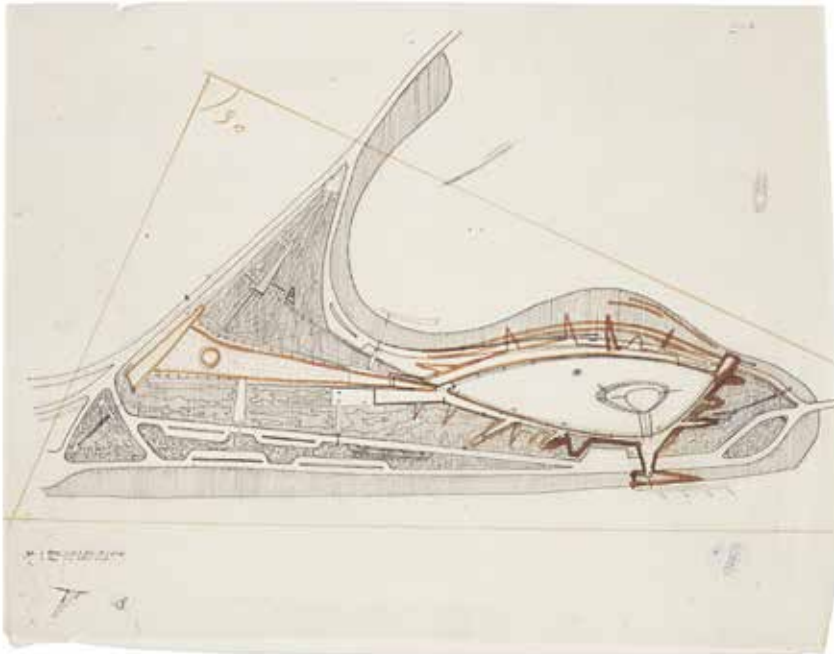
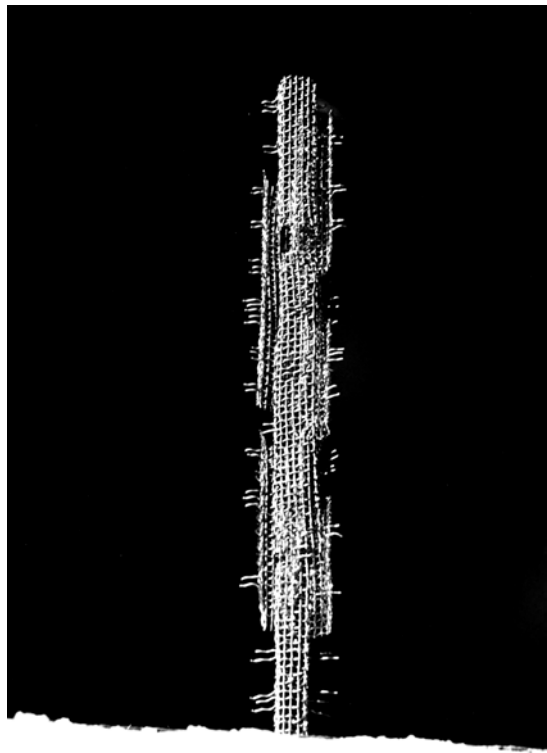
**Franklin Delano Roosevelt Memorial**

Washington, 1959-1960 (non realizzato)

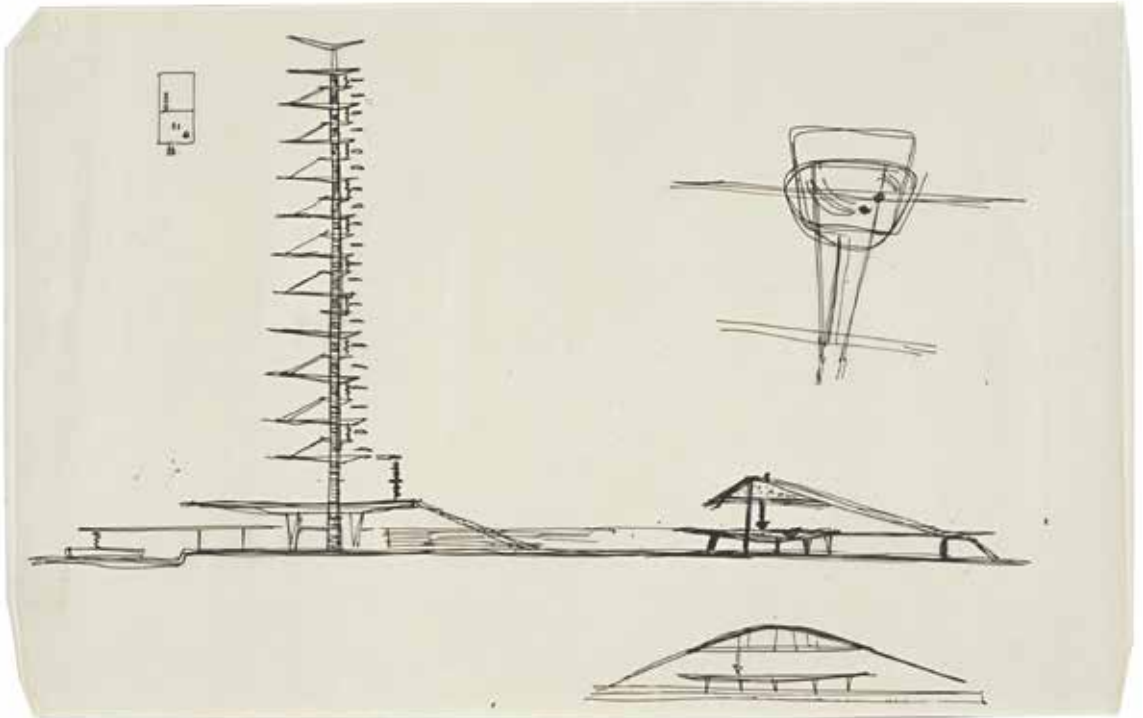
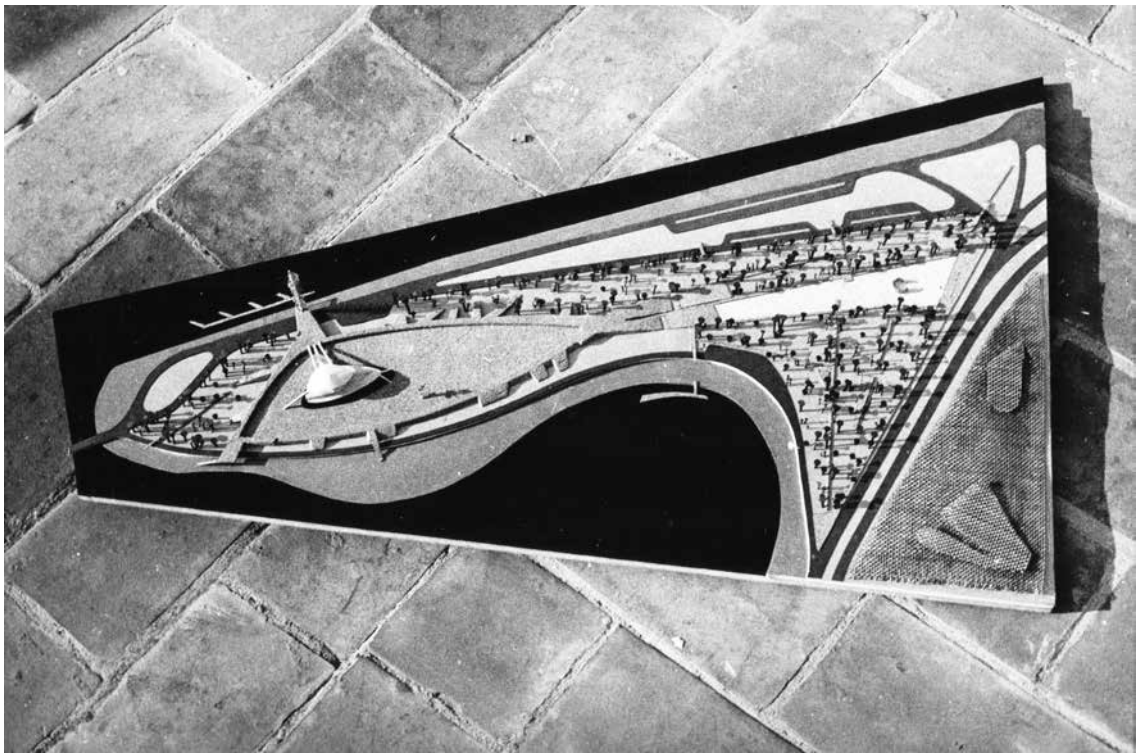
**Fotografie originali del plastico per il concorso e particolare della scultura monumentale di Mirko**  
Casa-Studio Ricci, Monterinaldi

**Pianta** china e pennarello su carta pergamena leggera  
CSAC, Parma

**Schizzi** pennarello su carta pergamena leggera  
CSAC, Parma







# 5

**In conclusione a me pare che c'è questa nuova meravigliosa possibilità di esistenza. Ma come poterla dimostrare? Se la caratteristica fondamentale di questa possibilità è proprio la non affermazione, come la non negazione? Come fare a capire questa nuova possibilità tattilmente, prima di passare a problemi specifici?**

# Addio ai maestri addio ai geni

Il progetto di concorso per la Fortezza da Basso a Firenze (1967), bandito dall'Ente Mostra internazionale dell'Artigianato, si confronta con una preesistenza cinquecentesca situata nelle vicinanze della stazione Santa Maria Novella. Ricci partecipa con Ezio Bienaimè presentando un progetto intitolato "Tre per tre", che non vince ma viene giudicato meritevole di segnalazione. Al progetto collaborano anche Leonardo Savioli e Danilo Santi, nella duplice veste di candidati e consulenti al progetto.

Il gruppo pensa a una nuova destinazione d'uso per l'edificio che diviene attrezzatura culturale per le arti plastiche e visuali. Volumi differenti sono tenuti insieme dalle massicce mura, i bastioni vuoti diventano percorsi pedonali.

Nel rapporto con l'antico, l'intervento moderno si configura come un "non finito". Si innescano spazi nuovi, fra i quali un museo a piramide rovesciata e un corpo turriforme, la cui immagine rimanda all'elemento verticale del successivo progetto Dog Island. Nel confronto con la storia Ricci non mostra alcuna deferenza. È un confronto alla pari: «Geni e maestri, vi abbiamo amato [...] ma ormai c'è una frattura fra noi. Una frattura che speriamo non si rimargini [...] Vogliamo un mondo fatto di osmosi, non un mondo fatto di idee imposte» (*Anonimo*, p. 81).



**Come una notte di luna**, 1958  
Olio su tela,  
Casa-Studio Ricci, Monterinaldi





**Lasciamo solo i segni degli uomini antichi, della loro storia, dei loro amori, delle loro esistenze per cominciare una terra nuova che rinasce ogni giorno con il sole.**

**Credevo ai geni. Perché la terra era stanca.  
La terra mi sembrava brutta e sentivo che poteva  
essere bella.**

**Fortezza da Basso**

Firenze, 1967 (non realizzato)

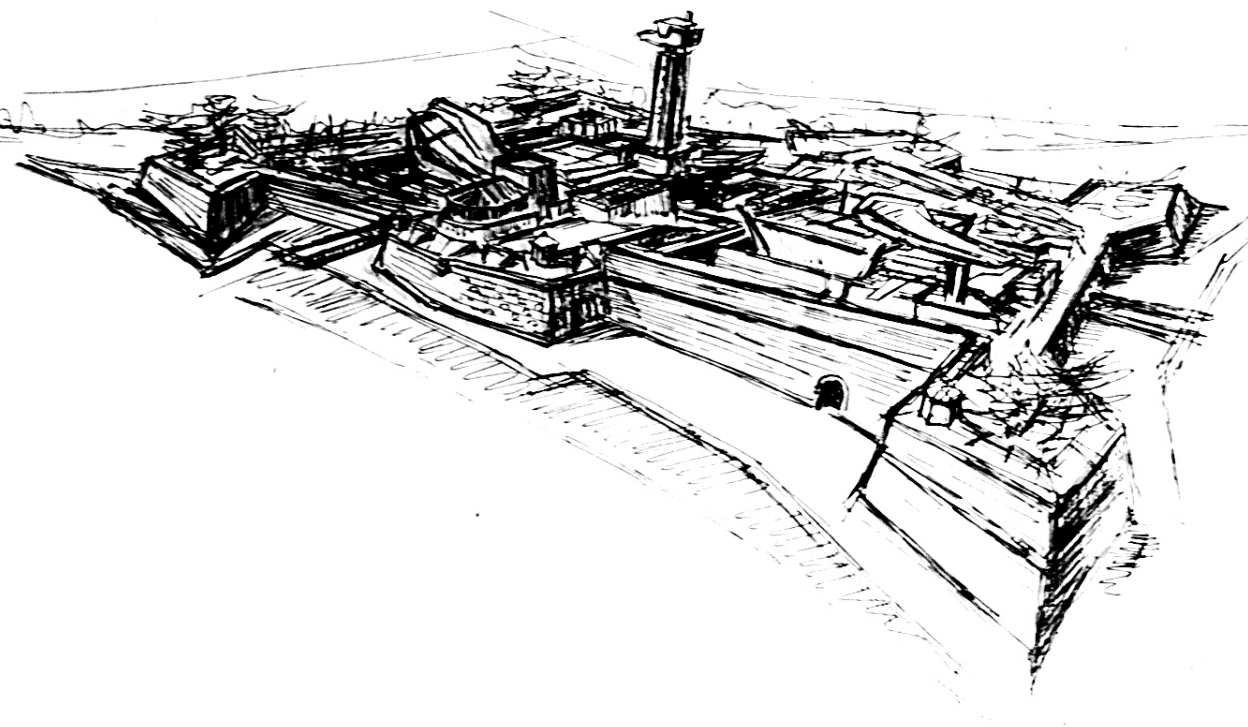
**Schizzo prospettico esterno**

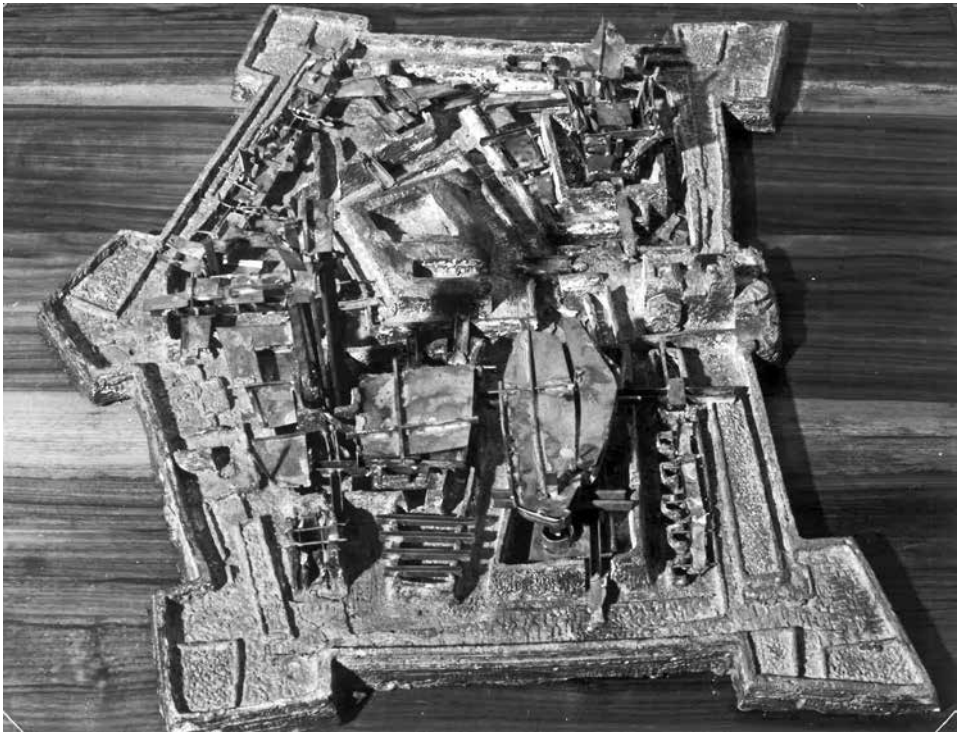
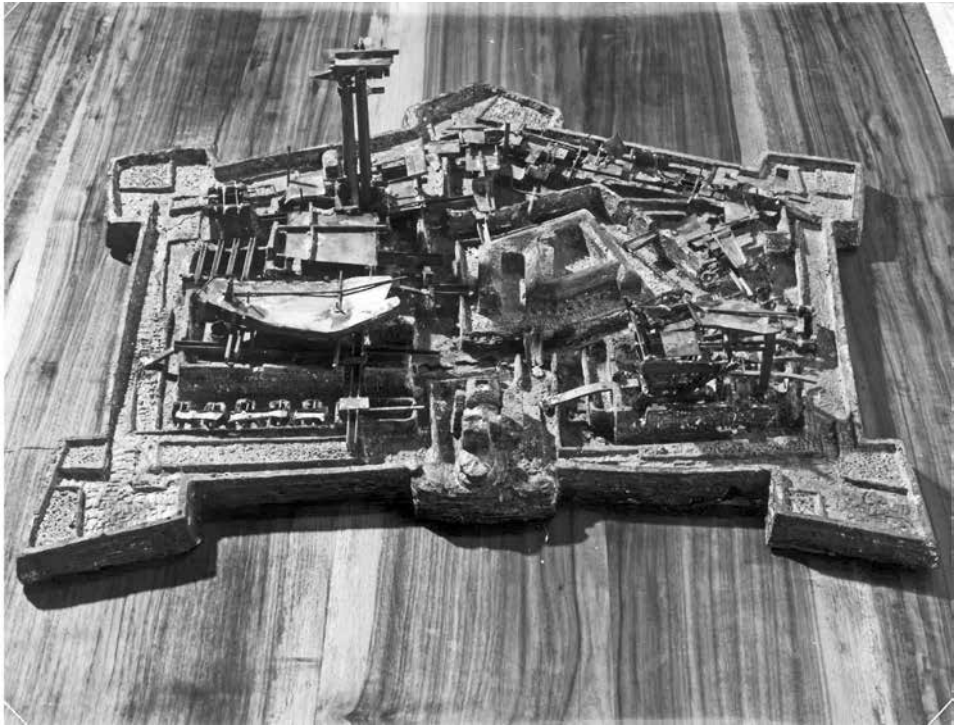
china su carta velina

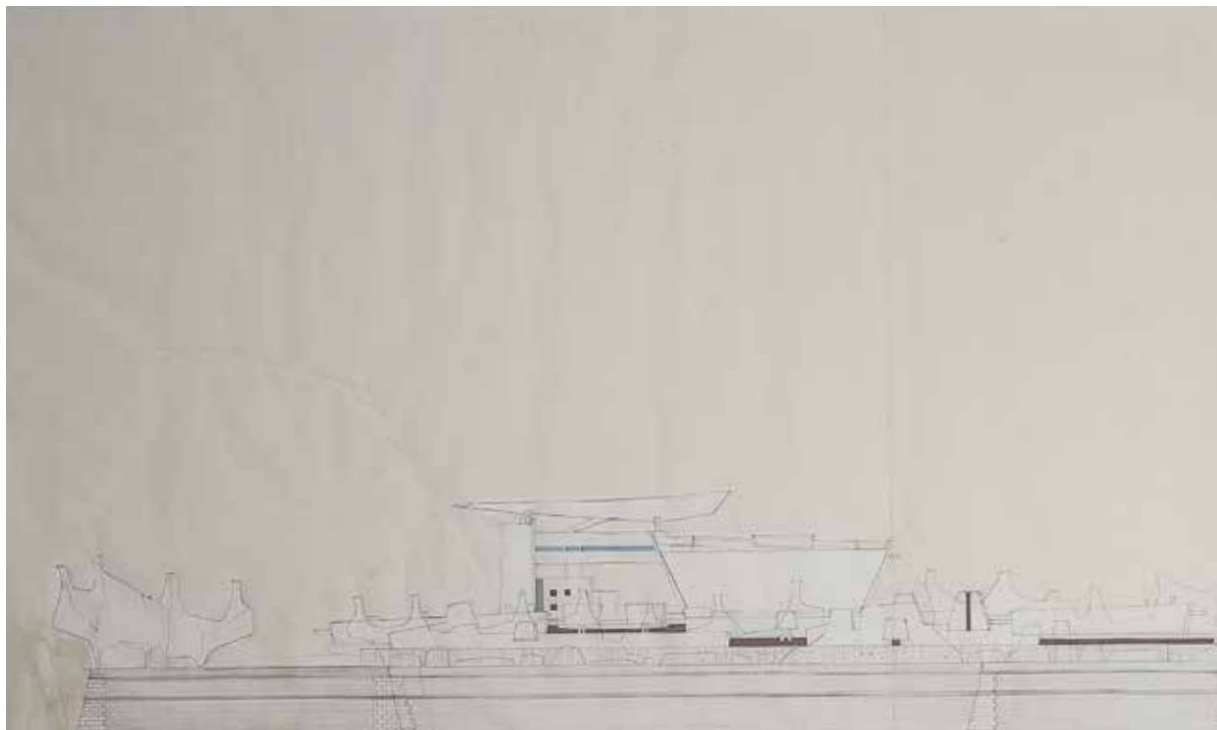
CSAC, Parma

**Fotografie originali del plastico per il concorso**

Casa-Studio Ricci, Monterinaldi







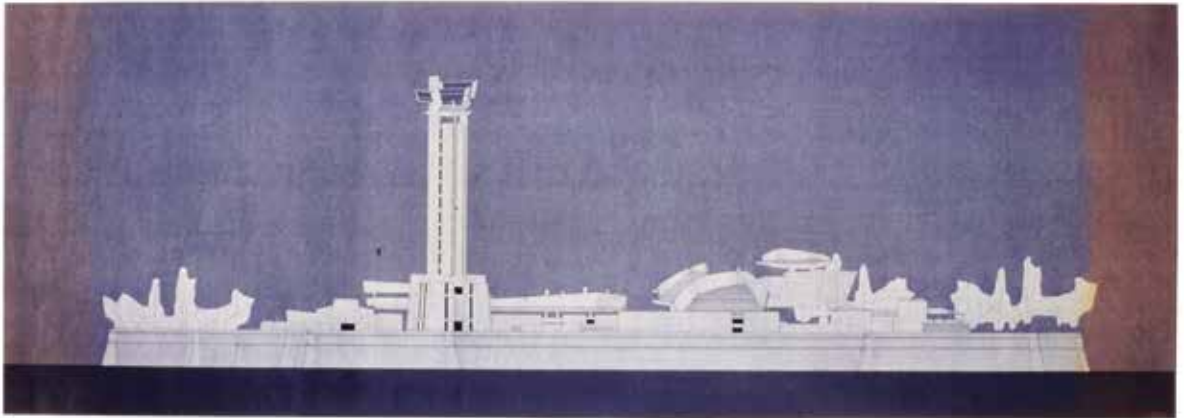
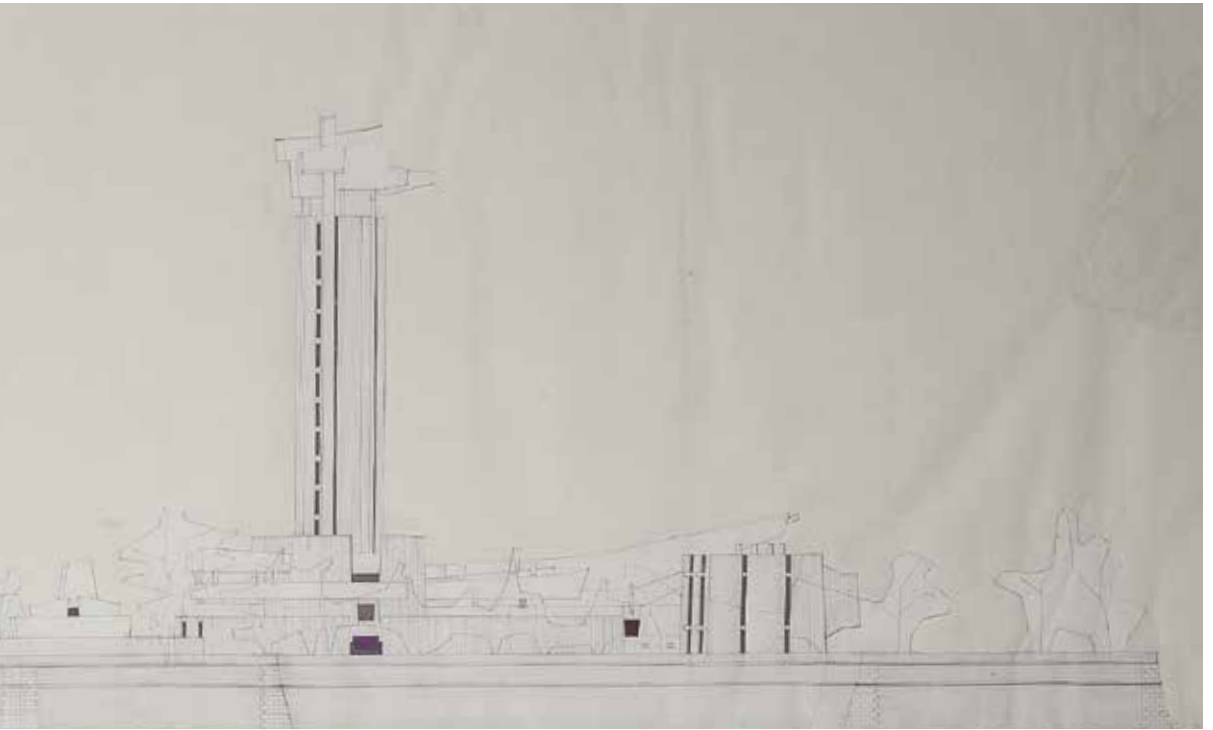
**Fortezza da Basso**, Firenze, 1967 (non realizzato)

CSAC, Parma

**Prospetto** matita e retino su lucido con inserimenti a collage

*pagine a fronte*

**Prospetto** replica di copia eliografica plastificata



# 6

**Picasso dipingeva nello stesso giorno un corpo “neo classico”. Bello! Poi lo guardava e lo spezzava. Nello stesso giorno lo stesso “corpo cubista” [...]. Quel corpo rotto diviene un po’ vivo. Almeno c’è dentro mistero. Tocca il sacro.**

# Sensazione degli oggetti

Il Padiglione italiano per l'Expo di Montréal del 1967 ha un comitato di consulenza d'eccezione composto da Giulio Carlo Argan, Umberto Eco, Michele Guido Franci e Bruno Zevi. Si compone di tre sezioni: "il costume", progettata da Ricci, "la poesia", progettata da Carlo Scarpa, "il progresso", progettata 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. Le molte foto esistenti e i disegni d'archivio mostrano come Ricci, con la collaborazione di Ezio Bienaimè, abbia tradotto e sviluppato le forme neo-espressioniste già sperimentate nella mostra "La Casa Abitata" a Palazzo Strozzi del 1965: un percorso costellato di installazioni metalliche, aggettanti e spigolose, forme irregolari e ruvide, insieme a strutture totemiche che germogliano dal suolo.





**Veduta di un giardino**, 1945 circa  
Olio su tela,  
Casa-Studio Ricci, Monterinaldi

*pagina a fronte*  
**Composizione astratta**, 1948 circa  
Olio su tela,  
Casa-Studio Ricci, Monterinaldi









**Allestimento di uno "Spazio vivibile per due persone"**  
per la mostra "La Casa Abitata. Biennale degli interni d'oggi"  
Palazzo Strozzi, 6 marzo - 25 aprile 1965,  
Casa-Studio Ricci, Monterinaldi

**Fotografie originali dell'allestimento**  
S.a.

**Fotografie originali del plastico della cellula abitativa**  
G. Gameliel







*pagina corrente e seguenti*

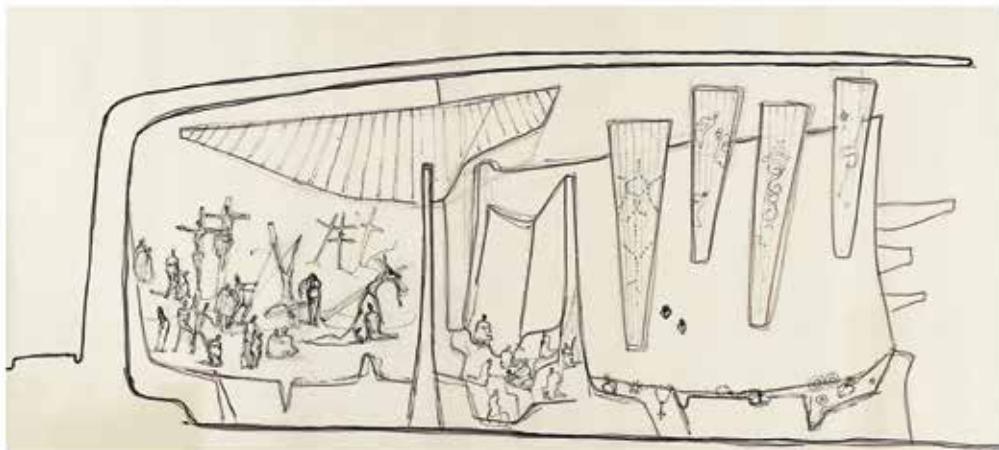
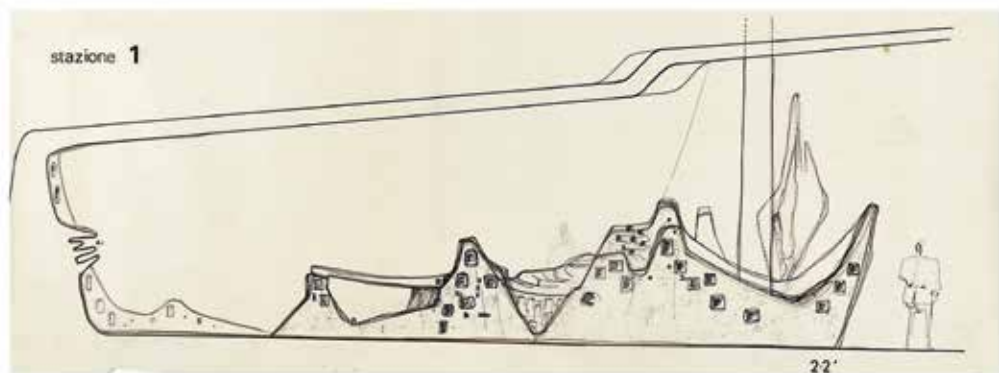
**Padiglione italiano per l'Expo di Montréal, 1967**

Vedute dell'esterno del padiglione e del cantiere fotografie originali  
s.a.

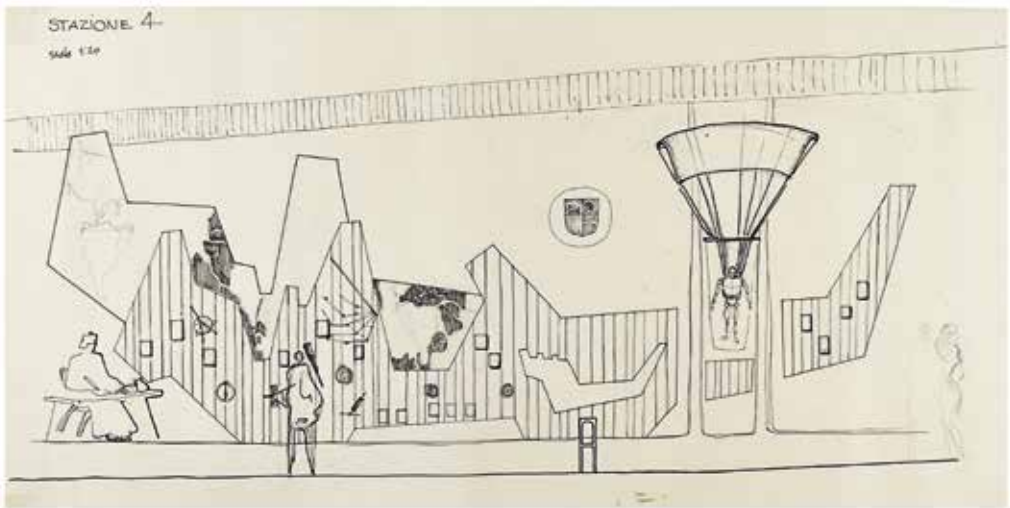
studi per prospetti e sezioni china e pennarello su lucido  
Casa-Studio Ricci, Monterinaldi

**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...**





STAZIONE 4-  
scale 1:50



STAZIONE 2  
MERCATO - scale.



**Ci sono degli uomini che non possono  
pensare al mondo se non attraverso il  
mito. Altri lo credono assurdo.  
Pochissimi lo credono logico.**



# Leonardo Ricci pittore

giovanna uzzani

*La pittura non è uno stato di perfezione, non uno stato di grazia. Si dipinge perché si ha qualcosa dentro il petto che vuole uscire. Non può restare dentro. Fa male<sup>1</sup>.*

Così in *Ragioni della pittura*, l'ottavo dei sedici capitoli di quel testo mirabile intitolato *Anonimo del XX secolo*, che Leonardo Ricci aveva avviato nel 1957 durante il soggiorno negli Stati Uniti<sup>2</sup>. Ecco che nella suggestiva casa di Monterinaldi, così come nei cosiddetti "Giornali di bordo", rintracciamo i materiali per la narrazione a pieno titolo di un Ricci pittore ancora prima che di un Ricci architetto. I criteri scelti per la mostra si concentrano non tanto sulla costruzione di una monografia parallela, piuttosto sulla processualità del fare artistico e sul gorgo delle idee, seguendo le tracce dei capitoli dell'*Anonimo* e dei "Giornali di bordo", conservati presso la Casa-Studio dell'architetto a Monterinaldi. Le pitture sono dunque proposte come testimonianze, fonti vere e proprie, capaci di dialogare con i linguaggi della scrittura e dell'architettura, così da offrire una traccia fragrante, in suggerita intesa con le altre.

## *Prodromi*

Quando "Il Bo", quindicinale del Gruppo Universitario Fascista di Padova, nel maggio del 1939 dedica un ampio articolo alla ricerca pittorica del ventunenne

Ricci, risultano già straordinariamente a fuoco i tratti della sua indole d'artista: "ambizione smisurata e candida irruenza", "foga impetuosa nelle discussioni", "passione ardente", "profondo senso etico della vita", "sincerità amara", "gioia panica"<sup>3</sup>. Malgrado le pitture pubblicate nell'articolo risultino nel verso del realismo contemporaneo, sin dall'*Autoritratto* del 1935, emerge chiaro e forte il temperamento del giovane: gomiti piantati sulla scrivania, espressione turbata e volitiva, sguardo sgranato su un indefinibile oltre, mano teatralmente affondata fra le ciocche dei capelli, labbra che serrano un panno verde smeraldo, in contrasto col rosso veneziano della giacca da camera. Sono chiare sin d'ora le simpatie di questo geniale autodidatta per le tonalità umbratili e dissidenti riconducibili alla pittura eretica della Scuola Romana.

Nell'articolo de "Il Bo", nondimeno, si tratteggia la ricerca pittorica del giovane con incredibile preveggenza rispetto agli esiti futuri, a quella data del tutto imprevedibili: «Egli ama la natura, ma ancor più l'uomo. L'uomo è sentito come entità etica, volitiva: attore nel grande scenario della natura [...]. La natura è sentita come forza misteriosa, spesso insidiosa nemica dell'uomo, ma talvolta anche rasserenante con la sua sconfinata bellezza [...]. Il Naturalismo è inteso in senso primitivo e cosmico, ovvero come umanesimo». E rispetto allo stile: «partendo da un'intuizione realistica delle cose [...], egli arriva alla metamorfosi sotto il travaglio della fantasia, con particolare sapore mistico», attraverso "accostamenti bruschi", "primitività", "alta tensione drammatica". I tempi incalzano e Leo Ricci si trasferisce con la famiglia a Firenze, dove studia alla Facoltà di Architettura e si laurea col massimo dei voti con Giovanni Michelucci, affrontando la tesi *Teatro chiuso e teatro all'aperto*, al cui successo concorrono le precedenti esperienze di pittore.

Accolto come assistente presso la cattedra di Architettura degli Interni del maestro Michelucci, il giovane ha modo di approfondire la propria ricerca e incontrare le prime occasioni di lavoro, nelle quali subito emergono i tratti di una indagine capace di combinare architettura, design, allestimento, pittura. Sono gli anni febbrili del Dopoguerra. Anni di ricostruzione. Ricci è pienamente coinvolto – come architetto e come uomo – al fianco del maestro e dei compagni, mentre sulle macerie lasciate dalle mine

**1** L. Ricci, *Anonimo del XX secolo*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 122.

**2** Dopo una prima edizione inglese del 1962, l'*Anonimo del XX secolo* esce per Il Saggiatore nel settembre del 1965.

**3** L. Grossato, *Il pittore Leonardo Ricci*, in "Il Bò", Quindicinale del Gruppo Universitario Fascista di Padova, anno V, n. 5, Padova, 19 maggio XVII (1939). L'articolo è stato ritagliato e incollato dalla moglie dell'artista, sul primo dei quattro "Giornale di bordo"; straordinario album e insieme atlante di quanto la stampa nel corso del tempo ha dedicato a Ricci architetto e pittore, consultabile presso la Casa-Studio di Ricci a Monterinaldi. L'articolo su "Il Bo" era stato preceduto da un altro uscito a Parigi in "Revue Moderne illustrée des arts et de la vie", 13 settembre 1938. Nel *Giornale di bordo* n.1, relativo agli anni 1938-52, i due articoli appaiono sulla stessa prima pagina.

**4** Papini rammenta alcune cifre, per lasciare intendere l'importanza della rinata Mostra dell'Artigianato: «130.000 visitatori, 50 milioni di affari conclusi, 600 espositori sono cifre da capogiro a Firenze per quegli anni difficili».

# **Egli ama la natura, ma ancor più l'uomo. L'uomo è sentito come entità etica, volitiva: attore nel grande scenario della natura.**

L. Grossato,  
*Il pittore Leonardo Ricci,*  
in "Il Bò", anno V, n. 5, Padova,  
19 maggio XVII (1939).

tedesche, poi dai bombardamenti alleati, si sta fondando la "città nuova", in una tensione visionaria inedita. Nella ricerca delle arti visive, Ricci può respirare lo stesso entusiasmo. Sono gli anni del gruppo dissidente fiorentino "Arte Oggi" e della gestazione dell'astrattismo, sotto gli auspici della galleria La Vigna nuova e dello stesso Michelucci. Per quei giovani pittori l'obbiettivo è la rottura con l'intimismo naturalista, l'aspirazione a un nuovo interventismo sociale, il superamento del "ritorno all'ordine", la tensione di ricerca e di sperimentazione dei linguaggi, sulle tracce delle avanguardie storiche, soprattutto della felicità di certo futurismo. Cercano una via d'uscita originale nell'ambito del concretismo italiano, e arrivano a una concezione della forma intesa nel suo nitore, senza sfumature, senza cadute di tensione. Da qui l'invenzione del nome del gruppo fiorentino, Astrattismo classico: il rigore delle composizioni, il geometrismo cristallino, l'uso del colore a campiture piatte, brillanti, in spartiti di purezza brunelleschiana, rimanda quei giovani, e Ricci con loro, all'esempio del primo rinascimento toscano, reinterpretato con autonomia e consapevolezza forte del presente.

Tutto è contestualmente in gioco, arte e vita, pittura e architettura, mentre si propone alto il dibattito sul ruolo delle arti decorative. È il 1947 e Roberto Papini interviene su "Stile" a favore della rinata Mostra dell'Artigianato: «La mostra dell'artigianato di Firenze è un laboratorio», nel quale artisti e architetti della nuova generazione lavorano fianco a fianco<sup>4</sup>.

Tutti accorrono a visitare le sale, dove appaiono i nuovi modelli del gusto. Ecco che le sale degli orafi, dei giocattoli, della ceramica vengono allestite dai giovani del seguito michelucciano, Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Ricci, Leonardo Savioli; gli stessi architetti, affiancati dai pittori Osvaldo Tordi e Renzo Grazzini, risultano inoltre autori dell'allestimento della centrale sala C.A.D.M.A., l'associazione che in quegli anni è impegnata nella rinascita delle produzioni artigianali italiane, con il supporto della fondazione newyorkese Handicraft Development Inc., che finanzia l'intera esposizione e realizza la

prima mostra dell'artigianato italiano a New York, nello stesso aprile 1947. È in questo clima febbrile, ricco di opportunità e aperture, di intrecci e ibridazioni, di incontri e investimenti, che il giovane Ricci si cimenta.

### *Scelta nella confusione*

In anni di richiesta di valori ideologici forti, il dibattito contrappone, a Firenze e ben oltre, le due opposte fazioni di astrattisti e realisti, in una *querelle* che si scontra vigorosamente sui modi della rappresentazione, ma trova profonda consonanza nella richiesta di *engagement*: sia gli uni che gli altri sentono in comune la necessità di contribuire alla rinascita collettiva dell'uomo nella società, mentre si fa strada l'idea del comunismo quale meccanismo rivoluzionario di svolta, necessario per esorcizzare la continuità col passato.

Attento e sensibile interprete di quegli anni, Ricci elude la scelta e si interroga: «Cosa vuol dire per me la pittura, e che significa dipingere ancora quadri?». Arriva lapidaria l'unica risposta possibile:

«Tentativo di rompere la solitudine»<sup>5</sup>.

D'altronde, insinua altrove:

«Quale fede può avere l'uomo che vive nell'assurdo?»<sup>6</sup>.

Dunque pittura per rompere la solitudine; pittura non come fede in un sistema o in un'ideologia o in uno stile, ma pittura come relazione, essere nel mondo, sentire, comunicare.

Descrivendo una sua prima lezione del corso universitario, Ricci immagina una sorta di ideale dialogo con gli studenti in aula: «Sentite ragazzi. È arrivato fra noi il momento di fare una scelta: scelta nella confusione»<sup>7</sup>. Pensando all'architettura, ma implicitamente alla pittura e a qualsiasi altra creazione, agli occhi del maestro appaiono molteplici e egualmente praticabili almeno tre strade.

La prima: "il mondo come mito", non importa quale mito, poiché esso appare come una specie di "araba fenice", da cui tutto procede, muore e rinasce e "nulla può sfuggire a questi *rendez-vous* nel tempo".

**L'immagine è esatta. La percezione degli oggetti giusta. La struttura libera e moderna. Lo spazio, il tempo, intervengono nella composizione in maniera fluida, viva. Le cose hanno peso.**

La seconda: “il mondo assurdo”. È la situazione nella quale ogni uomo in un tratto della vita cade, fuori dalla sua volontà, come dopo una sbornia o dopo una bastonata, faccia a terra, nessun varco possibile, ovunque non-senso. Arrivato al punto zero, quell'uomo, per Ricci, ricorre all'unica aspirazione riconoscibile come tale: scacciare il dolore, con ogni mezzo, con la ricerca dell'arte, per esempio, qualunque essa sia, destrutturata, decomposta, ferita a morte, risorta, o semplicemente traccia, finanche non-forma.

La terza: “il mondo logico”. Qui l'uomo-artista trova “le relazioni fra le cose che esistono”. «L'immagine è esatta. La percezione degli oggetti giusta. La struttura libera e moderna. Lo spazio, il tempo, intervengono nella composizione in maniera fluida, viva. Le cose hanno peso»<sup>8</sup>.

Fuori dalla *querelle* astrattismo-realismo, fuori dalla logica del mercato e della critica, l'opera pittorica di Ricci in questo primo Dopoguerra e ben oltre, oscilla dunque fra queste differenti e a tratti compresenti possibilità, superata ogni contraddizione.

Ecco che nella pittura del giovane architetto arrivano nei tardi anni Quaranta le opere astratte, il mondo logico, diremmo: pure vibrazioni, volumetrie articolate, ritmi, soluzioni strutturali, composizioni di derivazione neoplastica, originalmente affini alle pitture degli Astrattisti classici. Nondimeno sopraggiungono i soggetti figurativi tratti da miti ancestrali – il mondo come mito, dunque -, nel quale la figura o la maschera, immersa in una sorta di campo magnetico e graficamente reinventata nel profilo scattante di una linea sinuosa, ricorre come assoluta protagonista, in danze rituali, abbraccio e lotta, nascita e morte, maternità.

Di lì a poco pure “il mondo assurdo” implacabilmente sarebbe sopraggiunto, nella dichiarazione informale ed esistenzialista della pittura così come dell'intera ricerca dell'architetto e del pittore.

### *Ragioni della pittura*

Al debutto degli anni Cinquanta Firenze mostra vivacità e slanci del tutto propositivi: Fiamma Vigo anima con febbrile entusiasmo la galleria Numero, in via degli Artisti; alla Vigna Nuova esce il Manifesto dell'Astrattismo Classico; si affaccia la prima edizione della Mostra Nazionale Premio del Fiorino; nasce in casa Giorgini l'Alta Moda e il sogno del Made in Italy.

Per Ricci è il tempo dei lavori per Pescia e per Agape, mentre prende avvio il

gran cantiere di Monterinaldi. Anche nella ricerca della pittura si avvertono i segnali di una nuova stagione. Così nella primavera del 1950, a Parigi, prima ancora dell'invito al Salon de Mai, Ricci presenta le sue pitture con una mostra personale alla Galerie Pierre.

Per l'inaugurazione, scrive un testo che si propone quale personalissima confessione, bilancio e insieme manifesto programmatico, originalmente memore dei toni apodittici dei manifesti futuristi e di quella prosa vigorosa, icastica, visiva o meglio tattile, espressiva e trasgressiva, ma ora partendo dallo stupore e dall'entusiasmo seguiti alla tragedia della guerra:

«Era come se delle valvole chiuse da millenni si aprissero, come se tutte le parti dell'essere, dentro e fuori di me, si mettessero in moto e un sangue nuovo circolasse liberamente [...].

Correnti ad alto potenziale sono passate nel cervello, lame d'acciaio arroventato hanno tagliato i nodi, ossigeno puro ha ossidato i veleni. Dapprima la vista, poi l'olfatto, il tatto, il gusto, l'udito si sono svegliati. Queste le porte esterne. Poi tutte le parti interne, fino ad ora insospettate. Fu pressa a poco così che si aprì il mio essere, Ma dopo il risveglio dell'essere, che valore aveva più per me la pittura? Quello che avevo amato, non potevo più amarlo, mi si struggeva fra le mani. A questo punto le domande diventavano crudeli, brutali, laceranti.

Si trattava, come per la vita, di saltare il fosso o di restare al di qua. Scegliere: smettere o ricominciare. Era arrivato il momento delle carte in tavola. Non

si poteva più barare al gioco. Così, uomo, ritrovata in certi momenti la mia vita totale ed organica, mi sono ritrovato pittore, davanti a una tela bianca

- spezzando e reintegrando le forme, lo spazio, il tempo, il peso, la materia,

- caricando d'electricità positiva e negativa i colori,

- facendo pieni e vuoti in forma e contro la forma,

- costringendo nello spazio fisico bi-dimensionale l'elemento da esaminare,

Ho ritrovato il filo di Arianna [...], ovvero la possibilità di essere, in contatto agli altri esseri viventi, vivente»<sup>9</sup>.

Da questo momento si susseguono numerose occa-

**5** L. Ricci, *Anonimo del XX secolo* cit., pp. 125 e 127.

**6** Ivi, p. 28.

**7** Ivi, p. 14.

**8** Ivi, p. 22.

**9** Vedi dal *Giornale di Bordo* n. 1: *Leonardo Ricci*, Galerie Pierre, 28 aprile-12 maggio 1950, 2, Rue de Beaux Arts – Conférence par l'artist le 28 d'Avril. Il testo della conferenza viene poi pubblicato nei modi di una lunga lettera ai colleghi architetti, in L. Ricci, *Confessione*, in "Architetti", estratto del n.3, I, Agosto 1950, Edizioni C.I.P.E. Firenze, consultato parimenti in "Giornale di bordo" n.1, p. 36.

**10** *Mostra d'arte in vetrina del giornale "Numero"*, Firenze, 7-12 maggio 1951. Espositori: Berti, Brunetti, Capocchini, Farulli, Faraoni, Monnini, Morretti, Nativi, Ricci, Sallimbeni, Severa, Vigo.

**11** *Rassegna della pittura Astratta Italiana. Astrattisti di Arte d'Oggi; napoletani liguri toscani emiliani veneti*, alla Galleria Bompiani di Milano.

**12** *Mezzo secolo d'arte toscana, 1901-1950*. Società delle Belle Arti di Firenze, Palazzo Strozzi. Mostra di pittura, scultura, bianco e nero e dei movimenti artistici letterari in Toscana, maggio-ottobre 1952.

**13** *Leonardo Ricci, opere dal 1945 al presente*, Firenze, Galleria Vigna Nuova, aprile 1953.

**14** *Vedi Rassegna / Pittura fiorentina contemporanea*, Firenze, Galleria Numero-via Cavour, Agosto 1952.

**15** L. Ricci, *Anonimo del XX secolo* cit., p. 81.

# Così, uomo, ritrovata in certi momenti la mia vita totale ed organica, mi sono ritrovato pittore, davanti a una tela bianca.

L. Ricci, *Confessione*, in "Architetti",  
estratto del n.3, I, Agosto 1950,  
Edizioni C.I.P.E. Firenze

sioni espositive collettive e personali, puntualmente documentate dai ritagli di giornali e riviste, quindi composti sui "Giornali di bordo": ecco Ricci nel 1951 accanto ai maggiori artisti italiani della sua generazione alla parigina galleria La Boetie; nel maggio dello stesso 1951 fra i vincitori del Premio del Fiorino; poi con gli artisti di Numero<sup>10</sup>, quindi alla Galleria Bompiani di Milano<sup>11</sup>, a Palazzo Strozzi in una antologica dedicata a *Mezzo secolo d'arte toscana*<sup>12</sup>, alla Galleria Vigna Nuova<sup>13</sup>, e nelle mostre che seguono con la regia di Fiamma Vigo<sup>14</sup>; finanche a Los Angeles, alla Landau Gallery, nel gennaio del 1953.

## *Addio ai maestri, addio ai geni*

Nella pittura dei primi anni Cinquanta, Ricci si allontana progressivamente dall'astrazione per esplorare nelle profondità di miti e archetipi la ragione della creazione. E parallelamente ingaggia un dialogo - a tratti una lotta senza quartiere - con i maestri della pittura del Novecento, Picasso, Schiele, Giacometti, Ernst, i surrealisti.

«Geni e maestri, vi abbiamo amato [...]. Ma ormai c'è una frattura fra noi. Una frattura che speriamo non si rimargini [...]. Basta con quest'aria arrogante, sicura, sufficiente. Tenetevi i vostri capolavori. Vogliamo cominciare da capo»<sup>15</sup>. Eppure l'insegnamento di quei maestri non disappare nella pittura di Ricci, piuttosto trova forma nuova e lascia promesse fragranti di aperture e soluzioni. Nasce un repertorio di maschere rituali, esangui madonne o fanciulle che suonano al lume della luna, evocanti il Picasso blu o il Picasso contemporaneo che dipinge sulla ceramica; e anche femmina e maschio avvinti nella meccanica surrealmente teatrale dell'atto; *silhouettes* asciutte come fossili o come sottili ombre etrusche, su fondi materici che evocano la pittura e la scultura rupestri; veneri primitive gravide, maternità senza tempo, caduta e ascesa, angeli e demoni dagli arti protesi e come stecchiti in gesti assoluti. La pittura parte da un modello riconoscibile, ma ormai interiorizzato, per trovare inedita libertà nel gesto, nella materia, nell'interpretazione: così nei nudi drammatici che evocano le disperazioni di Schiele, stagliati su una bicromia tetra e assoluta, che contrappone la suggestione dell'oro a quella del catrame del fondo, insomma Cimabue e Schiele insieme.

Così annota Ricci nel capitolo *Sensazione degli oggetti*: «Cimabue dipinse un crocifisso. Sospeso nell'aria in Santa Croce. Uccellaccio con ali planate sui fedeli! In questo uccellaccio dolore, sangue, morte, speranza, aldilà. Tutto il significato dell'esistere dentro quel corpo verdastro e piagato, sofferente e dolce. Oggi la gente entra nella chiesa e dice: Bella! E l'uccellaccio resta là sospeso, solo!»<sup>16</sup>.

Vengono in mente le grandi figure di Ricci con il nudo in ascensione o in caduta libera, la testa un teschio, costato e arti scheletrici, le braccia spalancate a croce, in soluzioni palesemente vicine al Crocifisso di Cimabue. Ricci si interroga: perché i fedeli pregano di fronte al "santino" e dicono "Bella!". E risponde: «Perché ha significato qualcosa dell'uomo, fuori dall'estetico, fuori dall'etico, fuori dal magico, fuori anche della ragione di esistere». Gli viene in mente subito dopo Picasso, che gli suggerisce l'unica risposta possibile: «Forse neanche Picasso lo sa perché il suo quadro è importante. Proprio perché è brutto. Proprio perché non è più estetico. Proprio perché porta fuori le budella degli uomini, il sangue e la morte. Per questo Picasso è importante. E soltanto per questo»<sup>17</sup>.

Mentre nella vita di Ricci architetto si propongono i grandi temi dell'urbanistica e si esprime la sua vena brutalista, la riflessione che coinvolge maggiormente lo scrittore e il pittore riguarda essenzialmente il primitivismo, di ogni possibile cultura o età: si affaccia così l'apologia del selvaggio, sentito quale stato germinale, incorrotto, purissimo: «Esisteva allora una vita senza domande. Era forse un tempo felice. Ma nell'uomo era insita la domanda. Nacquero i perché. La leggenda del Paradiso perduto. Il pomo della conoscenza»<sup>18</sup>. Derivano da queste riflessioni pitture evocanti impronte di mani protese, di piedi in cammino su fondi come di rupe o di caverna, archetipi di ogni tempo, totem e tabù sopraggiunti sino dall'alba dei miti, per lo più espressi pittoricamente in formati grandi o grandissimi, modi differenti per ripercorrere il più grande assillo degli umani, ovvero il tentativo di esorcizzare la paura della morte.

**Cimabue dipinse un crocifisso. Sospeso nell'aria in Santa Croce. Uccellaccio con ali planate sui fedeli! In questo uccellaccio dolore, sangue, morte, speranza, aldilà.**



<sup>16</sup> L. Ricci, *Anonimo del XX secolo cit.*, p. 95.

<sup>17</sup> Ivi, p. 96.

<sup>18</sup> Ivi, p. 50.

<sup>19</sup> La lettera di Lionello Venturi appare incollata in *Giornale di Bordo* n. 2 (1953-56), alla p. 76.

<sup>20</sup> P. Guèguen, *Coexistence des arts plastiques*, in *Giornale di Bordo* n.2, p. 76..

### *Quelle stupide cose che ancora si chiamano case*

Il 1955 è un anno del tutto speciale, segnato dalla produzione della mostra *La cava, Mostra internazionale all'aperto di arti plastiche*, realizzata a Monterinaldi tra il settembre e il novembre del 1955 dalla galleria Numero, grazie alla collaborazione Ricci-Vigo: evento che rappresenta un momento altamente significativo della riflessione contemporanea sul rapporto fra lo spazio domestico e l'opera d'arte.

«Cari amici, Fiamma Vigo e Leonardo Ricci, ho piena fede in voi e nella vostra iniziativa», si legge fra i documenti pubblicati in catalogo. «L'unità di gusto nella pittura, scultura, architettura è l'esigenza odierna più imperativa nel mondo dell'arte [...]. Auguri, che sono certezze. Appena ho finito i lavori del Congresso di Storia dell'Arte verrò a trovarvi. Con affetto, Vostro Lionello Venturi»<sup>19</sup>. *La cava* conosce immediatamente risonanza, come attestano gli articoli su “Domus”, “L'Espresso”, “La Nazione”, e come testimonia la lettera – pubblicata essa pure in catalogo – che il critico francese Pierre Guèguen scrive a Fiamma Vigo, mettendo in evidenza l'attualità della proposta in linea a quella del gruppo parigino *Espace*, che nel 1954 aveva proposto in Costa Azzurra un'esperienza simile<sup>20</sup>.

L'evento *La Cava* vede l'esposizione di sessantasei artisti italiani e stranieri che presentano le loro opere disseminate nello studio di Ricci, nei camminamenti esterni della casa, nel grande giardino lungo il pendio di Monterinaldi in una manifestazione corale dove architettura, scultura, pittura si confrontano<sup>21</sup>. Oltre l'aspetto sperimentale dell'impresa, l'esperienza vale a Ricci la conferma del dialogo originale da proporre fra opera e spazio, contro la concezione borghese ottocentesca e in anticipo rispetto alle tendenze di arte ambientata e *site specific* che si sarebbero affermate nei decenni a venire. Sulle tracce dell'alto valore rituale che l'arte ha da sempre rappresentato per gli uomini primitivi, Ricci annota sull'*Anonimo*, a più riprese, le proprie riflessioni: «Fare della scultura non era per loro fare dell'estetica, ma compiere atti magici. Fare delle sculture non era per loro produrre oggetti edonistici da appendere al muro o mettere come soprammobile sulla credenza, ma ringraziarsi gli dèi, propiziarsi le forze della natura [...]. Non erano oggetti da guardare, ma oggetti utili per compiere atto della loro quotidiana esistenza»<sup>22</sup>.

Ecco che alla nuova concezione dell'abitare, del ruolo dell'architetto rispetto alla progettazione delle case e rispetto all'insegnamento stesso dell'architettura, si aggiunge la riflessione sul ruolo imprescindibile dell'arte nella vita umana e nello spazio privato: le opere di Ricci dunque si sposano alle pietre, al vetro, al legno, agli scorci della casa, assumono dimensioni epiche, esigono di non essere decorative, diventano parte integrata alla vita domestica, alla luce che filtra dai vetri e si posa, in miracoloso e incessante cambiamento.

«Fiamma Vigo ed io non abbiamo inventato nulla», scrive Ricci nella presentazione del catalogo. «Si è cercato di rendersi interpreti di questo disagio di artisti ed anche di pubblico [...]. Vorremmo cercare una collaborazione fra architetti, pittori e scultori, purtroppo già separati fra di loro nelle singole ricerche [...]. Uscire dalla produzione da cavalletto, per prepararsi tecnicamente e spiritualmente alle conquiste della nuova architettura [...]. Vorremmo che la mostra si trasformasse pian piano in una specie di mostra mercato in cui il pubblico possa scegliere fra gli oggetti quelli che possono tenergli compagnia». Frattanto la pittura di Ricci subisce una lenta inesorabile evoluzione nel verso della ridondanza della materia, del gesto liberato, nel vortice dell'informale. Mentre nell'attività progettuale il modello brutalista si affaccia con nuova energia, le piante si disarticolano, gli edifici prendono uno slancio verticalistico che par gotico a tratti, la pittura si affaccia nella sua novità alla Galleria romana La Bussola, nel giugno 1958, come presenta Lionello Venturi: «Forma e composizione esaltano il colore per giungere all'espressione, che involge tutti gli elementi visivi, e va oltre a rivelare una particolare tensione. *Tensione* è la ragione dell'opera, la vitalità stessa, l'aspirazione ad indagare il mondo per via di pittura»<sup>23</sup>. Le mostre di Ricci pittore si susseguono in Italia e negli Stati Uniti, spesso accompagnate dalle parole introduttive dell'amico Venturi: così nel novembre del 1958 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 a Firenze rappresenta più vivamente le istanze informali, e ancora nel 1960 a New York alla Trabia Gallery. Tracce di questa fase, l'ultima fatalmente documentata a Monterinaldi – ricorrono in quantità nell'Anonimo, quasi in un congedo:

<sup>21</sup> Vedi Fiamma Vigo e 'Numero', catalogo della mostra, a cura di R. Mannu Tolu e M. G. Messina, Archivio di Stato di Firenze, Firenze, 2003.

<sup>22</sup> L. Ricci, *Anonimo del XX secolo cit.*, p.103.

<sup>23</sup> L. Venturi, *Mostra di pittura: Leo Ricci*, Galleria La Bussola, Roma, giugno 1958; cons. in *Giornale di bordo* n. 3.

<sup>24</sup> L. Ricci, *Ragioni della pittura*, in *Anonimo del XX secolo cit.*, p.137.

**Il nero assorbe i colori.  
Affascinato guardo. Amo il sole.  
Come amo i canti degli uccelli e i gridi  
dei bimbi. E la tela è calda di colori.  
Cervello, sangue,  
vitalità sono dentro la tela.**

*Ora la tela è nera. Nera come l'abisso. Ho coperto di nero tutti i colori impastati e gettati sulla tela con gioia, dolore, rabbia. Il nero assorbe i colori. Affascinato guardo. Amo il sole. Come amo i canti degli uccelli e i gridi dei bimbi. E la tela è calda di colori. Cervello, sangue, vitalità sono dentro la tela. Amo l'estate. Amo dissolvermi nella luce. Amo diventare luce colorata e calda sospesa nello spazio. Il dorso è bruno scuro, caldo. Il petto è azzurro. Gli occhi gialli. Non più pittura opinione. Non più pittura commento. Non più pittura serva di un'idea. Non più pittura propaganda. Non più pittura esperimento. Pittura come atto. Pittura come vivere. Come respirare, mangiare. Pittura come amare. Pittura liberata e libera<sup>24</sup>.*

# 7

**La tecnica con le sue possibilità di ogni ordine facilita la nostra città. Sul campo del pensiero sembra agire in modo inverso, ma è solo perché c'è ancora gente che crede a un mondo dello spirito così come a uno della materia.**

# Intermezzo

In questa sezione sono raccolti progetti studiati per tipologie meno indagate da Ricci, occasioni per riflettere su altri modelli di spazio, di volta in volta aderenti alle diverse destinazioni d'uso.

La Fabbrica per filature Goti a Campi Bisenzio (1959-1962) è commissionata da Nazzareno Goti a Ricci durante il suo soggiorno americano. L'occasione del progetto è uno dei motivi del rientro in Italia: «Nel frattempo ebbi l'incarico di progettare una fabbrica di filati vicino a Prato [...] 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, razionale» (in A. Nardi, *Leonardo Ricci. Testi, opere, sette progetti*, Pistoia 1984, p. 122). Ricci lavora in collaborazione con l'ingegner Enzo Trapani, mentre Fabrizio Milanese cura l'arredo degli interni. Il progetto è ultimato senza la torre a destinazione residenziale prevista dal disegno originario. L'impianto è caratterizzato da una copertura a linea spezzata e da pilastri di sostegno in cemento armato tricuspidati, che anticipano soluzioni poi sviluppate da Giovanni Michelucci. Un salone centrale a due livelli destinato al lavoro industriale è affiancato da un vano scala a torre e da due corpi laterali, con magazzini e spazi di servizio. «Sono tutte invenzioni di Ricci» scriverà Giovanni Klaus Koenig «per una nuova forma degli stabilimenti tessili e una volta tanto, sono anche perfettamente funzionali» (G.K. Koenig, *Architettura in Toscana 1913-1968*, Torino 1968, p. 148).

Il progetto per il Concorso Nazionale per la sede della Camera di Commercio di Carrara (1956), è costituito da un corpo orizzontale, la piastra-piazza, e da un corpo verticale, la torre, che insieme danno vita a una composizione volumetrica tipica di altri progetti di Ricci, soprattutto quelli legati al tema megastrutturale. Il legame con il luogo è stabilito attraverso l'uso del materiale: pannelli di marmo bianco sono lavorati con graffiti astratti e all'interno dell'edificio una scala a chiocciola in marmo si apre nell'androne di accesso.

Il progetto per un Palazzo per uffici a Milano (1960-1970 c.a.), è forse fra i meno noti, eppure interessante per lo studio dei percorsi in pianta e dei collegamenti in sezione, studio che dimostra come i movimenti e le possibilità di incontro e scambio siano al centro della ricerca ricciana. Ancora una volta l'edificio è composto dall'aggregazione di più elementi: una piastra d'ancoraggio su cui si innesta un corpo principale turriforme, coronato da una soletta aggettante.

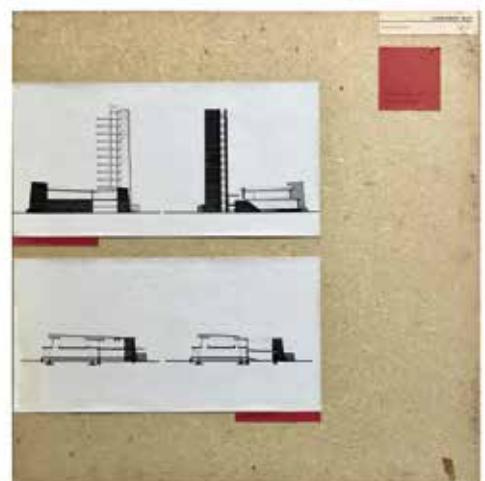
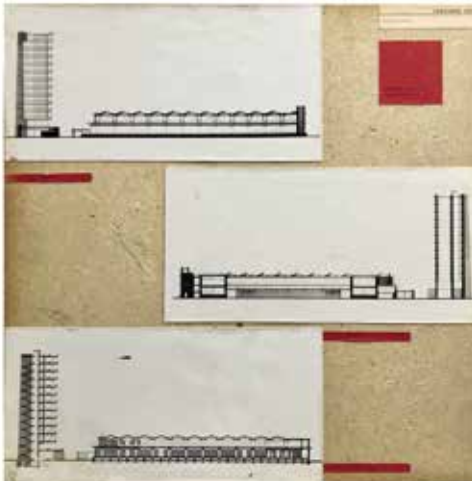
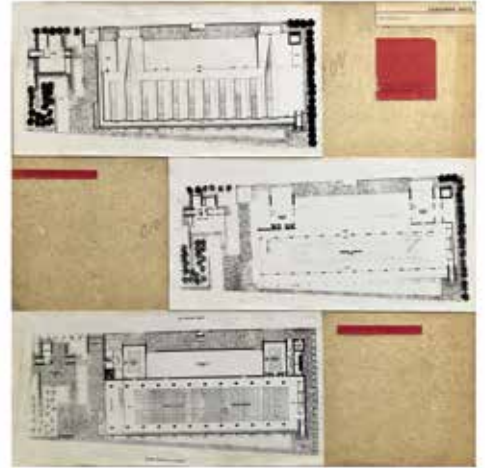
**Il nostro è un mondo dinamico  
che non possiamo arrestare.  
Dobbiamo analizzare, vedere,  
lavorare, realizzare dentro il  
mondo, mai fuori di questo  
mondo, in veste di giudici.  
Siamo dentro la mischia non  
fuori della mischia.**

**Fabbrica per filature Goti**

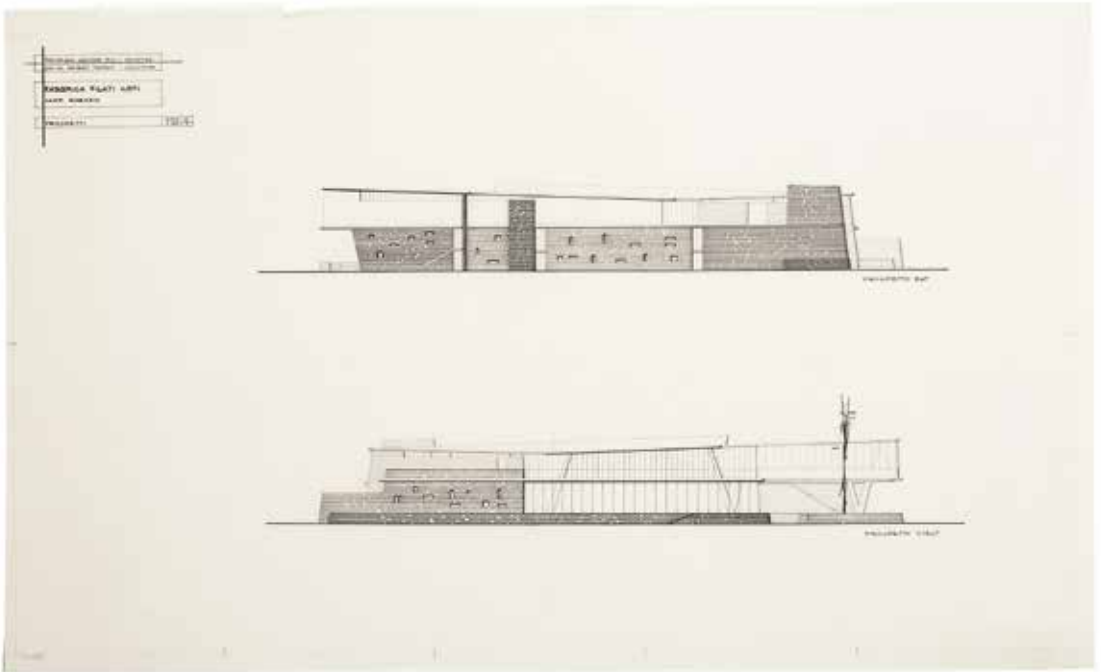
Campi Bisenzio, 1959-1962

**Pannelli in legno con collage di fotografie**

CSAC, Parma



So benissimo che gente anche in buona fede potrebbe  
“Ma, occorre qualcosa di più preciso. Sarebbe meglio  
idee sull’architettura...”. È vero, sarebbe più facile. Ma  
Sarebbe una mia opinione.



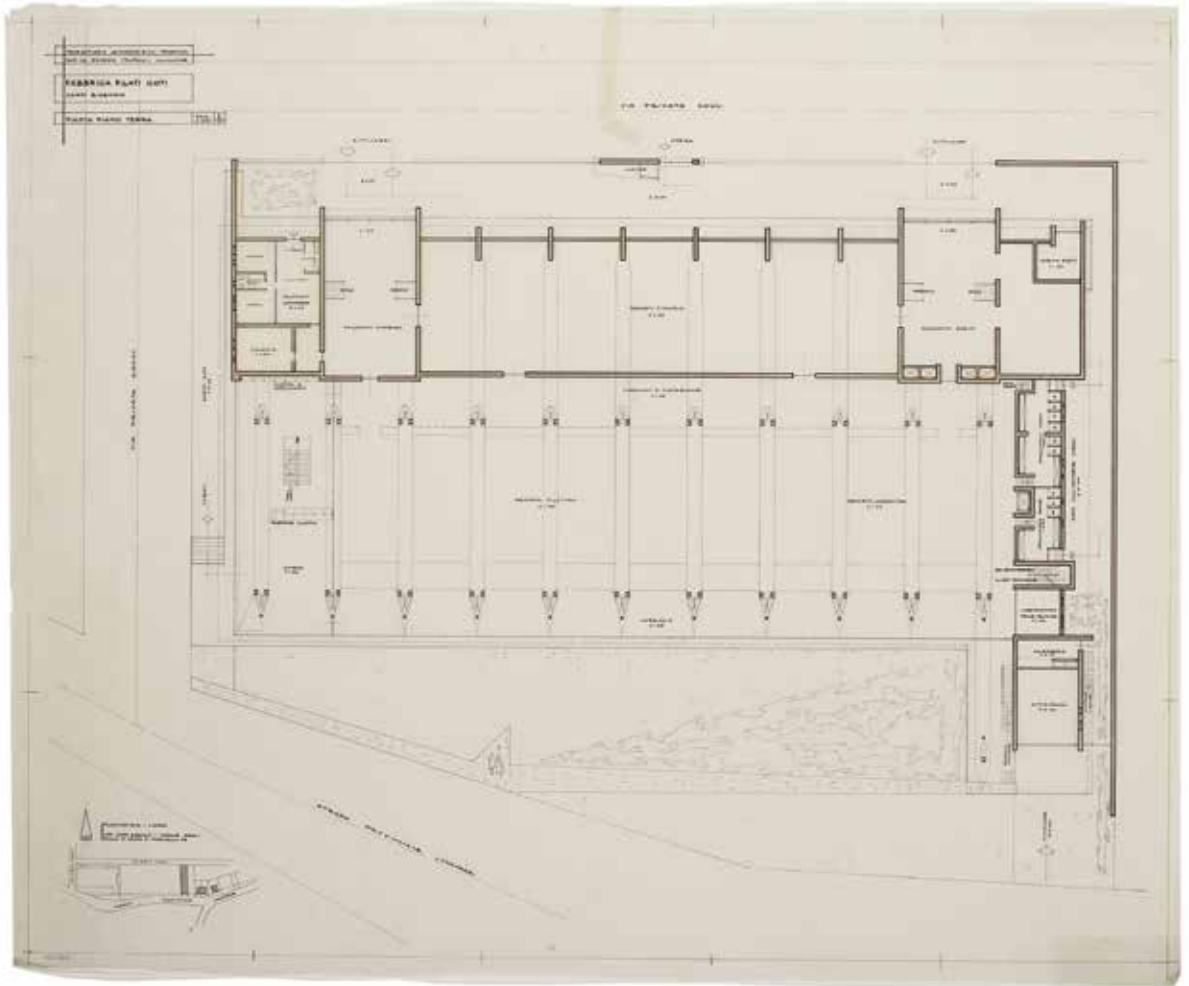
**Fabbrica per filature Götting**, Campi Bisenzio, 1959-1962  
CSAC, Parma

**Prospetti est-ovest** china su lucido

**Pianta del piano terra** china e pennarello su lucido

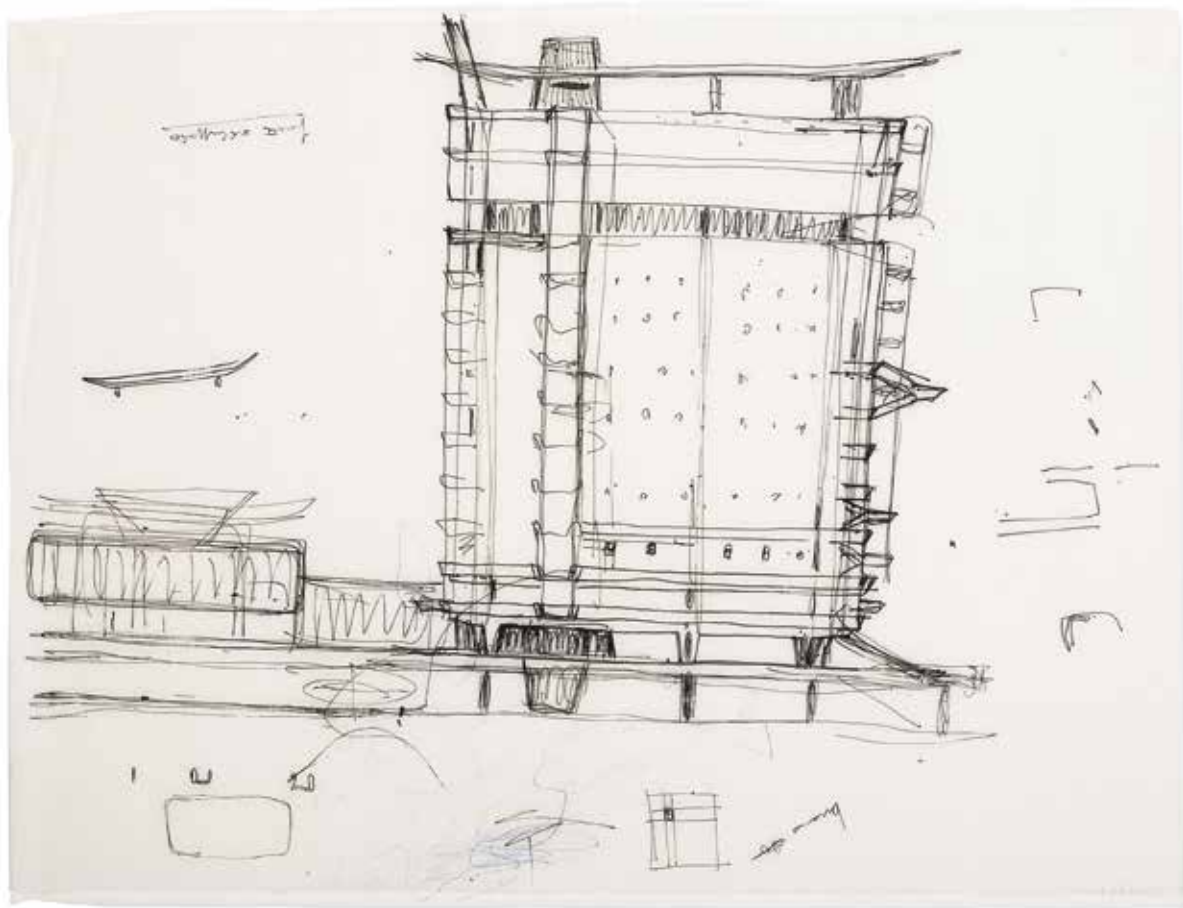


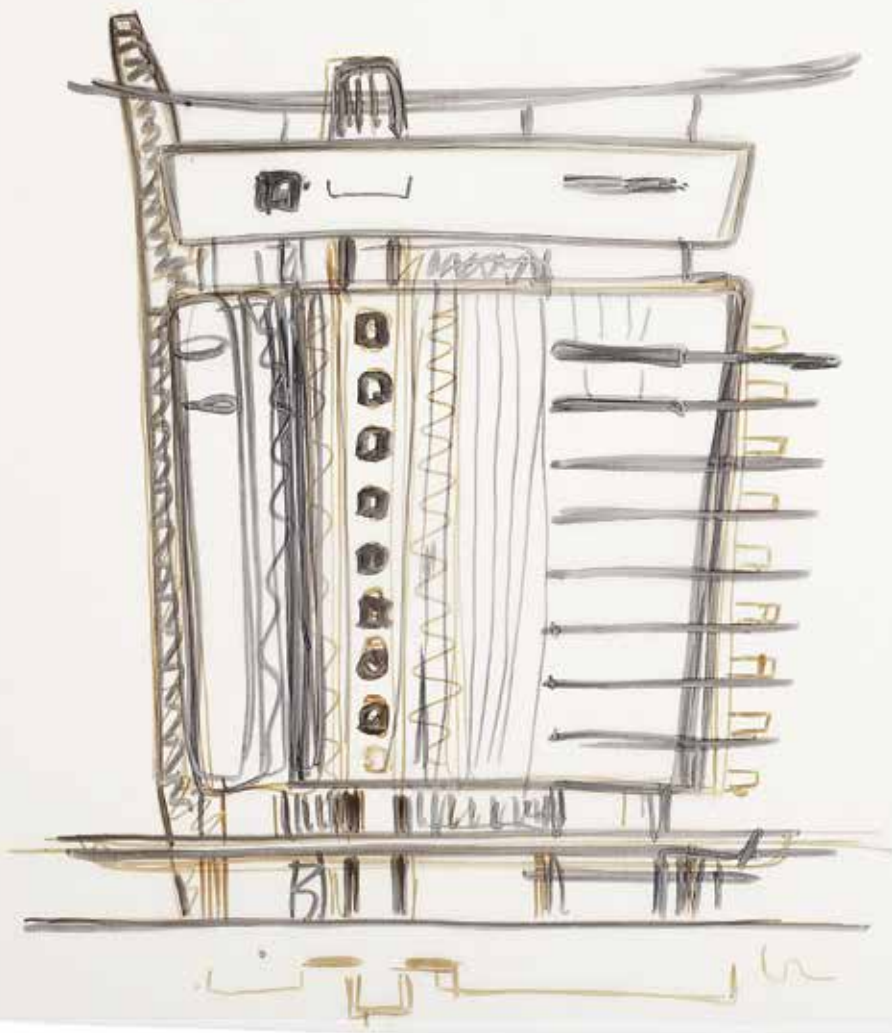
**e dire:  
che tu ci dicessi attraverso la tua esperienza le tue  
è proprio quello che non posso e non voglio.**

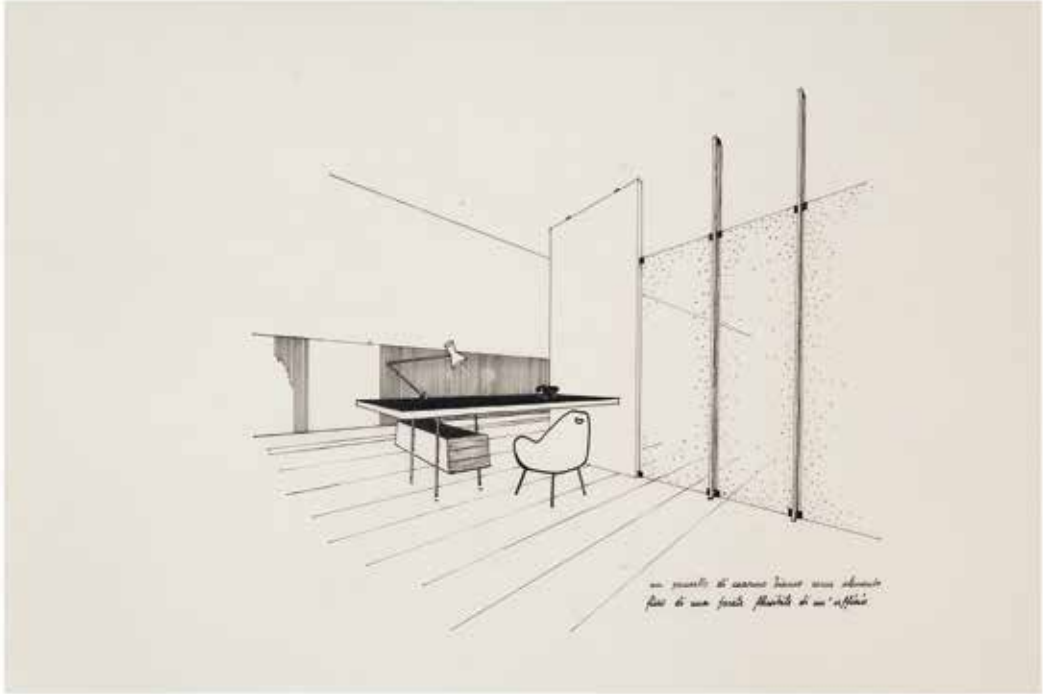


**Palazzo per uffici**, Milano, 1960-1970 c.a. (non realizzato)

**Schizzi di elevato**, tecnica mista  
CSAC, Parma







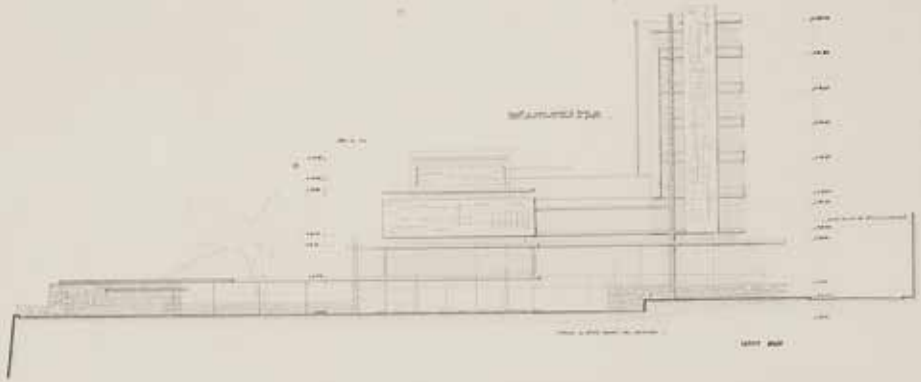
**Camera di commercio**, Carrara, 1956  
(non realizzata)  
CSAC, Parma

**Schizzo prospettico di un ufficio**  
china su lucido

**Schizzo prospettico del salone  
contrattazioni**  
china e pennarello su lucido

**Prospetto** matita su lucido

PROGETTO - 2001 - 2002



2001 - 2002



**Rimbocchiamoci le maniche. Cominciamo da capo. Esistono le ragioni del nostro “stare insieme”, esiste cioè la ragione della nostra città, solo che non è più quella di una volta. Una sola è diventata la città. Una sola che tutte le comprende. La nostra città è tutta la Terra.**

# Ragioni della pittura

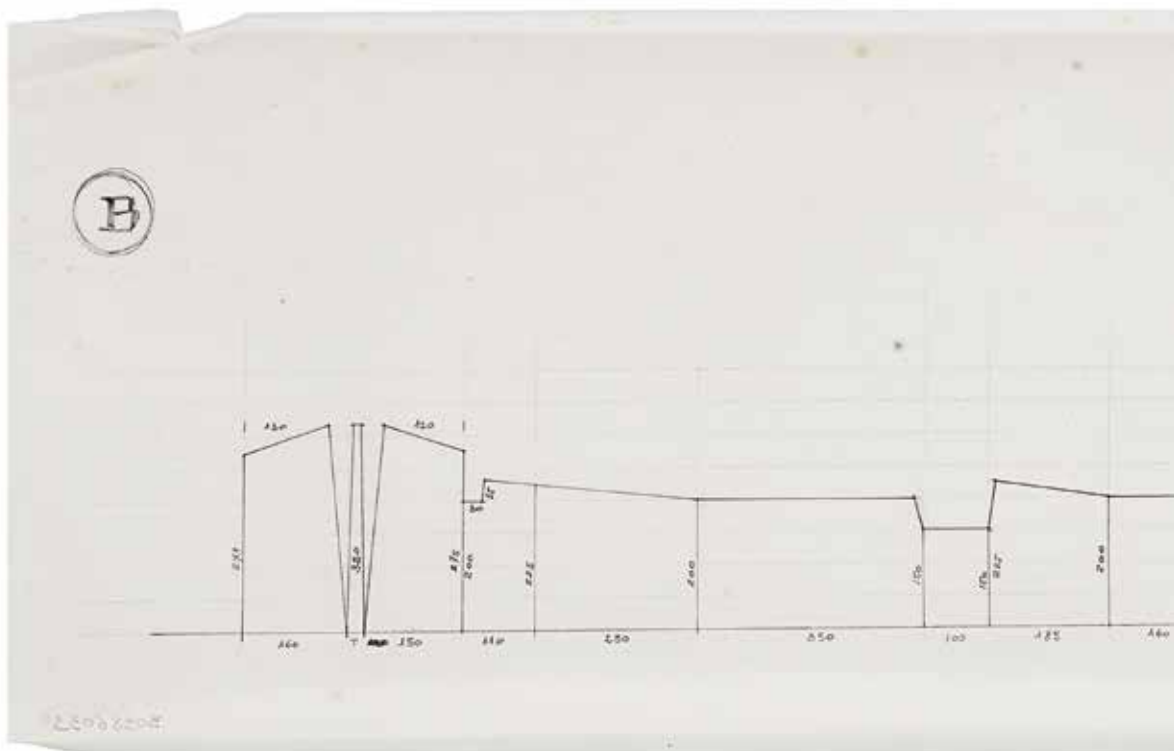
L'allestimento della Mostra "Espressionismo: pittura scultura architettura" a Palazzo Strozzi, Firenze (1964) prende forma sulla scia degli esperimenti condotti da Frederick Kiesler e André Bloc, diffusi in ambito fiorentino negli anni Sessanta. La mostra è curata per la parte figurativa da Palma Bucarelli e per la parte architettonica da Giovanni Klaus Koenig. Il progetto di Ricci è premiato con il Fiorino d'Oro.

Gli usuali schemi espositivi vengono scardinati da Ricci a favore dell'installazione di un unico continuo pannello frastagliato e avvolgente, sul quale esporre le opere. Il percorso è tagliato in obliquo e il nastro dei pannelli consecutivi non rispetta le partizioni murarie di Palazzo Strozzi, anzi si pone in aperto confronto con esse.

**Mostra "Espressionismo:  
pittura scultura architettura"**

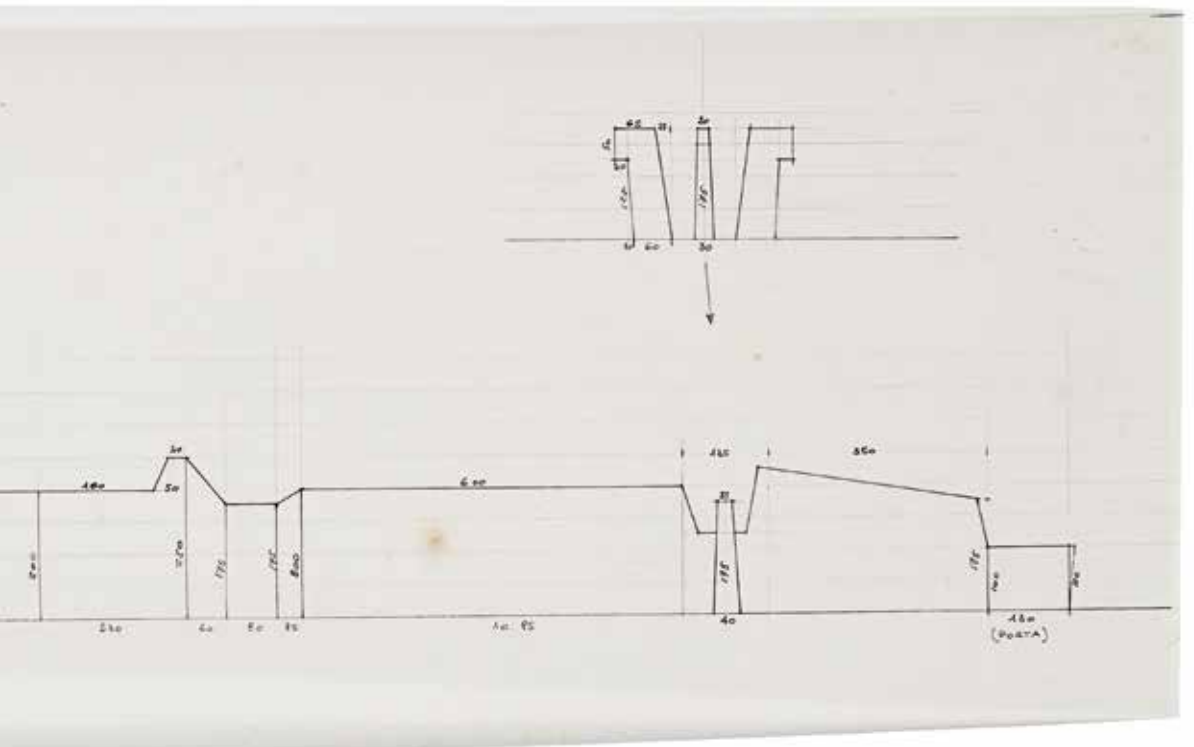
Palazzo Strozzi, Firenze, 1964

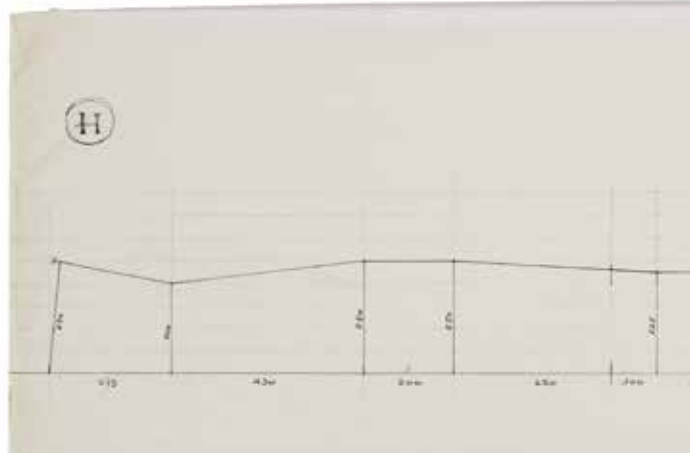
**Prospetto**, china su carta velina  
CSAC, Parma





Io stesso ho imparato lentamente a vivere attraverso il mito. E 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.

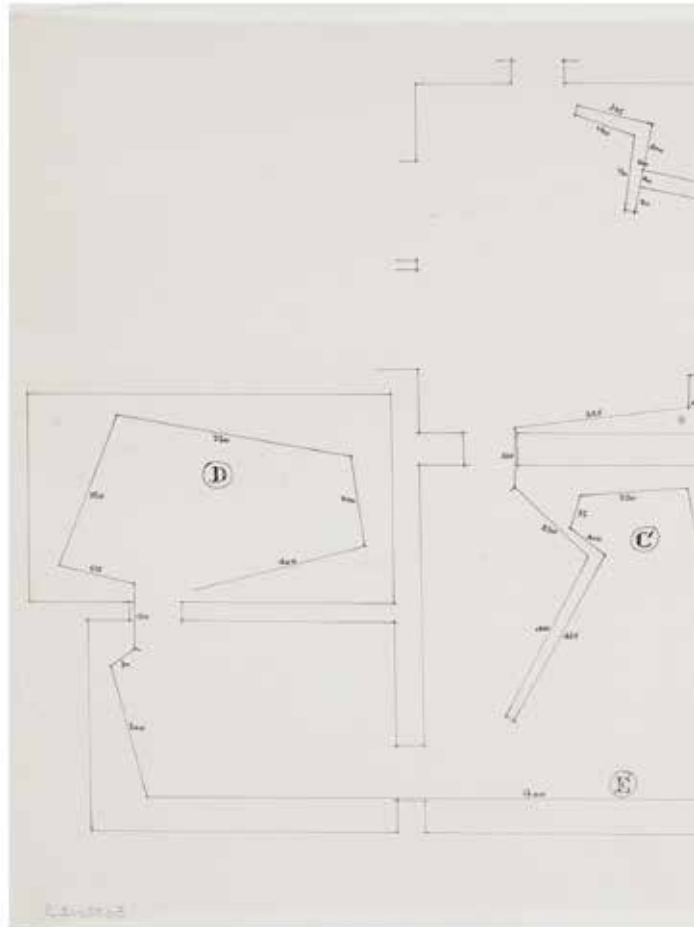


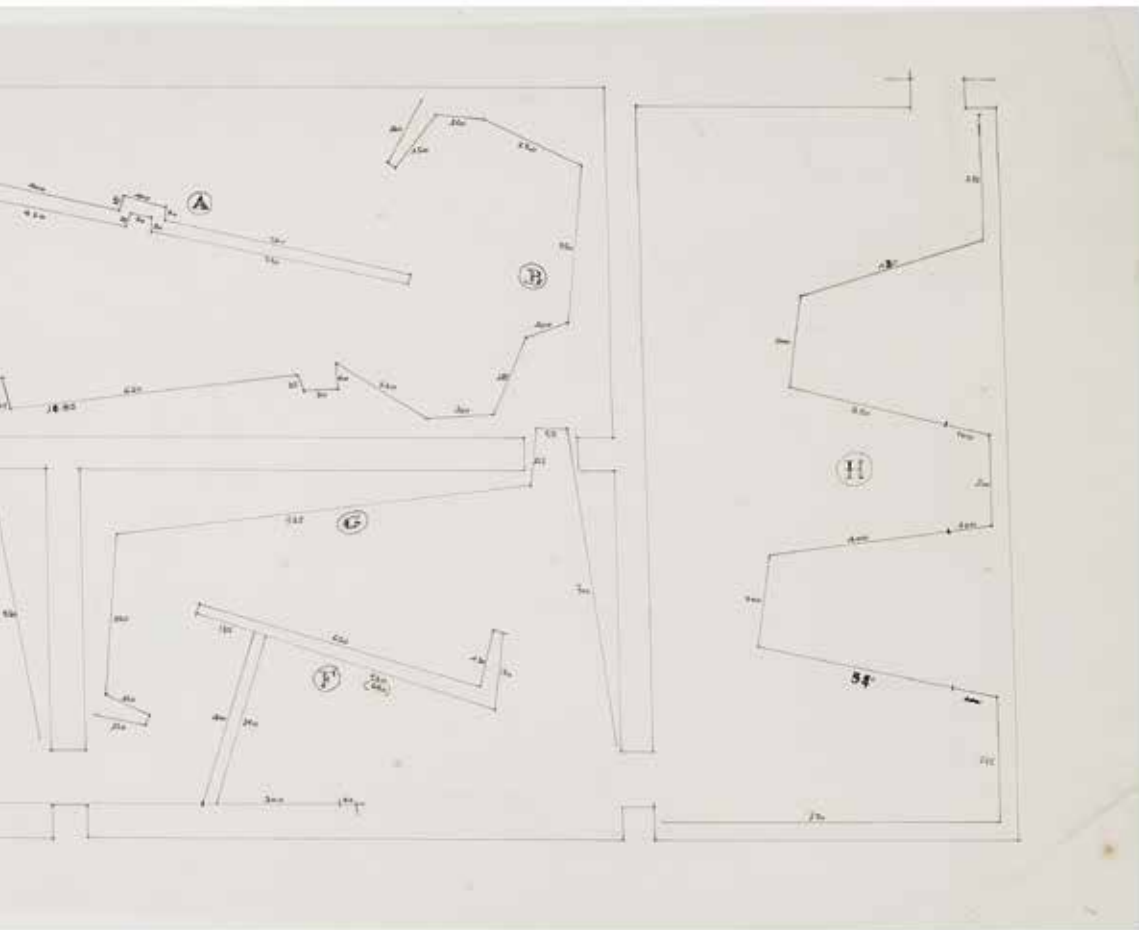


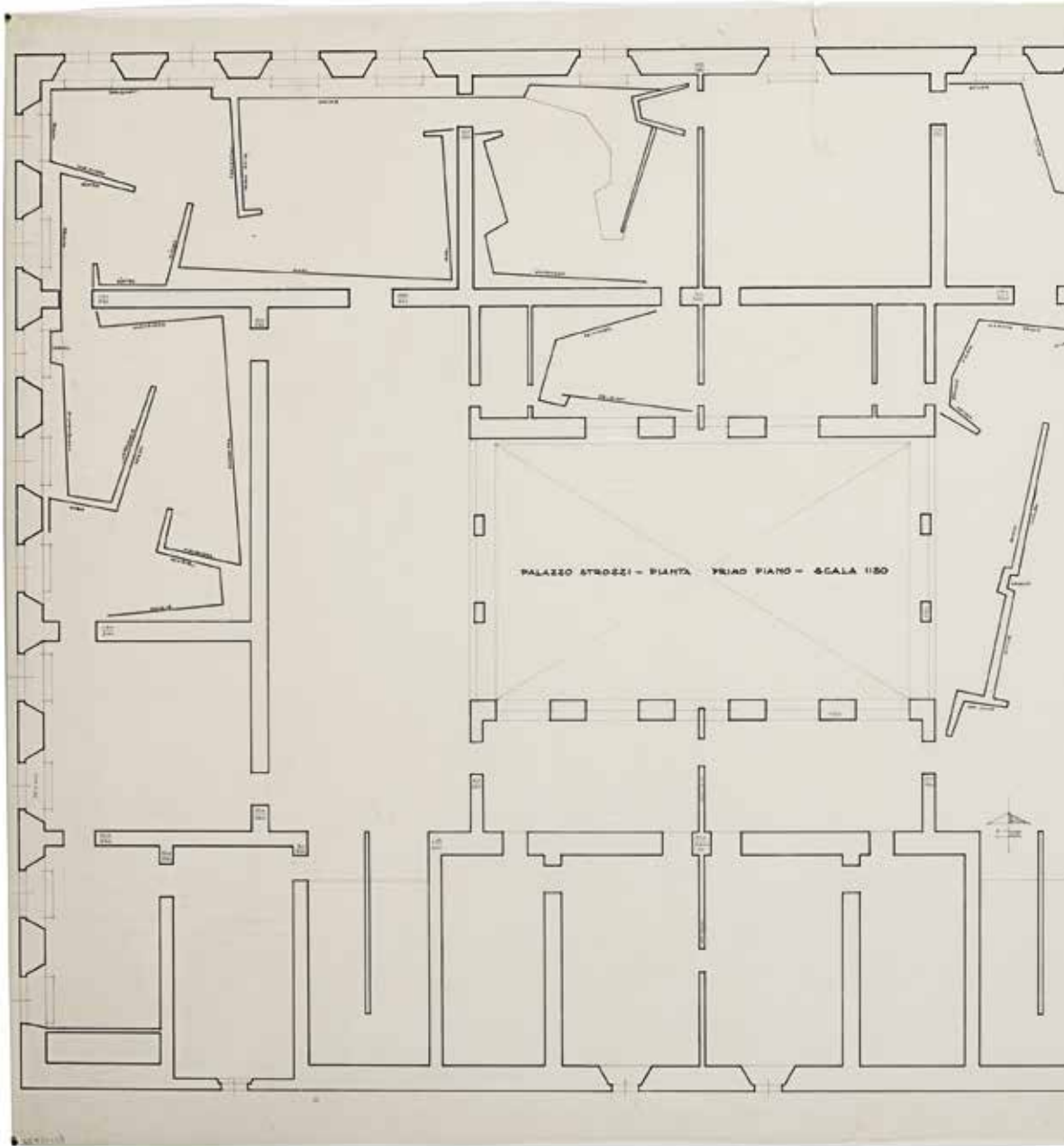
**Mostra "Espressionismo:  
pittura scultura architettura"**

Palazzo Strozzi, Firenze, 1964

**Pianta e prospetto**, china su carta velina  
CSAC, Parma







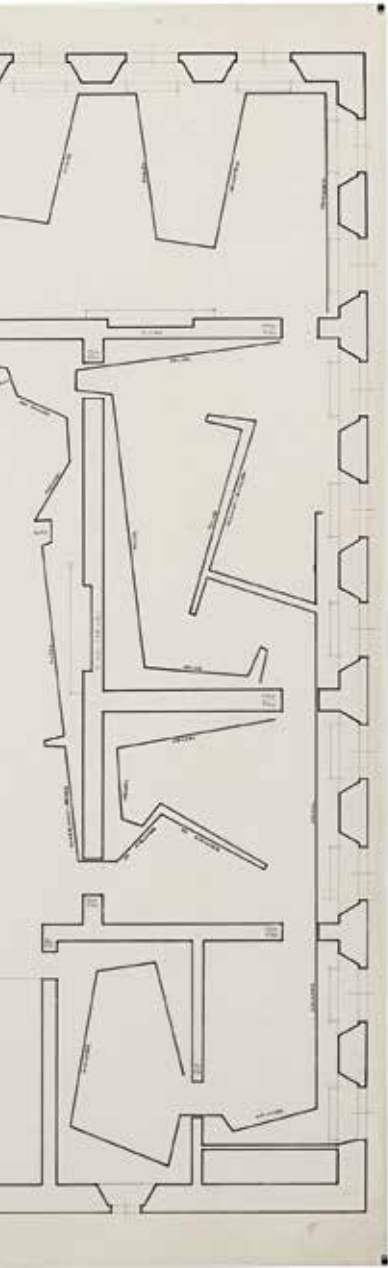
**Ordine del giorno per il  
congresso di domani mattina.**

**Tema: Relazione fra  
il pittore e gli altri.**

**Punto primo: Fine della pittura e  
della scultura tradizionali.**

**Punto secondo: reintegrazione  
della figura dell'artista nella vita.**

**Punto terzo: integrazione della  
pittura e della scultura con  
l'architettura e l'urbanistica.**



**Mostra "Espressionismo:  
pittura scultura architettura"**

Palazzo Strozzi, Firenze, 1964

**Pianta generale del piano di Palazzo Strozzi,**

matita e china su lucido

CSAC, Parma



**Coppia e albero**, 1956  
Olio su tela,  
Casa-Studio Ricci, Monterinaldi

*pagina a fronte*  
**Nudo**, 1955 circa  
Olio su tela,  
Casa-Studio Ricci, Monterinaldi



**Nascerà nell'architetto un ragionamento sottile che dalla terra attraverso le strutture con la creazione dello spazio fino alla conclusione della forma permetterà a lui la creazione di un organismo vivente adatto a coloro che lo abiteranno.**



# Allestimenti giovanni bartolozzi **come** **concentrazioni** **di materia**

La scenografia che Ricci realizza nel 1955 ad Aix-les-Bains per l'*Orfeo* di Monteverdi rappresenta la prima forma rudimentale di allestimento. Per esaltare la discesa agli inferi di Orfeo tra le fiamme dipinte di rosso sui pannelli di fondo, la scenografia è caratterizzata da una vertiginosa scala in legno con gradini a sbalzo, tipica delle sue architetture. Tanto vertiginosa era quella scala che l'attore ebbe paura a percorrerla, procurando un impeto di emozione durante la rappresentazione e di riflesso anche nel pubblico. Progettare un allestimento, così come uno spazio, significa per Ricci coinvolgere nel profondo e nelle viscere l'uomo, "attore" dello spazio del suo tempo.

Questa caratteristica riscontrabile nella sua architettura si manifesta con forza anche negli allestimenti, accentuata dalla temporalità, dalla provvisorietà insita nelle occasioni espositive. Si tratta sempre di esperienze uniche, finalizzate a costruire una sintesi estrema tra contenuto e contenitore, che trova dei punti di assonanza forti con la sua visione dell'architettura, primo tra tutti quello di subordinare l'allestimento al senso teatrale del percorso, del movimento continuo dell'uomo, per ampliare le possibilità di percezione, moltiplicare i punti di vista e scorgere relazioni sempre nuove tra le cose.

Gli allestimenti sono per Ricci dispositivi spaziali più sintetici dell'architettura, sono un condensato di contenuti e di materia. Concepire un allestimento significa mettere a punto un congegno capace di veicolare messaggi specifici dentro uno spazio ristretto.

In particolare, due mostre realizzate a Firenze intorno alla metà degli anni

Sessanta destano grande stupore per l'irruenza materica subordinata all'urgenza di esprimere i valori dell'uomo contemporaneo dentro le stanze chiuse di Palazzo Strozzi. Nel 1964 l'espressionismo è il tema del *Maggio Musicale Fiorentino* e in una vivace comunione tra le discipline artistiche – che in quegli anni si riusciva ad attuare – oltre al teatro e alla musica si organizza una mostra d'arte a Palazzo Strozzi. La scelta di Ricci per l'allestimento è un gesto forte e consapevole, che gli vale il riconoscimento del Fiorino d'oro nello stesso anno. Non si trattava solamente di mostrare le opere di una corrente artistica capace di esprimere tormento, ma di mettere a nudo i valori dell'espressionismo dentro le sale mute di un palazzo rinascimentale.

La quantità delle opere da esporre richiede una moltiplicazione sostanziale delle superfici espositive a disposizione nelle sale, mentre la varietà delle opere (acquerelli, tele, sculture, disegni, foto) e le differenti dimensioni delle stesse esigono uno studio attento della loro distribuzione e delle loro relazioni. Ricci lavora all'allestimento con il trasporto e la carica emotiva di chi ha trascorso intere notti davanti al cavalletto. L'idea è subito quella di sviluppare un lungo muro espositivo bianco, che si snoda tra le sale del palazzo e individua un percorso continuo e frastagliato per guidare lo spettatore alla scoperta del tormento espressionista. Le grandi sale voltate di Palazzo Strozzi divengono un contenitore neutro, una sorta di grande cielo – dice Ricci – che racchiude un percorso espositivo nuovo, inaspettato, con una differente dimensione. Lo spazio si moltiplica, si contrae e si dilata in una sequenza di ambienti concatenati. Il muro verticale cambia continuamente quota in relazione alle opere che contiene, si abbassa in prossimità delle porte, scatta verso l'alto per delimitare ambienti più intimi, si ribalta in una seduta per far accomodare il visitatore, per indicare una fruizione lenta e alternativa delle piccole opere di Paul Klee e Vassily Kandinsky, quasi incastonate nella parete.

**Ci siamo “divertiti”, non nel senso del gusto, ma divertiti a vivere questa avventura espressionista come se fosse nostra, come se fossimo noi gli artisti che hanno fatto le opere e desiderano uno spazio adatto a esse.**

# **Dopo aver visitato il padiglione il sindaco di Montreal, ha chiesto al ministro Giovanni Luciolli, segretario generale del commissariato, di adoperarsi per renderlo permanente. Alla vigilia dell'inaugurazione dell'Expo, è un buon colpo.**

B. Zevi, Il duemila a Montreal, in "Cronache di Architettura" vol. VI, 30 aprile 1967.

Come per le scenografie teatrali l'allestimento è realizzato con la cantinella, un tavolato di abete successivamente intonacato. Il muro continuo ha una finitura grezza, materica, terrosa, e integra tutti i dispositivi: opere, teche, nicchie, sedute, illuminazione e comunicazione. Il nome degli artisti è scritto a pennello con la vernice rossa, senza preoccuparsi delle scoloriture che divengono un ulteriore elemento di ricchezza.

«A conclusione devo dire che io con i miei collaboratori ci siamo "divertiti", non nel senso del gusto, ma divertiti a vivere questa avventura espressionista come se fosse nostra, come se fossimo noi gli artisti che hanno fatto le opere e desiderano uno spazio adatto a esse. E stranamente ho avuto la conferma dalla signora Rohlf, moglie del pittore, che con commozione ricordava una mostra realizzata dagli stessi pittori espressionisti e mi diceva che era fatta con semplici muri di mattoni dipinti in bianco. Io per loro avevo fatto mura bianche nel Palazzo Strozzi»<sup>1</sup>. L'anno successivo, nel 1965, si tiene ancora a Palazzo Strozzi una importante mostra dal titolo "La casa abitata. Mostra biennale degli interni di oggi". Partecipano i più noti designer italiani come Ettore Sottsass, Angelo Magiarotti, Vico Magistretti, i fratelli Castiglioni, Marco Zanuso e, tra questi, i due amici Leonardo Ricci e Leonardo Savioli. La mostra, curata da Giovanni Michelucci e Lara Vinca Masini, propone una riflessione sul progetto di un piccolo spazio abitabile di circa trentacinque metri quadrati, che tutti gli architetti invitati interpretano in chiave di arredo, con soluzioni innovative su vari aspetti tutti più o meno relativi al design. Ricci e Savioli sviluppano in maniera diametralmente opposta la riflessione sulla cellula abitativa come parte di un organismo più complesso, come tassello di una macrostruttura urbana, tema che sostanzialmente in quegli anni la loro ricerca professionale e didattica. Savioli persegue la sua idea di prefabbricazione e progetta un prototipo elegante e pulito, con i raffinati dettagli che avvalorano la sua architettura.

Ricci realizza una scultura abitata che è una delle trascrizioni più autentiche della sua idea di casa. Ancora una volta utilizza la grande sala voltata come contenitore neutro nel quale far galleggiare l'installazione intitolata "Spazio vivibile per due persone". Si tratta di un prototipo in scala 1:1 realizzato con la cantinella e con un linguaggio simile a quello della mostra dell'Espressionismo, fatto di linee spezzate che definiscono i livelli di privacy degli ambienti. L'installazione è sollevata dal pavimento della sala e sospesa su piccoli muri in pietra assimilabili a quelli che sostengono le sue case.

Un guscio che avvolge la vita domestica e che nel suo dispiegarsi individua spazi essenziali per la vita dell'uomo senza creare separazioni nette. Gli ambienti coesistono, stabiliscono tra loro rapporti di intimità e continuità plastica. Per celebrare il senso del percorso, Ricci separa il guscio della zona giorno dalla zona notte, così da rendere dinamico e attraversabile il percorso, mentre l'arredo, nella sua accezione tradizionale, non esiste: ciò che occorre all'uomo contemporaneo è strettamente integrato alla casa.

«La nostra non è che una indicazione spaziale i cui allacciamenti con i diversi tipi di struttura dovrebbero essere studiati in un secondo tempo [...]. Volendo arrivare al paradosso o meglio alle conclusioni logiche di una certa ipotesi si dovrebbe esporre niente perché crediamo fermamente che l'uomo finalmente libero dal tempo e non oppresso, organizzerà la propria vita come vorrà, determinando così finalmente la fine della figura dell'architetto-arredatore»<sup>2</sup>.

Nell'aprile del 1967 si inaugura a Montréal l'Expo '67, una delle più grandi e costose esposizioni mondiali fino ad allora, con la presenza di sessantasette padiglioni di differenti nazioni. In una situazione di urgenza, nel febbraio 1966, Bruno Zevi riceve l'incarico di coordinare il progetto del padiglione italiano dall'allora Ministro degli Affari Esteri, con l'intento di affiancare gli architetti incaricati della progettazione e guidare in tempi brevissimi la realizzazione del progetto. Zevi che era rimasto colpito dall'allestimento per la mostra dell'Espressionismo, pensa subito a Ricci per animare il padiglione italiano. Nell'impossibilità di bandire un concorso pubblico per questioni di rapidità, il Comitato è costretto ad affidare direttamente gli incarichi a tre architetti: Leonardo Ricci per il settore del costume, Carlo Scarpa per il settore della poesia, Bruno Munari per il settore dell'industrializzazione, mentre Umberto Eco viene

<sup>1</sup> L. Ricci, *Risponde Leonardo Ricci*, in "Marcatre" n. 8/9/10, 1964.

<sup>2</sup> L. Ricci, *Spazio vivibile per due persone*, in L.V. 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.

<sup>3</sup> B. Zevi, *Il duemila a Montreal*, in "Cronache di Architettura" vol. VI, 30 aprile 1967.

incaricato della scenografia complessiva della mostra, che aveva come tema la “terre des hommes”. A Montréal, Ricci supervisiona l'intero progetto del padiglione italiano, progetta il ristorante sopraelevato e la scultorea scala. Per la narrazione del settore costume propone scultoree cavità finite ad intonaco grezzo e scabroso, punteggiate da grumi materici, che come stalattiti costellano il tetto.

«Dopo aver visitato il padiglione», scrive Zevi, «il sindaco di Montréal, ha chiesto al ministro Giovanni Luciolli, segretario generale del commissariato, di adoperarsi per renderlo permanente. Alla vigilia dell'inaugurazione dell'Expo, è un buon colpo»<sup>3</sup>.

**Volevo che lo spazio fosse dinamico in modo che potesse variare con il variare della luce e delle stagioni per non annoiarmi e non sentirmi prigioniero.**



**E io devo loro insegnare architettura!  
Come se l'architettura fosse una cosa astratta,  
fuori dalla nostra biologia, fuori dei nostri  
sentimenti, fuori dei nostri pensieri sulla vita, fuori  
della nostra situazione sociale e politica.**

# Appunti dopo un convegno di urbanistica

Il progetto per il Teatro dei Leggieri a San Gimignano (1962-1965) è uno dei pochi interventi di ristrutturazione ritrovati tra i documenti d'archivio. Ricci riceve l'incarico per la sistemazione del teatro da parte del Comune che vuole provvedere, subito dopo l'acquisizione, a un primo recupero della fabbrica. In collaborazione con gli architetti R. Frilli, A. Ricci, R. Barbieri e A. Lodi, è proposta la realizzazione di una sala principale al primo piano e di una nuova copertura a doppia falda asimmetrica, che sulle pendenze ospita un teatro all'aperto affacciato sul paesaggio.

Anche in questo caso Ricci si confronta con le preesistenze storiche 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 in quegli spazi, senza bloccarsi in sterili ricordi di un passato che non esiste più: «Io non credo ai "valori assoluti". Soprattutto trattandosi di cose come quelle dell'architettura che cambiano e si trasformano con la vita [...] cioè mi sembra che un oggetto d'arte cambia "valore" col cambiare della vita» (*Anonimo*, p. 143).



**“cristallizzare” significa  
obbligare gli uomini di oggi  
a vivere un altro tempo**

**Orante**, 1953  
Olio su tela  
Casa-Studio Ricci, Monterinaldi

*pagina a fronte*  
**Maternità**, 1955 circa  
Olio su tela  
Casa-Studio Ricci, Monterinaldi





**Non distruggeremo né chiese,  
né palazzi, né monumenti.  
È così ampia la terra. C'è posto  
anche per loro. Ma debbono  
diventare cosa nostra e nuova.**

*pagina a fronte e seguenti*

**Teatro dei Leggeri**

San Gimignano, 1962-1965 (non realizzato)

**Sezione longitudinale**

copia eliografica

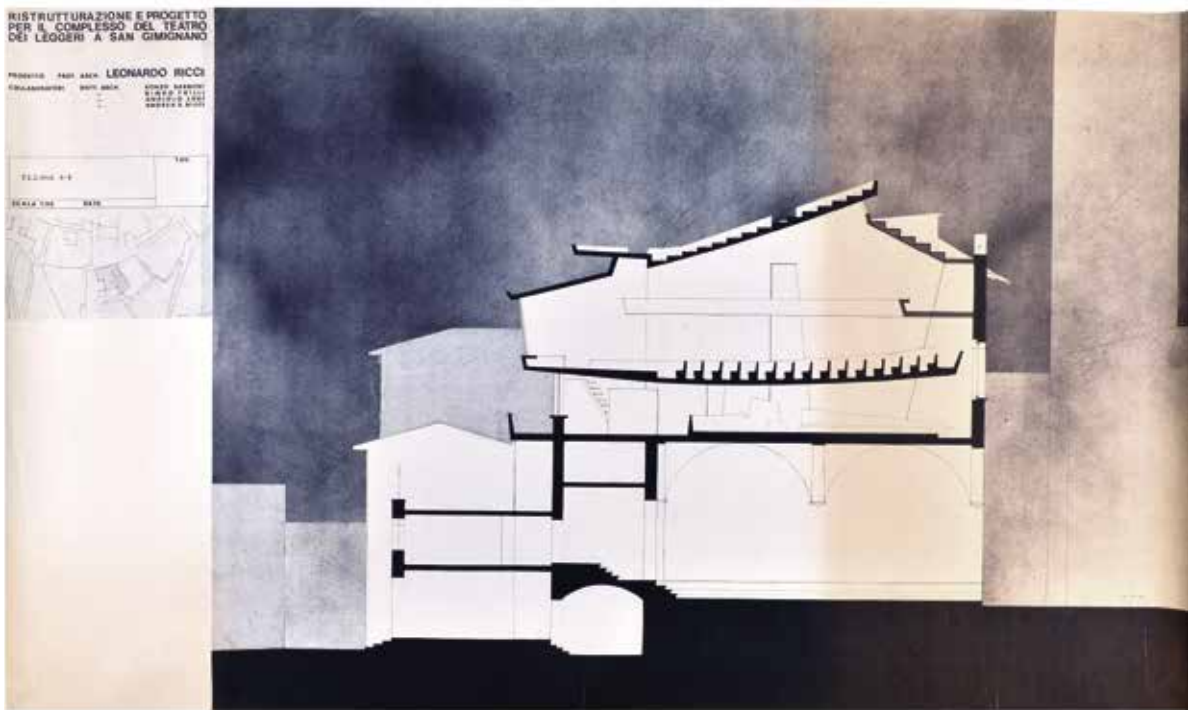
Casa-Studio Ricci, Monterinaldi

**Sezioni trasversali**

china, pennarello, collage e aerografo su lucido

CSAC, Parma







# 10

**Ma sono tanto ingenuo ancora da credere che, se chi legge non è in malafede e ha buona volontà, attraverso queste frasi che celano una situazione, queste situazioni che celano un'esistenza, capirà che l'esistenza è possibile in forma nuova, quella che io chiamo la possibilità di esistere dell'anonimo del XX secolo.**

# Sull'urbanistica: la critica

La casa torre "La Nave" nel quartiere di Sorgane a Firenze (1962-1966) è uno dei progetti più interessanti fra quelli presentati dal gruppo di trentasette architetti e ingegneri guidati da Giovanni Michelucci per la redazione del piano del nuovo impianto urbano. Dal 1957 Leonardo Ricci ricopre un ruolo di responsabilità nel gruppo. Il piano verrà poi ridimensionato dall'amministrazione comunale, e privato di molti degli intenti che inizialmente si proponeva.

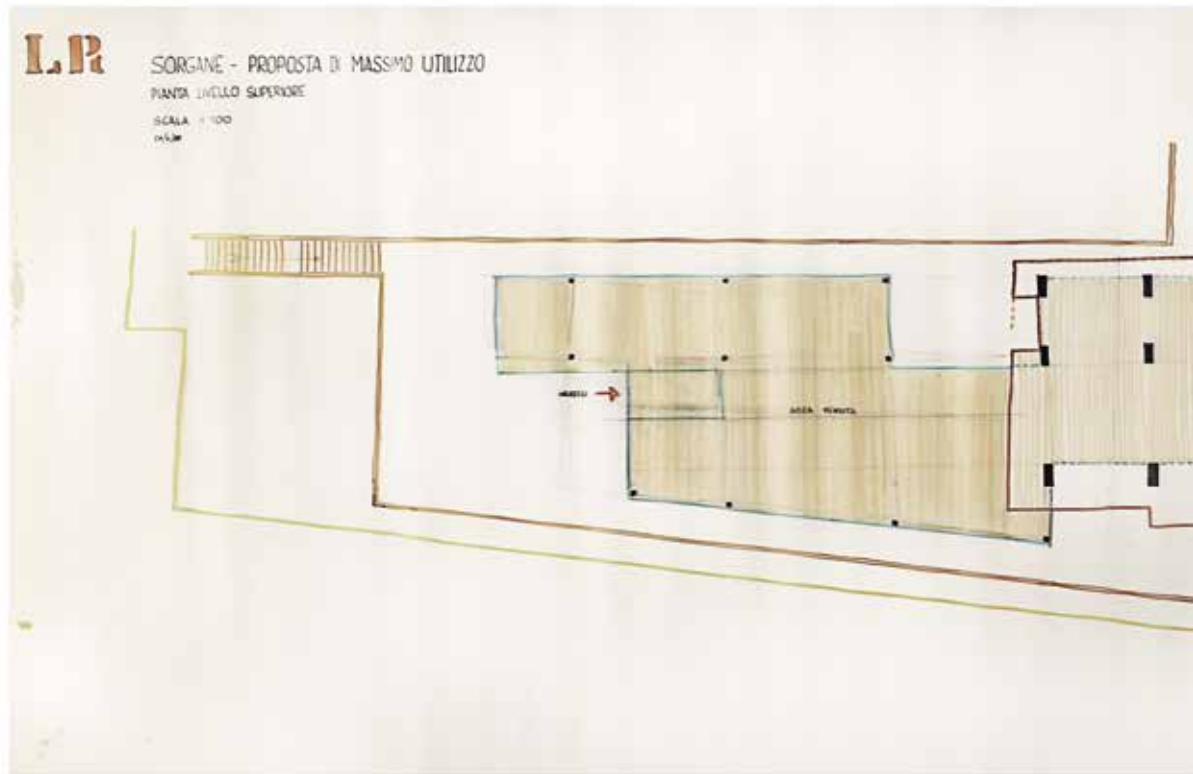
"La Nave" è una macrostruttura residenziale, un edificio-città lungo duecento metri con struttura in cemento armato a vista. Un insieme organizzato e mutevole di alloggi e spazi distributivi pubblici, come ballatoi, piazze coperte, percorsi pensili, terrazze, strade interne e vani scala. I disegni di Ricci presentano un impianto organico che mira a realizzare un *continuum* urbanistico e architettonico aperto a ventaglio nella "città bassa", in pianura. La visione si apre verso la collina a sud, che ospita la "città alta", una piazza bastionata.

Al centro dell'idea progettuale è come sempre l'intento di favorire gli scambi tra le persone. Ricci vuole la realizzazione di appartamenti 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. Il linguaggio è fortemente brutalista, rientranze e aggetti producono interessanti giochi di luce.

**Domani, una volta trovate  
nuove e vere ragioni del nostro  
stare insieme, solo allora  
faremo le nostre città.**







*pagine correnti e seguenti*

**Casa torre "La Nave" nel quartiere di Sorgane**

Firenze, 1962-1966

Casa-Studio Ricci, Monterinaldi

**Studi in pianta**

pennarelli su carta velina

**Prospetti**

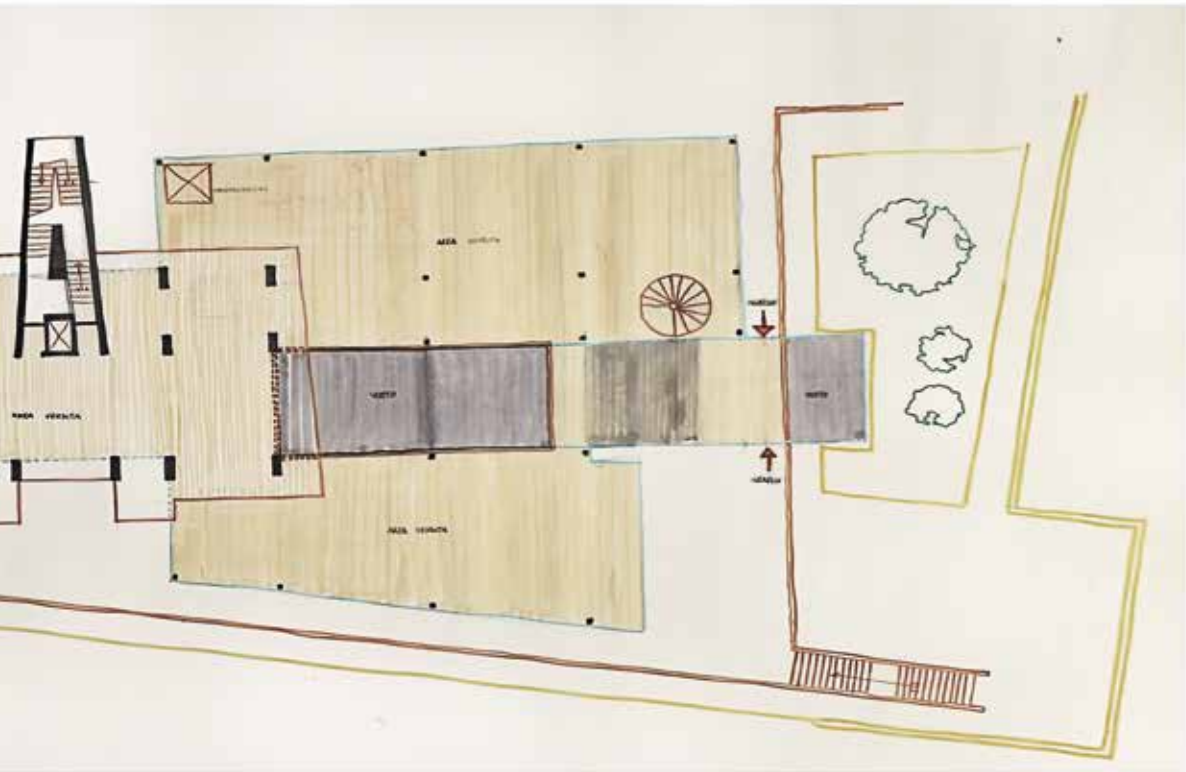
pennarello, pantone e acquerello su carta velina

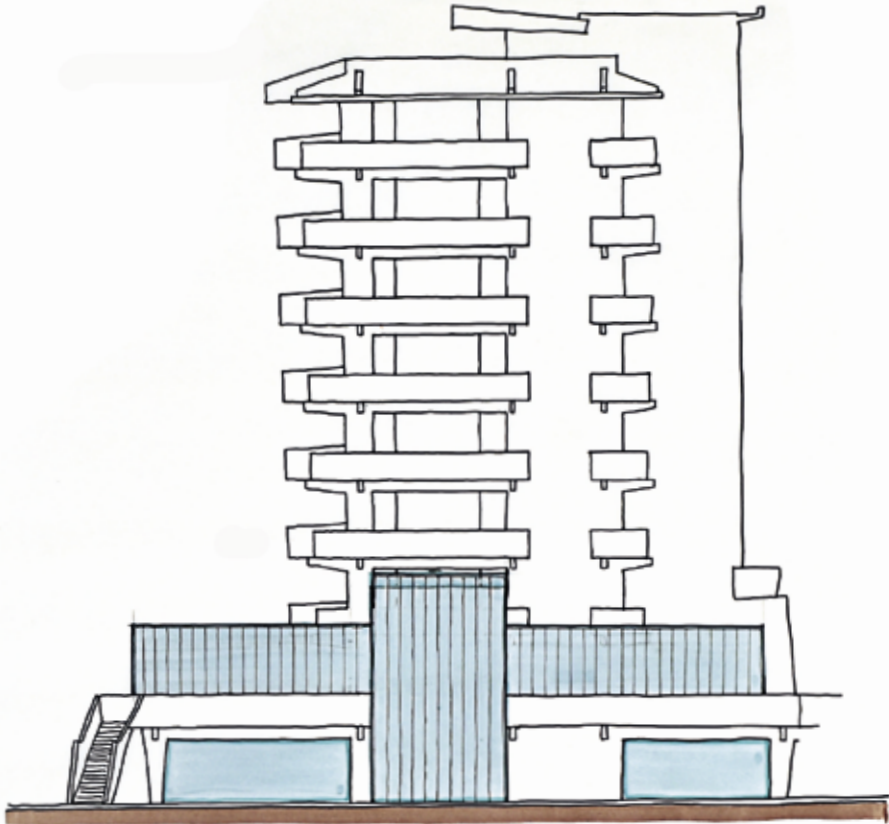
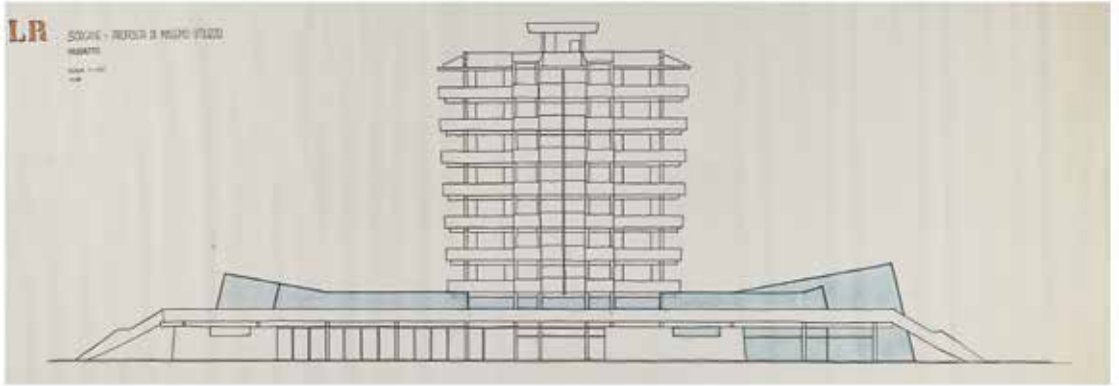
**Fotografie a colori**

di R. Scofidio

**Fotografie in bianco e nero**

di G. Gameliel













**Tutte le tipologie degli edifici  
attuali devono essere distrutte e  
finalmente rese vive e nostre.  
Altro che cambiare la forma  
esterna dell'edificio! Ma cosa  
vuol dire la bellezza? Cosa ce ne  
importa del belletto? Noi dobbiamo  
creare gli organismi per noi.**



# La ragione di un ampio viale che termina davanti a una collina

paola ricco

Il visitatore che arriva a Sorgane lascia la via di Ripoli e s'immette in un ampio viale che termina all'improvviso davanti alla collina. Qui si entra in una dimensione altra rispetto al resto della città e le architetture di Leonardo Ricci, con quelle di Leonardo Savioli, esibiscono le loro qualità estetiche di macrostrutture brutaliste che riconducono al periodo in cui sono state progettate, gli anni Sessanta.

Quel viale interrotto è traccia di una storia: nel 1956, quando si avvia la progettazione del masterplan per il quartiere popolare di Sorgane, Firenze non ha un piano regolatore e l'espansione della città è un tema assai dibattuto, anche in relazione alla tutela del paesaggio. Così si palesa un aspro conflitto nelle istituzioni e nell'opinione pubblica: per il sindaco Giorgio La Pira il nuovo complesso è una cruciale necessità per chi non ha casa, mentre per Edoardo Detti, architetto e futuro assessore all'urbanistica, è un grave errore urbanistico. Quel confronto finisce nel 1962, quando l'approvazione del piano regolatore determina la riduzione del progetto: così Sorgane si configura come un quartiere incompiuto.

Ricci svolge un ruolo fondamentale fin dalla redazione del masterplan, a cui lavorano trentasei progettisti coordinati da Giovanni Michelucci. Nel confronto con i colleghi, egli s'interroga sulle relazioni del quartiere con le componenti del paesaggio, il fiume e la collina. Suggerisce di progettare architetture puntuali sviluppate in altezza invece d'impegnare suolo con un edificato diffuso, così da lasciare un più ampio spazio aperto all'uso collettivo. Disegna uno schizzo denominato *Visione plastica* di Sorgane dove il segno, stratificato e continuo, rivela una relazione con la sua produzione pittorica. In tale rappresentazione le volumetrie appaiono parti collaboranti di un insieme organico, composto da una successione di spazi aperti e costruiti: alcuni di questi ultimi hanno un valore simbolico e si elevano come porte agli ingressi del quartiere. L'impegno progettuale che anima la redazione del masterplan non è disperso e qualche anno più tardi Ricci conserva quei concetti quando progetta le architetture. Nel frattempo, la scrittura dell'*Anonimo del XX secolo* gli offre l'occasione per precisare il suo pensiero sulla città e sull'abitare. Pur ammirando la lezione dei maestri del Movimento Moderno, Ricci intende superare quel modello perché percepito troppo rigido: spinto dall'esistenzialismo, considera il progetto come strumento di dialogo con i mutevoli aspetti della vita umana.

Le architetture di Sorgane mostrano un'immagine unitaria che ne determina l'appartenenza a un paesaggio urbano riconoscibile. Gli spazi collettivi costituiscono l'ossatura del complesso, che può essere interpretato come un ideogramma ramificato tradotto nelle forme plastiche dell'architettura. Due sono le caratteristiche fondative. La prima, di natura tipologica, consta nell'uso della piastra che raccoglie spazi commerciali e di servizio, sopra la quale si sviluppano i percorsi pedonali e gravano i volumi destinati alle abitazioni; la seconda, di carattere costruttivo, corrisponde al ricorso della lama strutturale in cemento armato, con scansione ritmica calibrata sull'ampiezza degli alloggi. Nella progettazione dello spazio per l'abitare, la variazione delle tipologie di residenza – in linea, a ballatoio e a corte – e quella dell'ampiezza degli appartamenti sono funzionali ad accogliere differenti modelli di famiglie, poiché la varietà per Ricci è una garanzia di pluralismo.

Ciò che l'architetto ha sperimentato in precedenza nelle abitazioni dei villaggi comunitari, a Sorgane è declinato in altri termini e sancisce un passo verso la successiva ricerca sulle macrostrutture urbane. Nell'idea di Ricci, l'abita-

re 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.

**Che senso ha l'estetico in confronto  
dell'etico e ancor più del magico,  
e ancor più della ragione dell'esistere?**



**È la fase dell'amore. L'architetto sarà come l'innamorato che deve dare il massimo di se stesso per comprendere, capire nella sua realtà esistenziale l'oggetto del suo amore.**

# Sull'urbanistica: l'analisi

Il progetto per Dog Island (1968-1970) è studiato in collaborazione con gli architetti Daniel Paulck Branch e Maria Grazia Dallerba. Elemento tipico nelle macrostrutture concepite da Ricci è il volume a torre, probabilmente adibito a residenze, “faro” incastrato su una piastra di servizi sospesa su pilotis.

Dog Island è una delle possibili configurazioni della Città-Terra ricciana: «Cambierà quindi il concetto di casa. Di conseguenza quello di quartiere, quello di città. Altro che segnare circoletti “quartiere residenziale signorile”, “quartiere residenziale operaio”, indicare altezza massima tot, rapporto area superficie coperta scoperta tot.

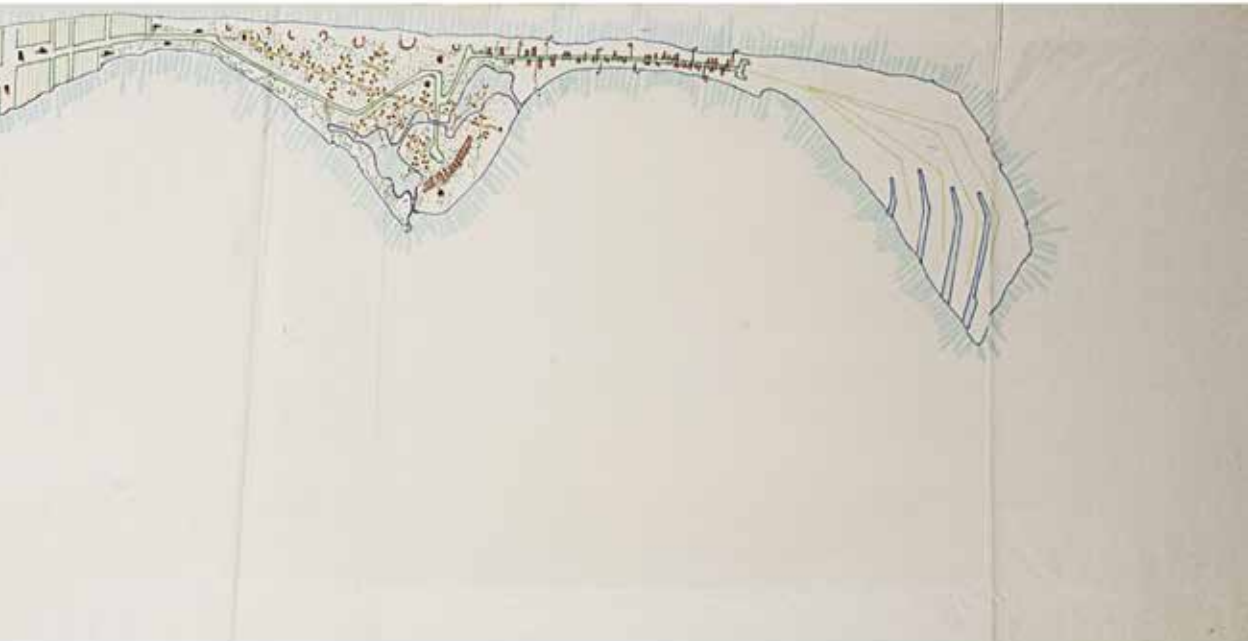
E saranno proprio coloro, fuori di ogni mito, basandosi sulla “relazione”, sulla vita cioè, a trovare pian piano quelli che voi chiamate valori sui quali gettare le fondamenta della nostra città. Saranno proprio loro, senza certezze, senza opinioni, senza ideologie, che pian piano faranno la nostra città» (*Anonimo*, p. 178).

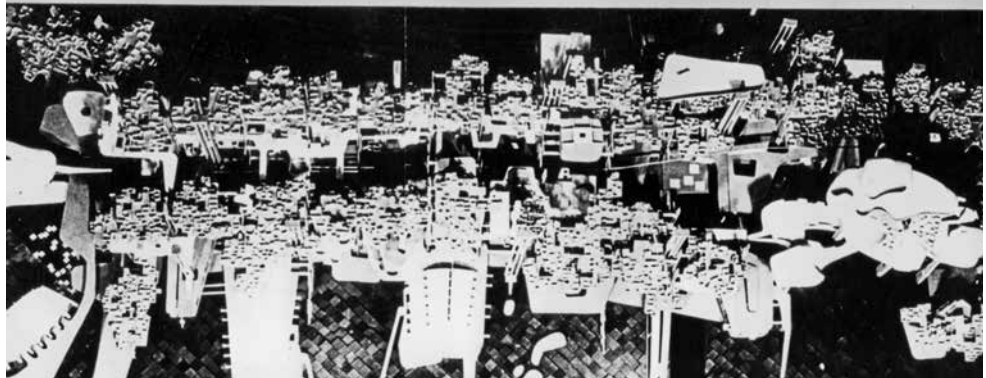


**E anche lo spazio diviene organico  
perché lo spazio non è più qualche cosa  
che ha una misura e ti accorgi che la luce  
della stella “morta” è in “cammino” ed  
è “viva” e la tua respirazione segna una  
danza nell’aria.**

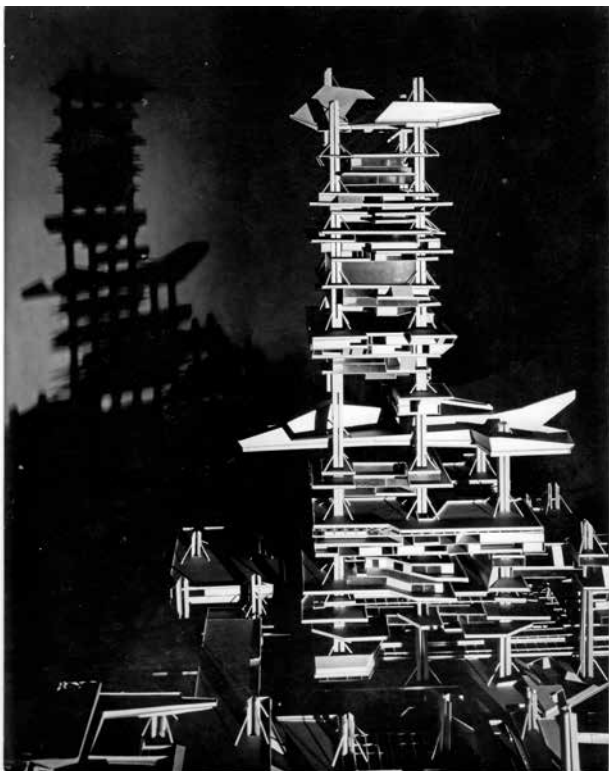
**Dog Island**, 1968-1970 (non realizzato)

**planimetria generale**  
CSAC, Parma



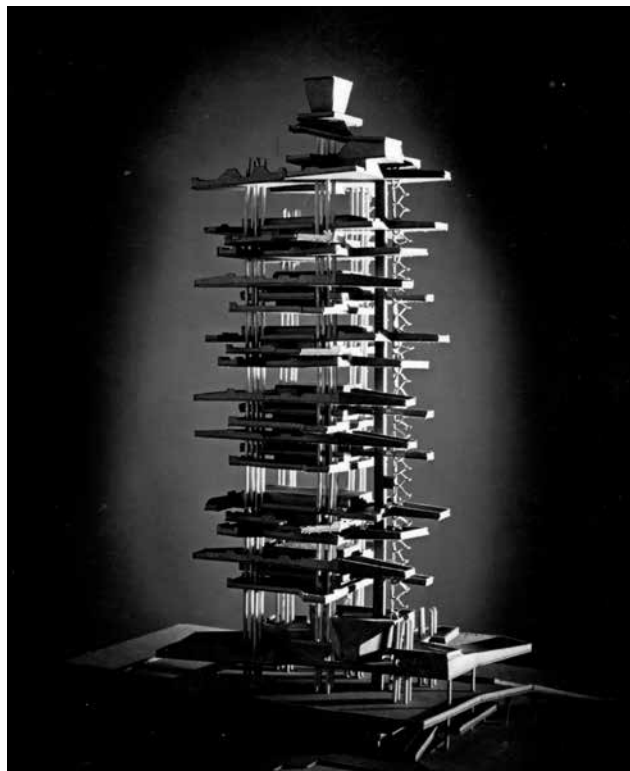






**Dog Island**, 1968-1970 (non realizzato)

**Fotografia originale del plastico di progetto**  
s.a., Casa-Studio Ricci, Monterinaldi



**Macrostruttura per una città integrata**, 1964-1965 (non realizzata)

**Fotografia originale dei plastici**  
*realizzati con gli studenti del corso di "Elementi di Composizione"*  
*della Facoltà di Architettura di Firenze, 1966*  
G. Gameliel, Casa-Studio Ricci, Monterinaldi

**Macrostruttura per un quartiere di novantamila abitanti a Miami** (non realizzata)

**Fotografie originali dei plastici**  
*realizzati con gli studenti della Florida University, 1970*  
Casa-Studio Ricci, Monterinaldi

# 12

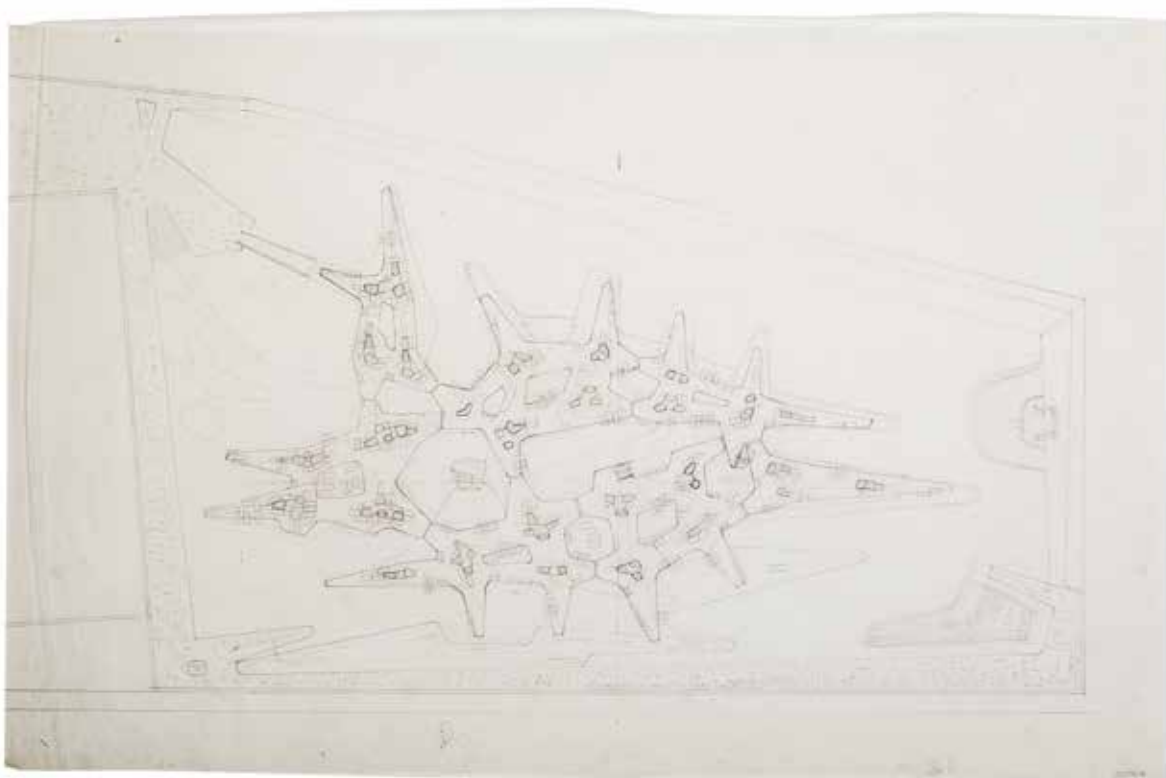
**Durante la visione non c'è distacco fra me la  
"cosa", non distacco cioè fra me e la Terra per  
esempio, o la Città-Terra o un particolare di essa.**

# Sull'urbanistica: la visione

Le visioni urbane di Ricci non sono mai superimposizioni di forme costruite a priori, ma momenti fondativi attraverso cui rileggere caratteristiche territoriali già esistenti, metterle a sistema, darle di senso.

Il progetto per il Cimitero a Montecatini bassa (1967, ampliamento del cimitero esistente) si configura come organismo scultoreo su accumuli di terreno in cui vengono collocate le sepolture. Il rapporto natura-artificio è rappresentato con grande drammaticità. Il collegamento a terra avviene attraverso sinuose promenades, nastri uscenti dalle aperture dei gusci-membrana che danno forma al progetto.

Il progetto di concorso per il Centro Direzionale di Firenze (1977) è redatto da un gruppo di ricerca composto da progettisti ex-allievi e guidato da Ricci e Leonardo Savioli, che ricompongono per l'occasione un antico sodalizio. Il gruppo immagina un complesso integrato di servizi e attrezzature ordinato in tre gruppi principali: l'edificio della Regione, il palazzo della Giustizia e il blocco delle attrezzature culturali e scientifiche. Una piastra triangolare sollevata da terra, con al centro uno specchio d'acqua, è tagliata dalla linea della metropolitana, elemento dinamico attraverso il quale il disegno d'insieme si incardina in un asse di sviluppo infrastrutturale.



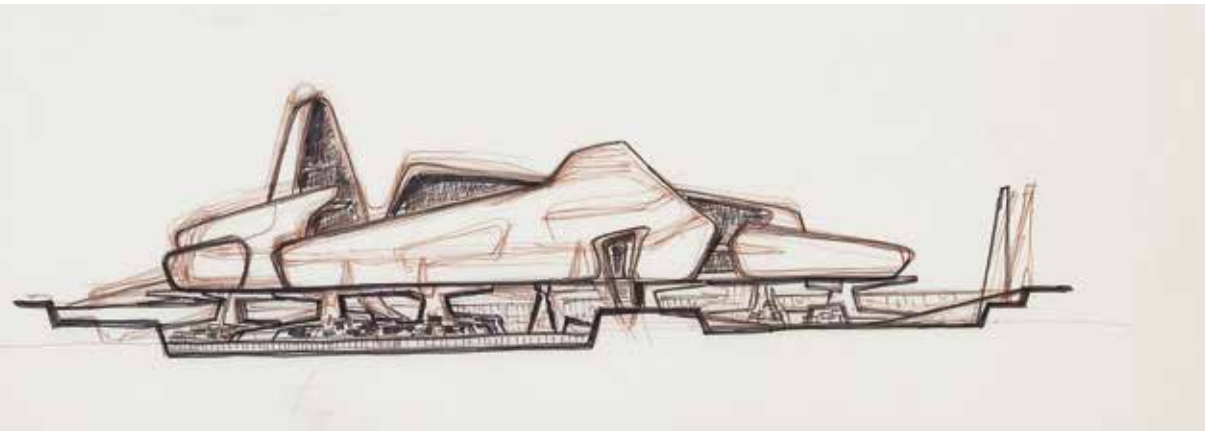
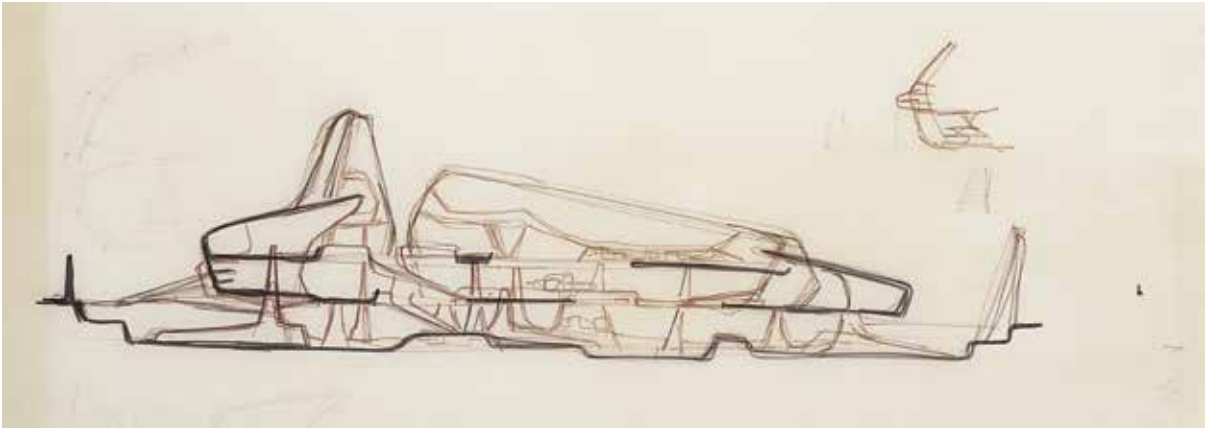
**Cimitero**, Montecatini bassa, 1967

CSAC, Parma

**Planimetria**, matita e matita colorata su carta velina

**Schizzo di sezione e schizzo di prospetto**, matita e pennarello su lucido

**Mi piacerebbe. Parlare come uno  
che mescola tutto insieme:  
realtà, sogno, memoria, desiderio.  
Tutto diviene ambiguo.  
Tutto è vero, tutto è falso.  
Niente è più separato.**







**Centro Direzionale,**  
Firenze, 1977 (non realizzato)  
**Schizzi di elevato**  
tecnica mista su carta  
Casa-Studio Ricci, Monterinaldi



# 13

**Deve lavorare la donna come l'uomo?  
Oppure deve restare eternamente la  
casalinga? ...**

**Io posso solo rispondere che a me pare che  
la donna dei tempi moderni non può essere  
la casalinga soltanto. Deve quindi lavorare  
per permettersi di essere libera di pensare  
alla sua vita indipendente.**



**Dripping**, 1958  
Tecnica mista su pannello  
Casa-Studio Ricci, Monterinaldi



# Sull'urbanistica: attuazione

Il Palazzo di Giustizia di Firenze in via di Novoli (fasi di progetto: 1981-1988), progettato in collaborazione con Maria Grazia Dallerba, è un simbolo del tentativo di innescare un'occasione di cambiamento nella città esistente, nuova cattedrale che svetta sull'intorno per indicare la necessità di una trasformazione sociale.

Il progetto per Firenze è iniziato in collaborazione con Giovanni Michelucci, e Bruno Zevi sovrintende alla redazione del Piano Particolareggiato per l'Area di Novoli. Dopo un primo incontro, la bozza del progetto è affinata nel corso di tre workshop. Ma varie incomprensioni portano allo scioglimento della commissione di architetti, Michelucci si ritira e il progetto viene affidato al solo Ricci, poi bloccato da questioni politiche e realizzato dopo la sua morte con numerose varianti che ne compromettono l'idea originaria.

**Strana la vita degli uomini!  
Poter constatare un male, poterlo  
diagnosticare, poter anche indicare i  
mezzi di cura e non poter ancora guarire  
il malato.**



*pagine correnti e seguenti*

**Palazzo di Giustizia nel quartiere di Novoli**, Firenze, 1981-1988

Casa-Studio Ricci, Monterinaldi

**Prospetto e pianta** copia eliografica

**Schizzi a colore su carta** fotografie di Andrea Ricci

**Sezioni, piante, planimetria generale e prospetto** fotografie di Andrea Ricci

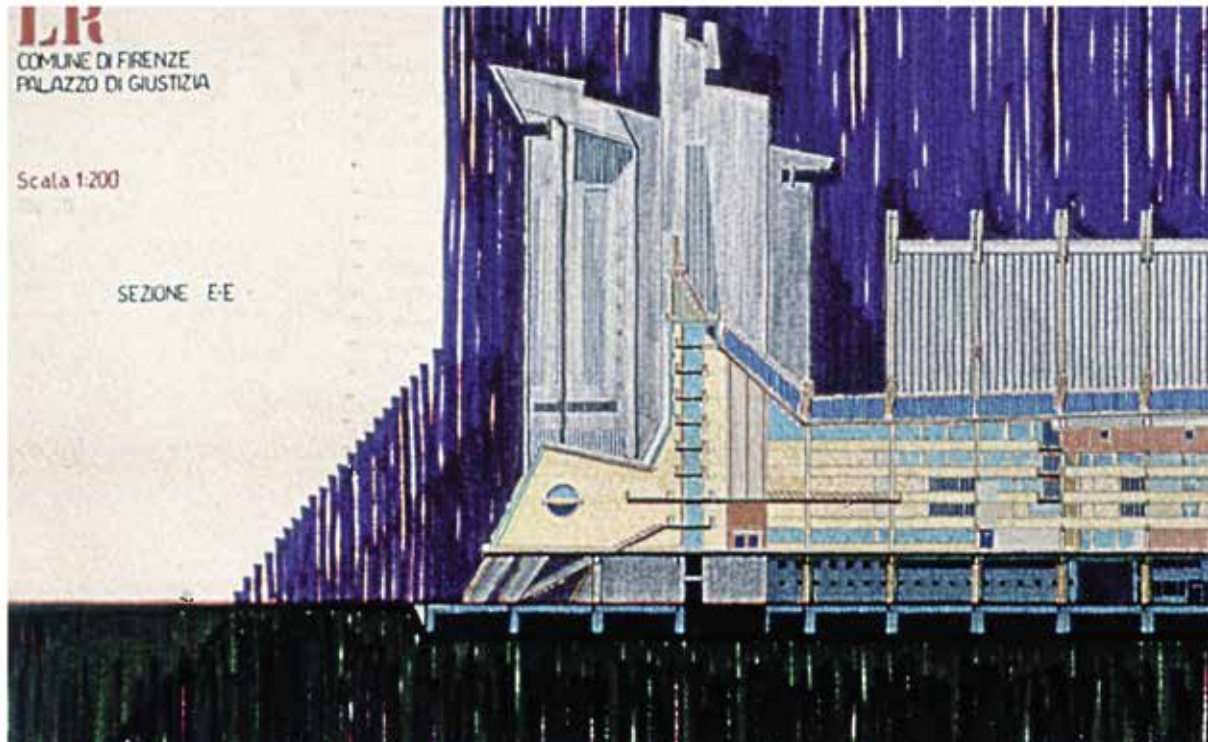


LR

COMUNE DI FIRENZE  
PALAZZO DI GIUSTIZIA

Scala 1:200

SEZIONE E-E

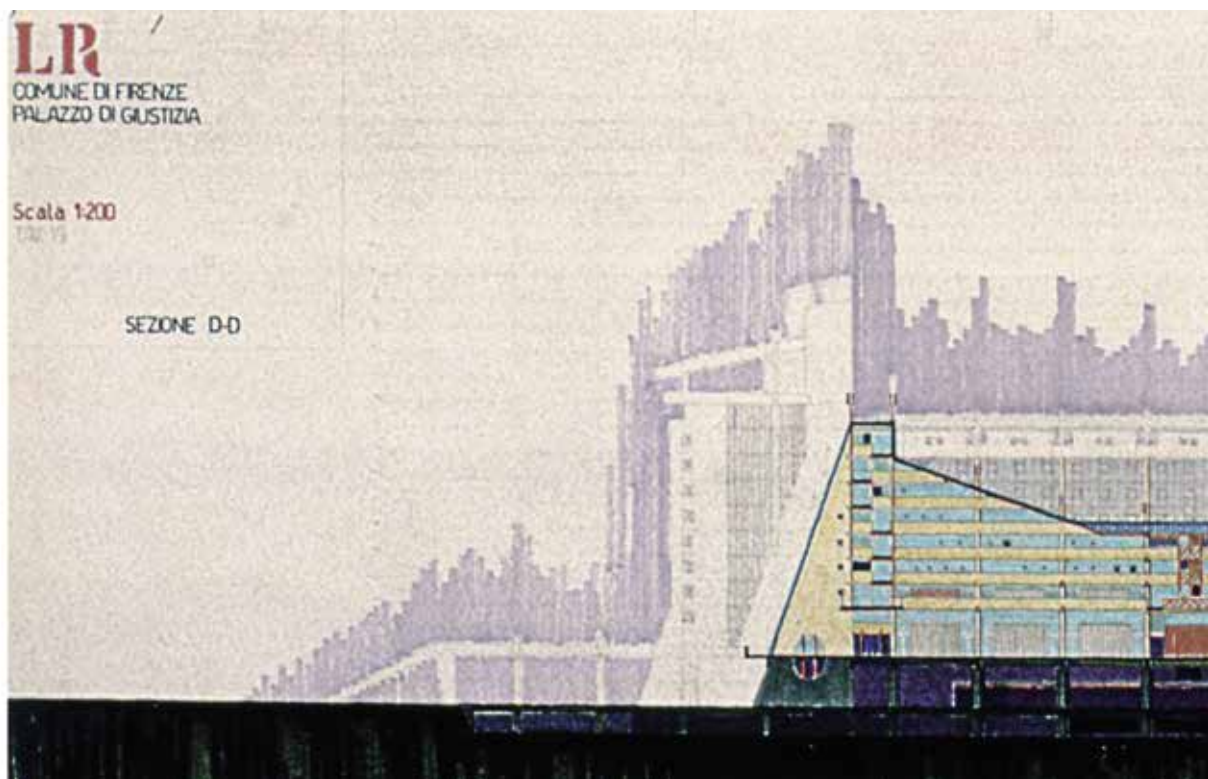


LR

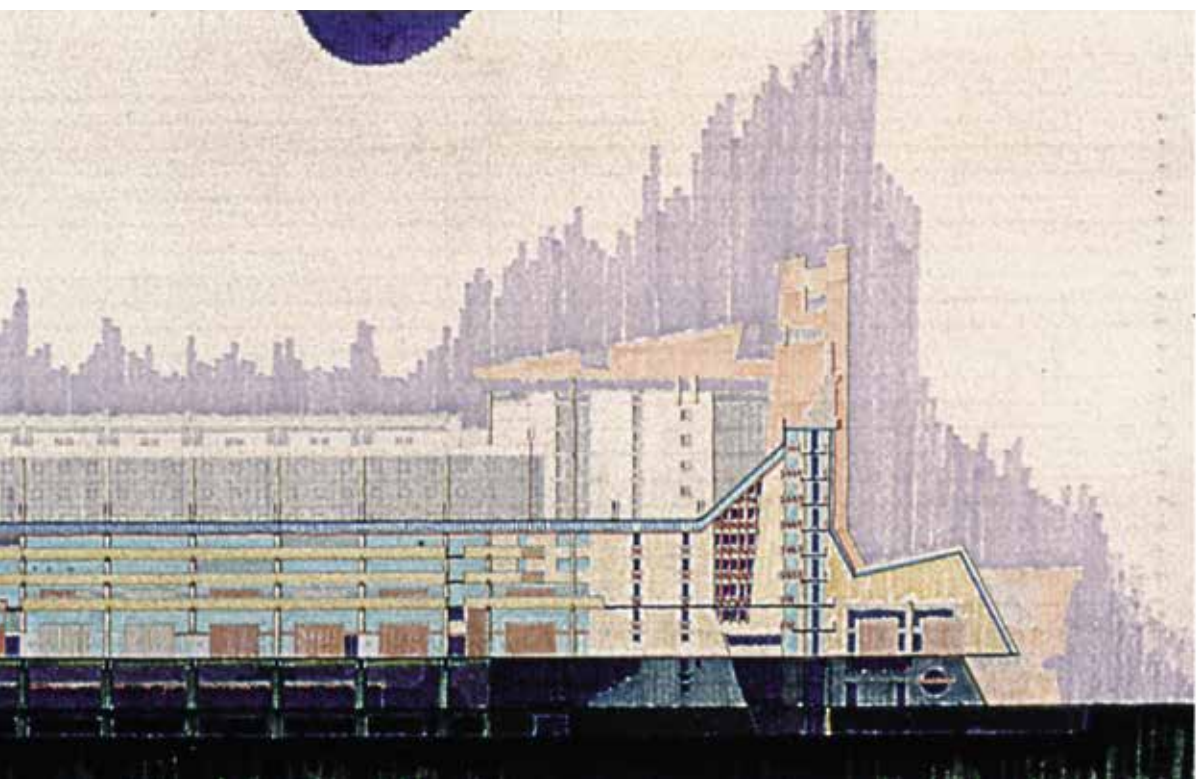
COMUNE DI FIRENZE  
PALAZZO DI GIUSTIZIA

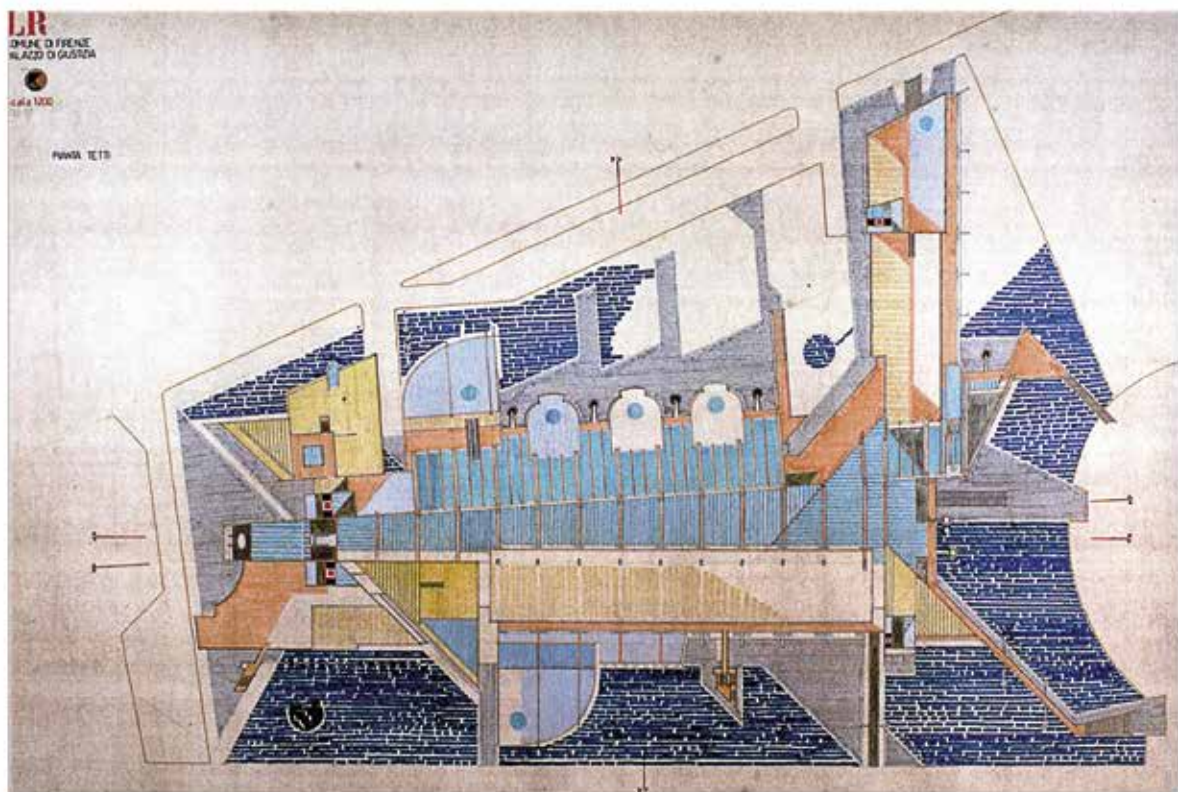
Scala 1:200

SEZIONE D-D



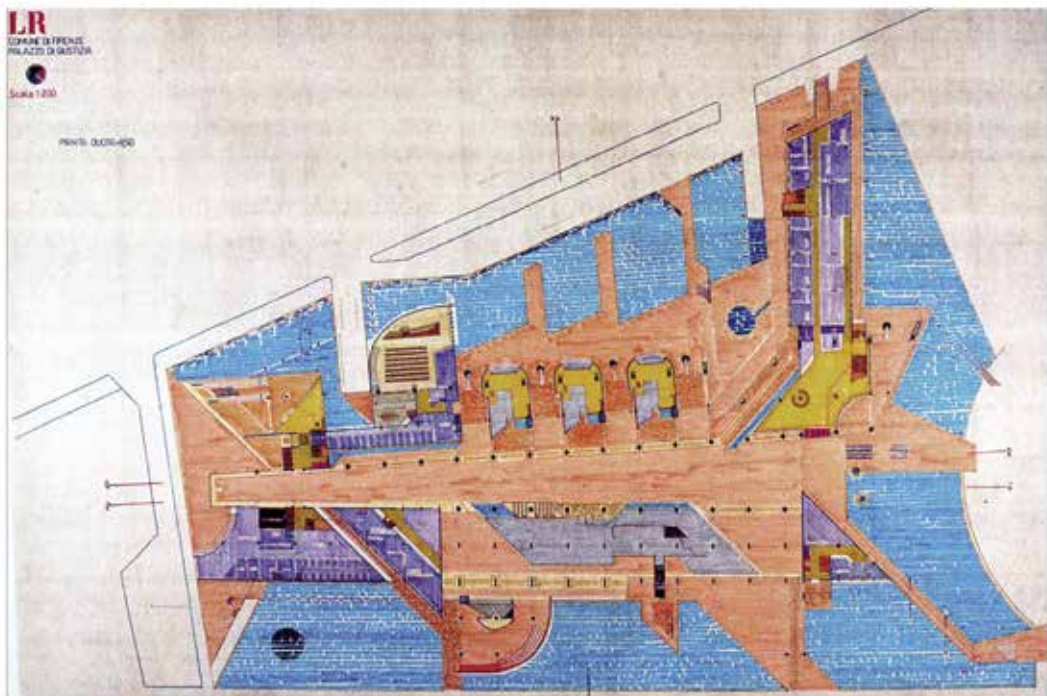


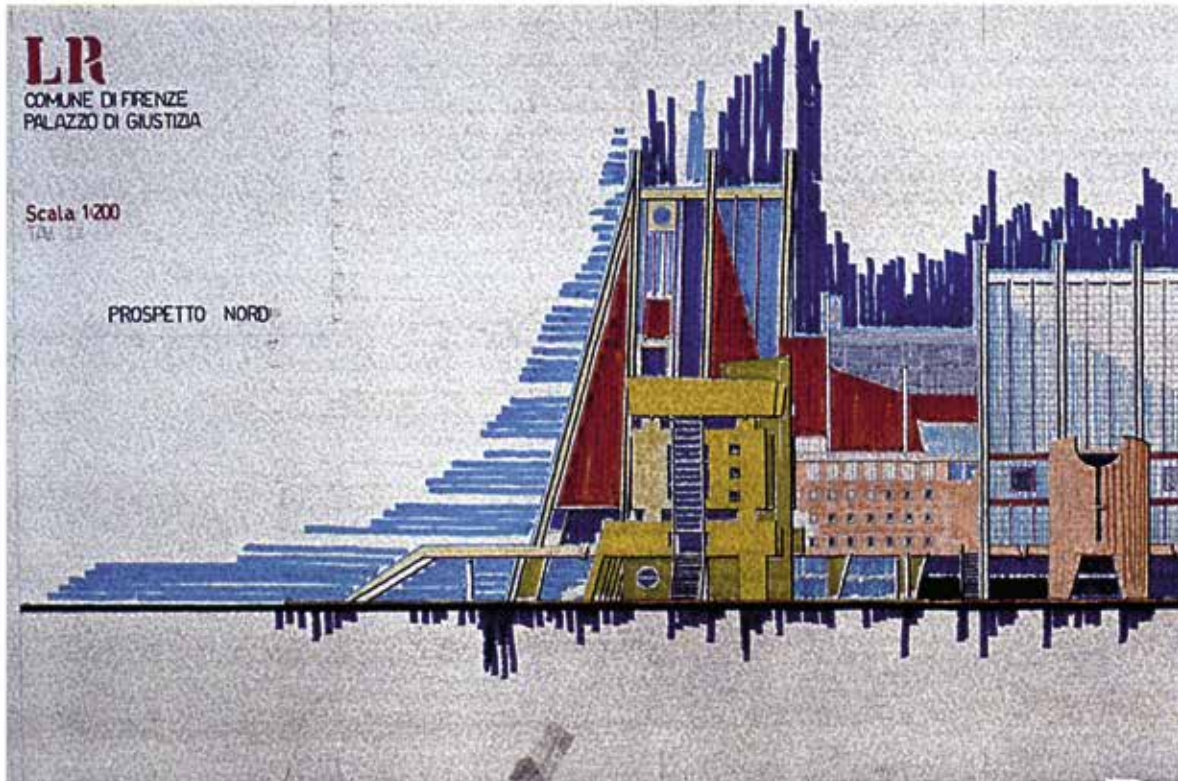




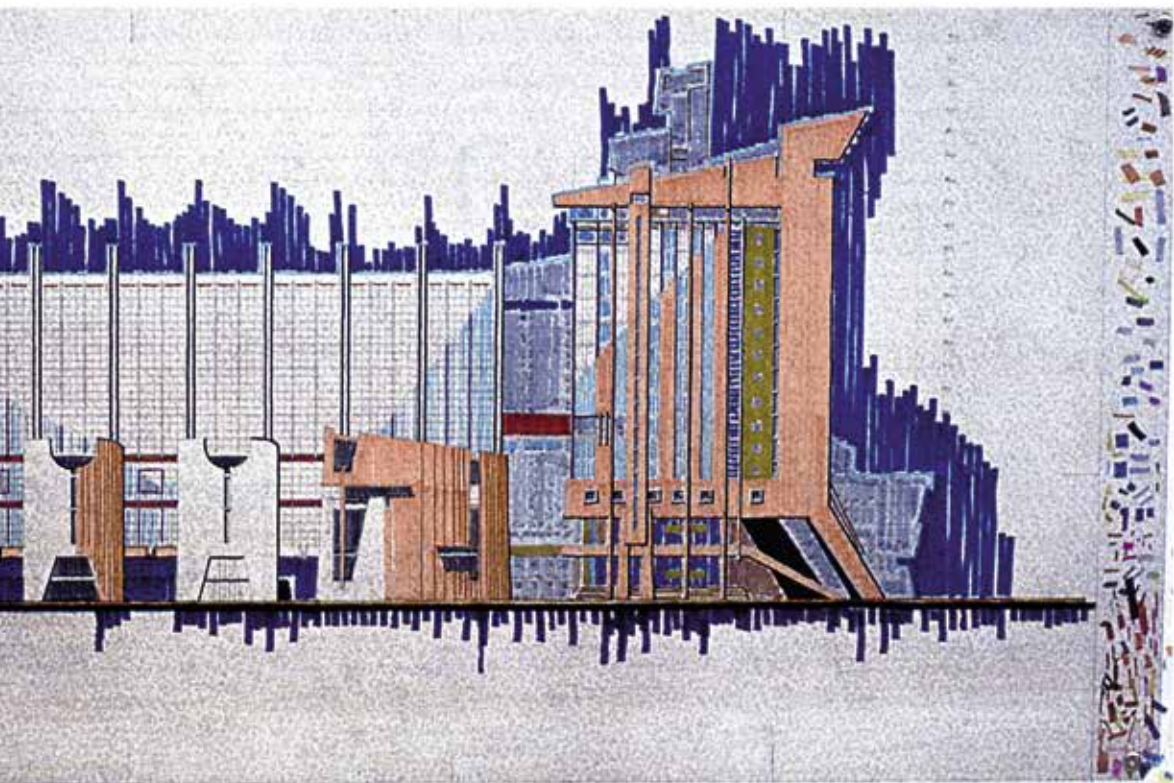


PIANTA QUOTAZIONE









**Nei cassetti rotoli e cartelle e  
avanzi di plastici di decine di lavori  
d'architettura e d'urbanistica, non  
realizzati. Concorsi vinti e non  
eseguiti. Incarichi per una ragione  
o per l'altra sfumati.  
Uno spreco di almeno il 90% delle  
mie energie.**

# Come nasce stefano lambardi il nuovo Palazzo di Giustizia di Firenze

Dopo alcune ipotesi che sin dagli anni Sessanta accompagnano varie possibilità per l'ubicazione di un nuovo Palazzo di Giustizia per Firenze, nel 1976 l'Amministrazione comunale bandisce un concorso per la redazione di un planivolumetrico del progetto per il polo direzionale di Firenze nell'area di Novoli. La discussione pubblica prende effettivamente consistenza nel 1986 in occasione dell'apertura della mostra "I luoghi che cambiano". I protagonisti sono Giovanni Michelucci e Lawrence Halprin, entrambi chiamati, con ruoli diversi, al confronto sul tema dello sviluppo della città di Firenze, con il supporto critico di Bruno Zevi, convinto sostenitore della cultura architettonica fiorentina degli ultimi venti anni. Gli scopi da centrare sono contingenti e spesso legati alla trasformazione della città che accelera il proprio cambiamento, specialmente nelle zone della prima periferia, come appunto l'area di Novoli che rappresenta un appuntamento inderogabile della crescita di Firenze, dove il fenomeno della riconversione delle aree industriali si propone come obiettivo primario dei progettisti e degli amministratori. Viene organizzato anche un sistema operativo che coinvolge molti architetti riuniti intorno a un tavolo di lavoro, impegnati nella progettazione dell'intera area e coordinati da Halprin. In questo contesto l'assessore all'urbanistica Stefano Bassi individua nei due architetti più rappresentativi del panorama culturale cittadino, Giovanni Michelucci e Leonardo Ricci, i possibili progettisti del Palazzo di Giustizia di Firenze che sorgerà proprio in questa parte di città.

Il 1987 è l'anno in cui i due architetti collaborano alla prima stesura del pro-

getto. Dalle poche fonti rintracciate si evincono comunque quelle che saranno le linee guida dell'impianto: la direzionalità verso il centro cittadino e l'evidenziazione di un percorso centrale che simuli la strada. Il collegamento con il centro storico e la grande piazza circolare, oltre che l'asse generatore interno, sono i punti fermi di questo progetto e saranno presenti lungo tutta la vicenda che porterà poi Ricci alla costruzione del palazzo. L'idea si incentra su un principio fondamentale: invitare la committenza a ricercare, più che un edificio singolo, un insieme di spazi che, relazionati tra loro, possano dar vita a un organismo architettonico.

La *Città della Giustizia* che Michelucci aveva immaginato trova quindi la sua ragione di essere nell'applicazione del principio generatore, nel quale è compreso il significato totale che si intende perseguire: la città della Giustizia e la Giustizia in ogni angolo della città.

Ma già alla fine del 1987 vengono meno alcuni dei fondamenti che avevano formato la base del procedimento di elaborazione del progetto: valutazioni analitiche svolte per la committenza dalle varie società incaricate per la fattibilità come Edil-Pro, e i gruppi afferenti alle specifiche categorie degli addetti ai lavori, producono dati dimensionali e indicazioni progettuali molto utili alla progettazione del Palazzo di Giustizia, ma tesi verso un accentramento delle varie componenti in un'unica struttura.

In un intervento al convegno "I confini della città", il 18 dicembre 1987, Michelucci esprime pubblicamente le sue perplessità sulla unificazione di tutte le funzioni giudiziarie in un nuovo palazzo a Novoli ed è il primo atto formale dell'abbandono dell'incarico da parte dell'architetto. Questa dichiarazione non può che essere dolorosa e permeata di un distacco che suona più come "separazione personale" che come "divergenza progettuale". Ricci infatti contesta le motivazioni addotte dall'amico-maestro, fonda la sua arringa di difesa proprio sull'esperienza analitica svolta dalle varie società incaricate per la fattibilità e giustifica il suo ragionamento attraverso l'esperienza svolta anni prima a Savona, dove una buona sincronia tra i soggetti aveva prodotto un ottimo risultato funzionale.

Una rottura a questo punto insanabile, che infatti il 17 maggio 1988, con delibera del Consiglio Comunale n° 3559/2629, vede l'incarico del progetto di massima del Palazzo di Giustizia di Firenze affidato dal sindaco Massimo Bogianckino all'architetto Leonardo Ricci e all'ingegnere Giorgio Santucci. Le

particolarità di questa vicenda progettuale si manifestano quindi da una parte nell'abbandono di Michelucci, e dall'altra in un progetto immediatamente pronto in pochi mesi, e illustrato dalla frase di Ricci «Come se io volessi fare il “mio” progetto, quando invece avevo lavorato alcuni mesi per preparare il “nostro progetto”»<sup>1</sup> che lascia immaginare una sua interpretazione del conflitto proprio nei temi progettuali. Si consuma così l'ultimo atto di questa vicenda che vede protagonisti i due più importanti architetti fiorentini del Dopoguerra.

Del piano di Novoli si evince una posizione culturale di tutto il gruppo dei progettisti incaricati, che porta a un distacco reale dell'intero piano dai principi di sviluppo urbano che furono di Edoardo Detti: nella sua ipotesi la crescita della città era rivolta verso la piana mediante l'asse Firenze-Prato-Pistoia. Tutto il progetto generale, al contrario, si incentra sul parco posto in mezzo all'area FIAT, che diventa principio generatore dell'intero Piano di Novoli e dal quale si diramano alcune tra le più importanti direttrici che determinano le ubicazioni dei vari edifici. Lo stesso Palazzo di Giustizia prende origine dalla circolarità della piazza antistante, come confermano molti degli schizzi di Michelucci prodotti nel periodo attinente i workshop, che prevedono uno spazio circolare prospiciente l'ingresso, sul lato del parco.

La centralità dell'uomo, “colui che fruirà” l'edificio, rimane uno dei capisaldi di tutto il progetto. Gli ingressi, ma più in particolare la mobilità interna, sono un nodo complesso da sciogliere che Ricci, forte delle esperienze degli anni precedenti, risolverà in maniera mirabile attraverso la scelta dell'impianto basilicale: i ballatoi ai piani superiori, che si affacciano all'interno, rendono partecipe l'uomo di quello “spazio sacrale” nel quale si svolge un aspetto della “tragedia umana”. Ricci propone un concetto di Palazzo di Giustizia che pone il suo punto di forza nella libertà di fruizione degli spazi comuni da parte delle persone; un luogo senza barriere che sia parte integrante della città e nel quale la città possa “entrare dentro”. La piazza coperta è la soluzione architettonica che dovrà raccogliere questa istanza, uno spazio libero, con funzioni eterogenee, aperto su tutti i lati. «Vogliamo che i cittadini possano circolare liberamente all'interno dell'edificio anche quando questo è chiuso. Non è retorico, perché non lo è nemmeno la città antica» leggiamo nella relazione di progetto del 1988<sup>2</sup>. Ricci circonda d'acqua l'intero organismo con una *reflecting pool*, lasciando liberi solo alcuni varchi controllati. Il soggiorno

veneziano emerge con molta probabilità in questa scelta, che aggiunge un ulteriore elemento di interesse, in quanto l'acqua diventa un piano che riflette il "muro" in elevazione e instaura una continuità tra gli elementi, orizzontali e verticali.

L'aggregazione dell'impianto ruota quindi intorno alla linearità ricercata dai progettisti del Piano Particolareggiato: ne è prova la forma dell'edificio allungata da sud-est a nord-ovest. Le parti dell'organismo architettonico si dispongono lungo questa direzione autonomamente e, attraverso un sapiente gioco di interruzioni e riprese, formano il volume della "cittadella della Giustizia", come Ricci e Michelucci l'avevano più volte chiamata. L'immagine che il manufatto offre è giocata, mediante questa frammentazione, attraverso una serie di volumi e piani che si incastrano trasportando all'esterno la complessità del contenuto, mentre all'interno i ballatoi e i passaggi aerei rappresentano il tessuto connettivo per la disarticolazione volumetrica cercata dal progettista.

Il contributo di Leonardo Ricci al progetto del Palazzo di Giustizia di Firenze si conclude dunque con il progetto preliminare consegnato nel 1989, anche se seguiranno negli anni successivi incontri, approfondimenti, ipotesi di modifiche.

Questa sarà l'opera architettonica conclusiva della sua carriera di progettista, il suo ulteriore "testamento". Nell'*Anonimo del XX secolo*, scritto a poco più di quarant'anni, egli aveva già intitolato il capitolo finale *Conclusione (Testamento)*. All'interno di questo scritto si delinea il carattere dell'uomo esistenzialista e si tratteggia una personalità assai ricca e complessa, che renderà Ricci protagonista della scena fiorentina e non solo, dal Dopoguerra fino alla sua ultima opera.

**1** Lettera di Leonardo Ricci a Giovanni Michelucci, Venezia 23 Dicembre 1987, conservata in Archivio Fondazione Michelucci, Lettere inv. 1.17.9.

**2** L. Ricci, M. G. Dallerba, *Palazzo di Giustizia di Firenze*, relazione di progetto, 1988, conservata in Casa-Studio Ricci a Monterinaldi.

**3** L. Ricci, *Anonimo del XX secolo*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 238.

*Mi sono svegliato stamani. Svegliato anonimo, sorgendo dalla notte e dal sonno. Stamani non ho letto il giornale. Stamani sono salito sul tetto della mia casa, ho allungato la mano davanti a me e in alto. La mia mano si è profilata contro il cielo. Poi così come un morente, incapace di parlare, la mano ha fatto un cenno di un addio distaccato, dolce e umano.*

*Ma non era un commiato dagli uomini.*

*Era solo un timido e dolce gesto di saluto agli altri uomini sulla terra, come per dare a tutti il buongiorno, dare il buongiorno alle mie membra, così come sono gli altri parte di me e io di loro.*

*Poi ho sorriso.*

*Poi ho allargato le braccia e respirato profondamente.*

*Ho girato gli occhi tutti intorno.*

*Ora sono nel mio studio a lavorare...<sup>3</sup>.*

Con la morte di Ricci, nel settembre del 1994 a Venezia, muore anche “l’idea” di uno spazio destrutturato ma organico, e al tempo stesso assoluto, per il Palazzo di Giustizia. Leonardo Ricci sigla con quest’opera la sua personale battaglia con Firenze, in un’occasione che lo vede come il “solo protagonista” di una scena al cui centro è l’Architettura.

**Questo significa che l’uomo è diventato astratto. Invece di usare il potere di astrazione che è tutt’altra cosa, lui stesso è diventato astratto, sempre più, fino a che, così come per il fiore, non sa più vedere le nuvole nel cielo, ma “le vede belle” solo se riprodotte sullo schermo cinematografico.**

# 14

**E potrà approdare Ulisse o Orfeo, oppure un marziano, senza avere sorpresa alcuna. Se volete meraviglia, come si ha meraviglia di un mare nero nella notte con le barche bianche sulla riva, o del cielo stellato, o del viso della donna che passeggia con te sulla spiaggia.**



# Sull'architettura

Ricci sviluppa il progetto denominato Habitation study (1960-70) negli Stati Uniti. Si conservano soli pochi disegni di questa serie di studi di interesse straordinario, che potrebbero essere ricondotti, attraverso un confronto con le foto di alcuni modelli, al progetto intitolato nella letteratura critica “macrostruttura per una città integrata”, elaborato con gli studenti del corso di Elementi di Composizione della Facoltà di Architettura di Firenze nel 1964-1965.

Ricci propone una maglia strutturale in cemento armato: supporti turriformi si sviluppano in “merli” che si estendono in altezza in modo esponenziale, permettendo una crescita continua di piani-piastra a essi ancorati. Questi telai, disposti in parallelo, permettono uno sviluppo della città anche in orizzontale.

Nei disegni si scopre un’analisi che parte dalla scala minuta del singolo alloggio fino a quella ampia della Città-Terra. Ricci elabora due unità, una singola e una doppia, con tinello, cucina, camere da letto, lavatoio, sgabuzzino e bagno. Queste *units* sono combinate in un modello variabile di *typical habitat*, il quale a sua volta costituisce un modulo del *typical level*. In archivio sono conservate tre versioni diverse per il livello tipo.

Grazie a questa invenzione di combinazioni infinite si sviluppa la città, e si espande in un divenire continuo modellato sulle esigenze di chi la abita.

*pagine corrente e seguenti*

**Habitation study**, 1960-1970 (non realizzato)  
CSAC, Parma

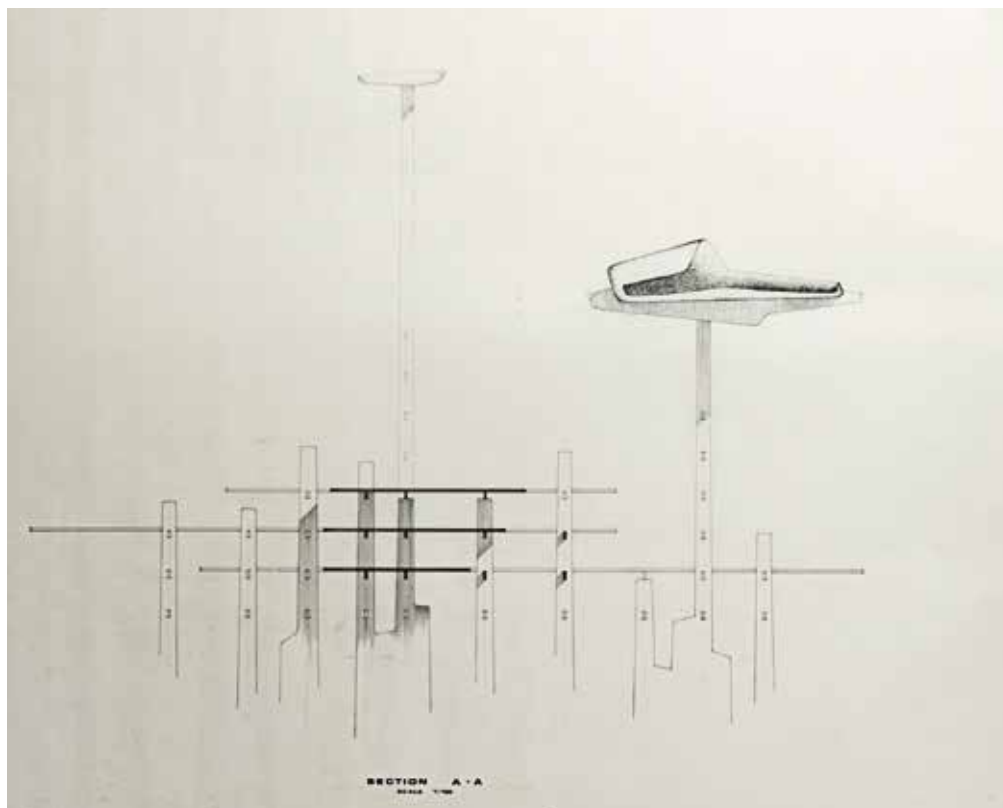
**sezione, "section A-A"**

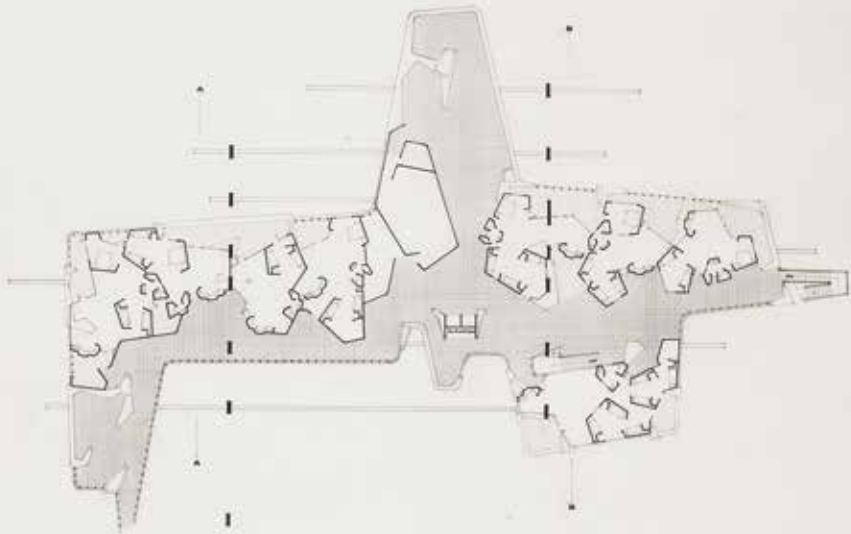
**schema per typical level**

**schema per typical habitat**

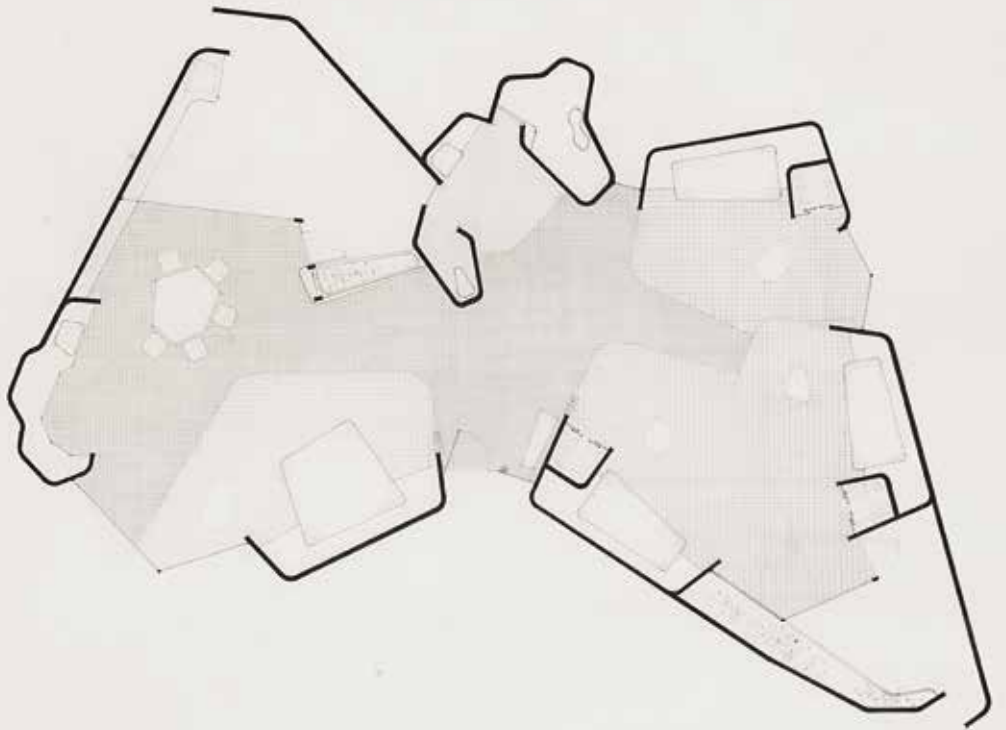
**schema per standard units**

matita, china e caratteri trasferibili su lucido

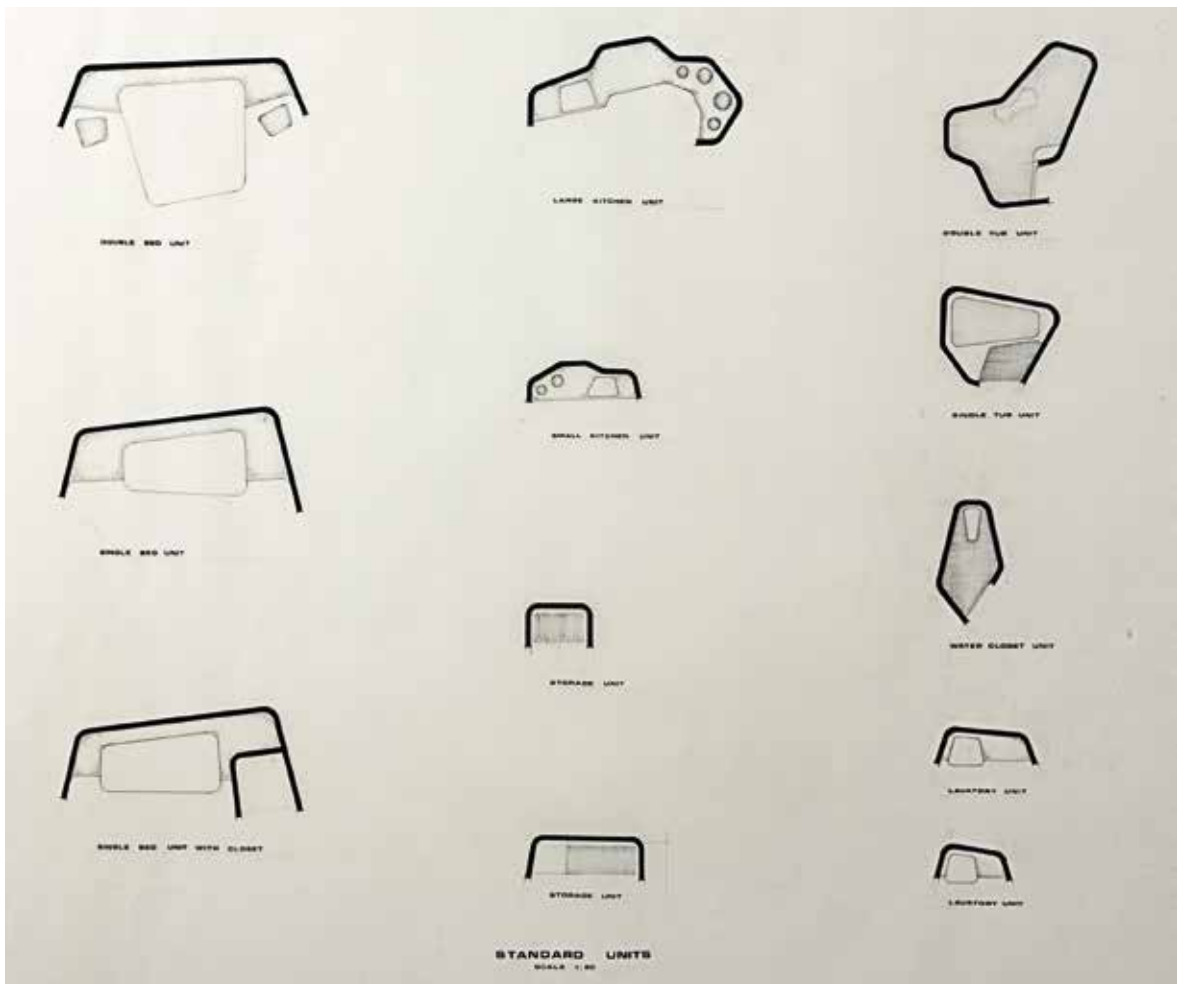




HABITATION - 8<sup>th</sup> LEVEL  
SCALE 1:100



TYPICAL HABITAT 1  
SCALE 1:500



**Nella Città-Terra le case si erano come messe in moto. I blocchi isolati uno affiancato all'altro che erano, si erano come aperti, per possedere finalmente il vento e camminare sulla terra tutta.**

**La città del futuro, la città  
dell'anonimo del XX secolo, la  
Città-Terra, sarà solo di quell'uomo  
che, passato sull'orlo del suicidio  
per mancanza di valori, si sveglia  
finalmente una mattina disponibile  
alle cose.**

# Earth City

ilaria cattabriga

*The city of the future, the city of Anonymous (20th Century), Earth-City, will belong only to that man who has teetered on the brink of suicide for want of values, and, finally, one morning, has aroused himself from this state and is ready for anything, and that's that.*

*La città del futuro, la città dell'anonimo del XX secolo, la Città-Terra, sarà solo di quell'uomo che, passato sull'orlo del suicidio per mancanza di valori, si sveglia finalmente una mattina disponibile alle cose<sup>1</sup>.*

La Città-Terra o *Earth City* è un modello di architettura-città, ovvero l'esemplificazione di un prototipo megastrutturale che incarna tutti i temi progettuali affrontati da Leonardo Ricci nel corso di una vita dedicata all'architettura, un modello ideale elaborato dall'architetto parallelamente nel corso della propria attività didattica presso alcune delle più illustri università americane e presso la Facoltà di Architettura di Firenze negli anni Sessanta. In Italia, in particolare, lo studio progettuale per la Città-Terra viene portato avanti a seguito dell'alluvione che colpisce Firenze nel 1966: i danni subiti dalla città infatti forniscono a Ricci gli spunti per pensare a una città che rinasce da ciò che resta, del tutto rinnovata. Proprio le idee rivoluzionarie dell'architetto andranno a influenzare il lavoro dei gruppi di architettura radicale italiana della generazione successiva<sup>2</sup>.

Ricci, già conosciuto negli Stati Uniti grazie alle recensioni delle sue esposizioni di pittura e architettura di Lionello Venturi e Bruno Zevi, soggiorna in America per la prima volta nel 1952 al fine di effettuare un sopralluogo al cantiere della residenza progettata e costruita per il fratello Fausto Maria Ricci a Beverly Hills. In questa occasione, egli visita a New York il Seagram Building di Mies van der Rohe e il Guggenheim Museum di Frank Lloyd Wright, oltre ad altri due capolavori dello stesso maestro: la Kaufmann House a Run Mill in Pennsylvania e la Johnson & son Inc., Racine, Wisconsin<sup>3</sup>.

Da quel momento Ricci inizia un intenso scambio con gli Stati Uniti che si intensifica nel 1959, quando il Preside della Scuola di Architettura del Massachusetts Institute of Technology, il professore e architetto italiano naturalizzato negli Stati Uniti Pietro Belluschi, lo convoca, insieme ad altri studiosi, artisti e progettisti di fama internazionale come Kenzo Tange, Lewis Mumford e Paul Nelson, e successivamente Pierluigi Nervi, Ernesto Nathan Rogers, Gillo Dorfles e Mirko Basaldella, come *visiting professor* per tenere un corso in Urban Design. Sono gli anni in cui Pietro Belluschi pensa di fondare, insieme ai più brillanti ricercatori sul tema, nuove teorie “radical visual” per rivitalizzare il campo dell’architettura e della scienza in generale dopo la crisi del movimento moderno, le stesse che daranno vita a una collana diretta da György Kepes intitolata “The Man-Made Object”, la quale a sua volta farà nascere in Kepes l’idea di fondare il CAVS (Center for Advanced Visual Studies) al MIT nel 1967<sup>4</sup>.

Ricci in particolare insegna presso il Massachusetts Institute of Technology dal 1959 al 1962, ma la sua esperienza didattica oltreoceano continua presso la Pennsylvania State University dove riceve la menzione di *distinguished visiting professor* nel 1965, qualifica che gli permette di continuare i suoi studi sulla “città integrata”, sempre parallelamente in Italia e in America, a contatto diretto con i suoi studenti, per i quali organizza regolarmente seminari e scambi culturali nei due paesi. Gli esperimenti didattici daranno come risultato il progetto per una “megalopoli”: una macrostruttura a scala territoriale disegnata con gli studenti.

Sarà successivamente impegnato anche presso la University

1 L. Ricci, *Anonymous (20th century)*, Braziller, New York 1962, p. 186, versione in italiano tradotta da Elizabeth Mann Borgese, L. Ricci, *Anonimo del XX secolo*, Il Saggiatore, Milano 1965, pp. 174-175.

2 L. Ricci, “Research in urban form and the Future of Florence”, *Arts and Architecture*, no. 2, February 1967.

3 Per quanto riguarda la pittura, Ricci partecipa a diverse esposizioni d’arte in note gallerie americane come ad esempio la North La Cienega Gallery in California (19 gennaio-27 febbraio 1953), la International Exhibition of Contemporary Painting in Pittsburg (13 ottobre-18 dicembre 1955) e la Trabia Gallery in New York (29 marzo-30 aprile 1960).

4 P. Aviles, *Pietro Belluschi and György Kepes. Massachusetts Institute of Technology. 1951-1965*, Radical Pedagogies, A08, Princeton University.

5 L. Ricci, *The Future of Cities*; relazione dattiloscritta (Casa-Studio Ricci di Monterinaldi).



# **Stringi stringi a un'analisi serrata restano solo due cose che appartengono a noi: una nuova possibilità strutturale che ci permette una nuova libertà di espressione, una nuova concezione dello spazio riconoscibile come costante in architetture catalogabili fra le più differenti tendenze.**

of Florida (1967-1969) e la Kentucky University (1970-1986). Negli stessi anni quindi in cui realizza e disegna alcuni dei progetti fondativi come il Villaggio Monte degli Ulivi a Rieti (1962-1968), il Quartiere Sorgane a Firenze (1962-1966), il Villaggio di Montepiano presso Firenze (1961-1968) e le ultime residenze del Villaggio di Monterinaldi (fino al 1963), la mostra "Casa Abitata" a Palazzo Strozzi (1965) e il Padiglione Italiano all'Expo di Montréal (1967), ricercando costantemente soluzioni diverse per realizzare quell'ideale rivoluzionario di spazio comunitario inteso come nuovo modello di vita, cerca di ritrovare una nuova via negli Stati Uniti al fine di vedere costruite le sue idee megastrutturali per un nuovo modello di città e riconosce nella Terra l'unica grande comunità in cui ogni fenomeno prodotto in una parte arrivi a causare interazione con gli altri<sup>5</sup>.

In Italia è profondamente ostacolato dalle amministrazioni locali e sente i limiti della presunta oggettività funzionale del razionalismo, mentre negli Stati Uniti incontra quelli che per lui sono i giusti ideali, le idee politiche e le tecnologie rivoluzionarie adeguate per portare alla luce le sue idee. Successivamente, in Florida, elabora infatti il progetto per un quartiere nero per novantacinquemila abitanti a Miami inserito nel *Miami Model Cities Program*. Così come in Italia aveva da sempre portato avanti sia l'attività professionale sia l'attività didattica, allo stesso modo decide, anche negli Stati Uniti, di collaborare con uno studio di progettazione architettonica con l'Ingegnere Ray Bennett e l'architetto Daniel Paulk Branch, conosciuto, quest'ultimo, proprio al MIT. Le fonti archivistiche che raccontano il lavoro di Ricci con Bennett e Branch sono la prova tangibile del nuovo orientamento megastrutturale di Ricci e del tentativo concreto di applicazione di principi teorici. Nello studio associato *Ricci-Bennett Architecture Urban Design* nascono alcuni dei

progetti (consultabili presso l'archivio CSAC di Parma) come Habitation Study (1968 circa) Dog Island (1968-1970), Port Orange Terrace (Florida-1968-1970), il progetto per Langford East - Lyman and New England Avenues (Winter Park-Florida-1972) e L'Invaso Square project (New York-1972), che consistono in grandi modelli megastrutturali dove unità residenziali, servizi e attrezzature per il divertimento convivono<sup>6</sup>.

Per Ricci i contatti con gli Stati Uniti sono fondamentali perché segnano un punto di compimento e di svolta per la sua ricerca in campo architettonico e urbanistico, urbanistico per usare le parole sue e di Bruno Zevi. I progetti elaborati con gli studenti appaiono utopici da un lato, ma dall'altro invece dimostrano una grande concretezza e attestano il modo in cui l'architetto riesce nell'intento di riunire tutti i temi progettuali a lui cari e a lungo studiati nel corso di una intera attività professionale e didattica. Sono progetti che affermano l'idea di spazio comunitario portato alla scala territoriale, quindi connotati da una forte spinta a soddisfare esigenze sociali in continuo cambiamento, facendo leva sulle teorie megastrutturali emergenti proprio in quegli anni negli Stati Uniti<sup>7</sup>. Una serie di termini oppositori segnano la ricerca ricciana: personalità/anonimo; anelito comunitario/isolamento individualistico; realismo politico/utopia sociale; plastica/tettonica. Queste opposizioni fanno da guida alle riflessioni teoriche sull'autore, ci raccontano la difficoltà di Ricci nel far collimare visioni opposte. In realtà è proprio il generale stato di tensione che si rivela lo strumento fondamentale utilizzato da Ricci per portare alla luce quella vitalità e quel dinamismo necessari al progetto di architettura per nascere, evolversi ed essere utile.

A dimostrazione di ciò è indicativo come, in particolare in due relazioni dattiloscritte intitolate *Ricerche per una urbanistica non alienata*<sup>8</sup>, una presentazione del lavoro svolto nell'anno 1964 con gli studenti della Facoltà di Architettura di Firenze, e *Il Futuro delle Città*<sup>9</sup>, una lezione tenuta per the Accent Symposium presso la University of Florida di Gainesville, Ricci sostenga la propria convinzione sulla necessità di progettare una nuova esistenza dopo i disastri provocati dalla guerra. La lettura di questi due importanti documenti, ma non solo di questi, rivela come per elaborare le proprie idee su un piano teorico, Ricci si concentri su tre parole chiave, che esprimono un grande senso di concretezza: realtà, esistenza e storia.

Per migliorare la vita di tutti gli uomini è infatti necessario ripartire dalle condizioni reali e dai problemi concreti che affliggono un determinato sistema sociale, i quali di conseguenza diventano problemi architettonici. Parlare di esistenza significa quindi analizzare a fondo la vita degli uomini con gli altri uomini, le attività umane innanzi tutto, e fare in modo che il progetto di architettura risolva le relazioni tra la vita privata e la vita pubblica, riconnettendole.

Le idee ricciane si fondano sulla concezione di una società democratica e ne analizzano la struttura eliminando il problema estetico, ma tenendo solo presente le esigenze sociali, i punti di vista psicologici e morfologici.

Queste vengono largamente illustrate nell'*Anonimo del XX secolo*, che Ricci scrive proprio durante il suo primo soggiorno presso l'MIT, molto probabilmente a contatto con i suoi studenti<sup>10</sup>, pubblicato nel 1962 negli Stati Uniti e in Italia nel 1965 in una versione tradotta da Elizabeth Mann Borgese. La pubblicazione da parte dell'editore George Braziller rappresenta per Ricci l'opportunità di diffondere la sua opinione in campo artistico, urbanistico e

architettonico, senza utilizzare gli strumenti canonici dell'architetto, ma attraverso il tramite della parola, ottenendo un notevole successo di pubblico.

Secondo Ricci l'unica strada da percorrere è quella della progettazione di nuovi modelli che superino quelli obsoleti, in collaborazione con intellettuali, politici e abitanti. Un'unica semplice possibilità da cogliere avvalorata da un ragionare semplice, che guarda al futuro per disegnare lo spazio comune e che sfrutta nuove tecnologie e nuove potenzialità per soddisfare nuovi bisogni, riconsiderando il progetto e aumentandone la scala. Questi sono gli obiettivi perseguiti nel progetto per Habitation Study, il quale si oppone chiaramente all'esistente aggregazione caotica immaginando una nuova struttura per la città, intesa come singolo organismo costituito da parti differenti, connesse tra loro e che appartengono a un unico sistema. Si tratta di un

**6** Nelle fonti archivistiche si ritrovano i seguenti progetti americani di Leonardo Ricci, in ordine cronologico:

- 1952: Fausto Maria Ricci's House in Beverly Hills - California.

- 1959: progetto per il Roosevelt Memorial - Washington, District of Columbia (U.S.A.).

- 1968-70: Port Orange Terrace - Florida, Macrostructure for Miami - Florida (studio per un quartiere di 95.000 abitanti per il "Model City" program, Progetto per Dog Island).

- 1969-1973: Progetto per un edificio ad Orlando Daytona - Florida.

- 1970: Studio urbano per la sistemazione di un ghetto nero a Miami - Florida.

- 1972: Langford East - Lyman e New England Avenues, Winter Park, Florida.

- 1972-1973: progetto per Invaso Square - Florida.

- 1981: progetto per il Chicago Herald Tribune. "Late entries for the Chicago Herald Tribune Tower".

- Progetto per Habitation Study.

- Progetto per il Beresford Village, North Miami, Florida.

Sono tutti conservati presso lo CSAC e la Casa-Studio Ricci di Monterinaldi. Alcuni di questi progetti non hanno né data né riferimenti spaziali precisi.

**7** R. Banham, *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*, Thames and Hudson Ltd, London 1976, F. Maki, *Investigations in Collectives Form*, Washington University, St. Louis 1964.

**8** L. Ricci, *Ricerche per una urbanistica non alienata*; relazione dattiloscritta (Casa-Studio Ricci di Monterinaldi).

**9** L. Ricci, *The Future of Cities* cit.

**10** Tra le fonti archivistiche dell'MIT ARCHIVES (Cambridge, Massachusetts) in una lettera a Pietro Belluschi, Ricci propone di dare alle sue lezioni titoli molto simili a quelli da lui utilizzati per i capitoli dell'*Anonymous (20th century)*.

modello di architettura-città riproducibile all'infinito sia in direzione orizzontale sia in verticale.

È un progetto praticamente sconosciuto, ma mettendo a confronto i disegni esistenti in archivio con alcune immagini pubblicate e con alcuni modelli di megastrutture, potrebbe essere identificato con l'altro progetto per una "Macrostruttura per una città integrata" realizzata con gli studenti della Facoltà di Architettura di Firenze (1964-1965). La proposta di Ricci vede un labirinto strutturale in cemento armato con supporti turriiformi: la struttura si sviluppa in verticale e sui possenti pilastri portanti si ancorano grandi piani piastra che si sovrappongono in parallelo. Questo modello suggerisce l'idea di una città che si riproduce modularmente all'infinito, memore della *endless house* di Frederick Kiesler e di influenze espressioniste e organiciste. Leonardo Ricci studia unità standard singole o doppie per ogni funzione (camera da letto, cucina, magazzino, tinello, servizi e lavanderia), che vengono combinate a costituire possibili "typical habitat", a loro volta utilizzati per progettare tre possibili piani piastra e livelli, da ripetere all'infinito per andare a formare una delle possibili Città-Terra.

**Volevo che la camera da letto non fosse la camera da letto ma il luogo dove vado a dormire, volevo che la camera da pranzo non fosse la camera da pranzo ma il luogo dove mangiamo insieme, volevo cioè che lo spazio della casa fosse uno spazio libero nel quale io e gli altri potessimo trovare il luogo adatto ad ogni nostro atto.**

# 15

**In ultima analisi il problema è tutto qui: o il genio è un superuomo, cioè altra cosa di uomo, oppure il genio è un uomo come gli altri. Se è un superuomo, un qualcosa d'altro che uomo, a me non interessa come non mi interessano gli angeli, perché non li conosco. Oppure è un uomo e allora basta [...]. Il genio non esiste. Esistono solo uomini con certe qualità e altri con altre qualità.**

# Autocritica sulla mia architettura

Nascita di un quartiere. Qui c'era una collina.

E su questa collina delle vecchie case in disuso.

Non alberi, non case, non strada. Solo pietre colme qua e là di rovi.

Unica cosa viva, delle ginestre.

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

Mia moglie ne ebbe quasi paura.

Tanto squallido era il terreno. Il luogo era particolare.

Leonardo da Vinci certamente vi era stato a lungo.

Certi suoi disegni sembrano fatti sedendo su questa terra. Poi

mille cose inutili da spiegare. Sono segrete e intime. Fatto sta che

vollì costruire. Cominciai a fare una piccola strada. Il vecchio Gino,

carrettiere del posto, iniziò i primi lavori. Portammo l'acqua a dorso di

mulo. Dovevo cominciare. Dovevo bene staccarmi la testa e portarla

avanti con il braccio destro a mo' di lanterna.

Altrimenti avrei perso il coraggio. La casa fu costruita.

Vidi che ci stavo bene con mia moglie e i figli.

Fu allora che intervenne il caso o la fortuna.

Era una novità. Cosicché molti vennero a vederla,

altri vollero farsi qui la casa. Fu un momento per me importante. Se la

mia casa rimaneva sola, anche fosse stata un "capolavoro", sarebbe

rimasto fatto unico, aristocratico, intellettuale. Un estetismo in fondo.

Così come molte delle ville "eccezionali" sparse qua e là per il mondo.

Ma se altra gente voleva una casa simile, significava che esisteva un

minimo comune denominatore.

Quando io vado per esempio sulla collina qui di fronte e vedo realizzate queste case posso dirmi: volevo distruggere lo stile, volevo che le case non fossero monumentini isolati e poggiati sulla terra uno accanto all'altro, volevo che le case formassero un unico organismo... Volevo che l'architettura diventasse paesaggio e il paesaggio architettura, volevo che in ogni momento le case potessero crescere se la vita lo esigeva, o fermarsi se la vita non lo permetteva...

Volevo che sembrasse che fosse la terra ad aver partorito quelle case, non che l'architetto le avesse imposte per un atto d'imperio.

Volevo. **Ma posso essere soddisfatto?**

Posso essere soddisfatto di venti casette quando chilometri e chilometri quadrati di terra sono calcinati in un caos informe e senza senso? ... ma posso io essere soddisfatto se dieci, cento uomini vivono in questo modo quando centinaia di migliaia vivono in scatole anche se dorate e più costose delle mie case?

**Contemplazione della morte**, 1949

Olio su tela, Casa-Studio Ricci, Monterinaldi

*pagine seguenti*

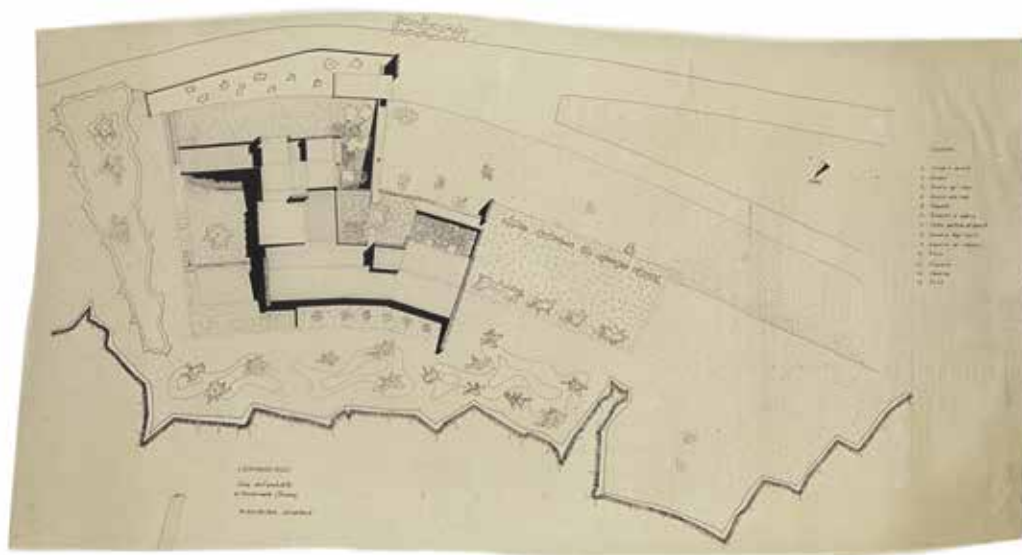
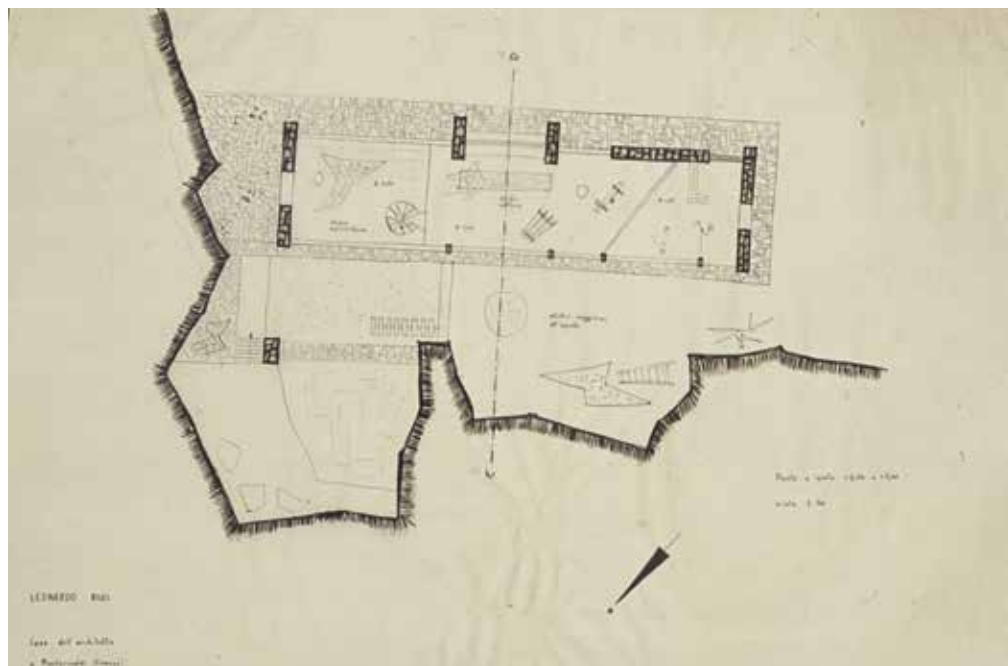
**Casa-Studio dell'architetto**, Villaggio di Monterinaldi, Firenze, 1949-1951

**Piante dei tre livelli e planimetria** china e pennarello su lucido

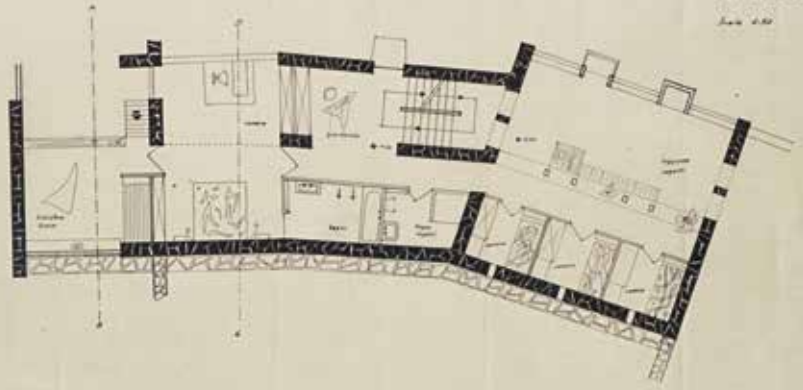
CSAC, Parma





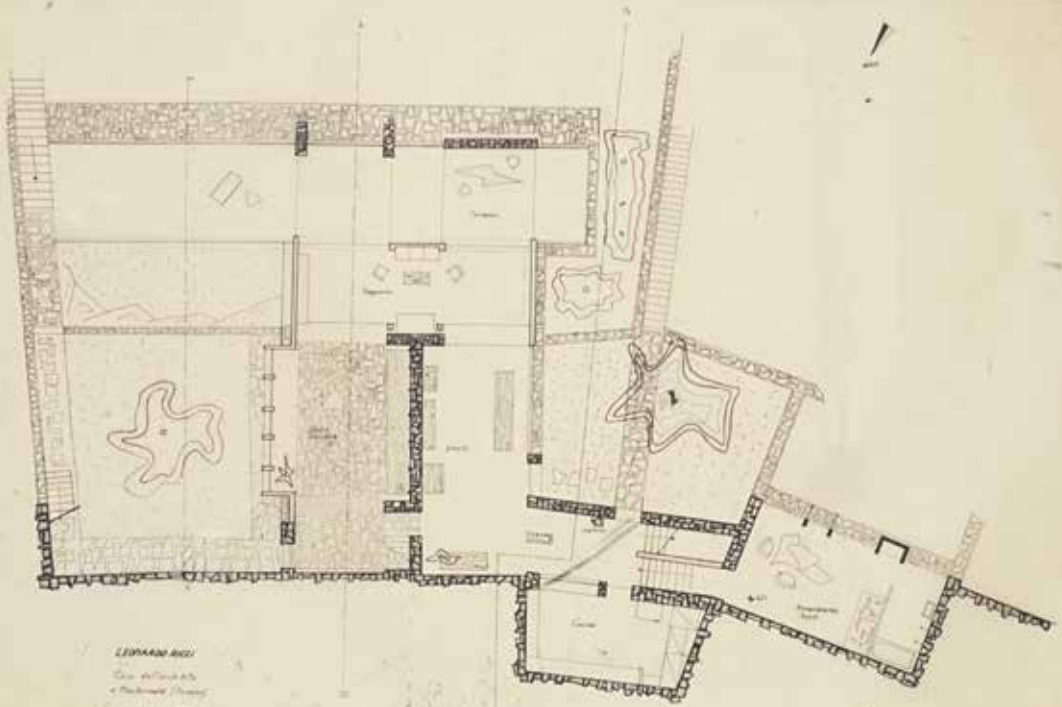


LEONARDO RICCI  
L'OPERA DI  
L'OPERA DI  
L'OPERA DI

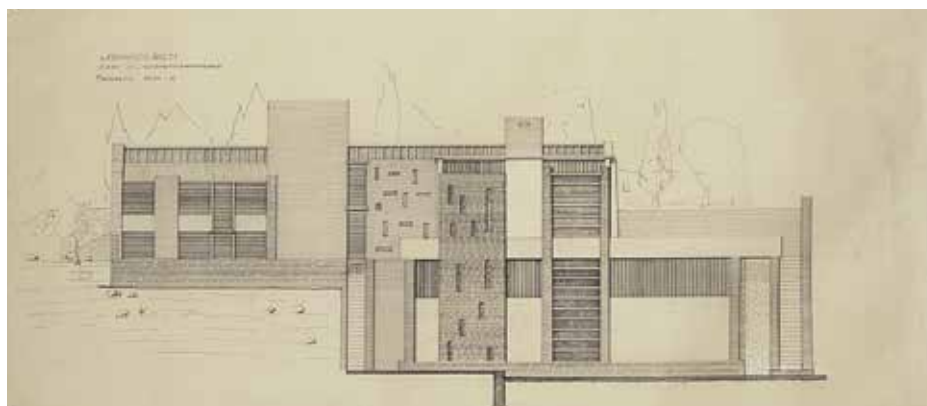
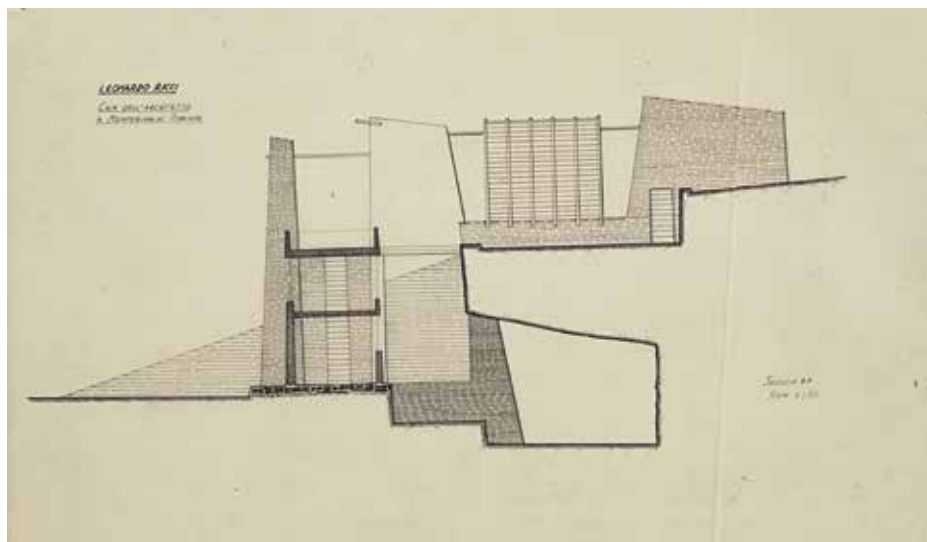


Disegnato e costruito  
L'OPERA DI

LEONARDO RICCI  
L'OPERA DI  
L'OPERA DI  
L'OPERA DI



!



**Casa-Studio dell'architetto**

Villaggio di Monterinaldi, Firenze, 1949-1951

**Sezione e prospetto**

china su lucido

CSAC, Parma

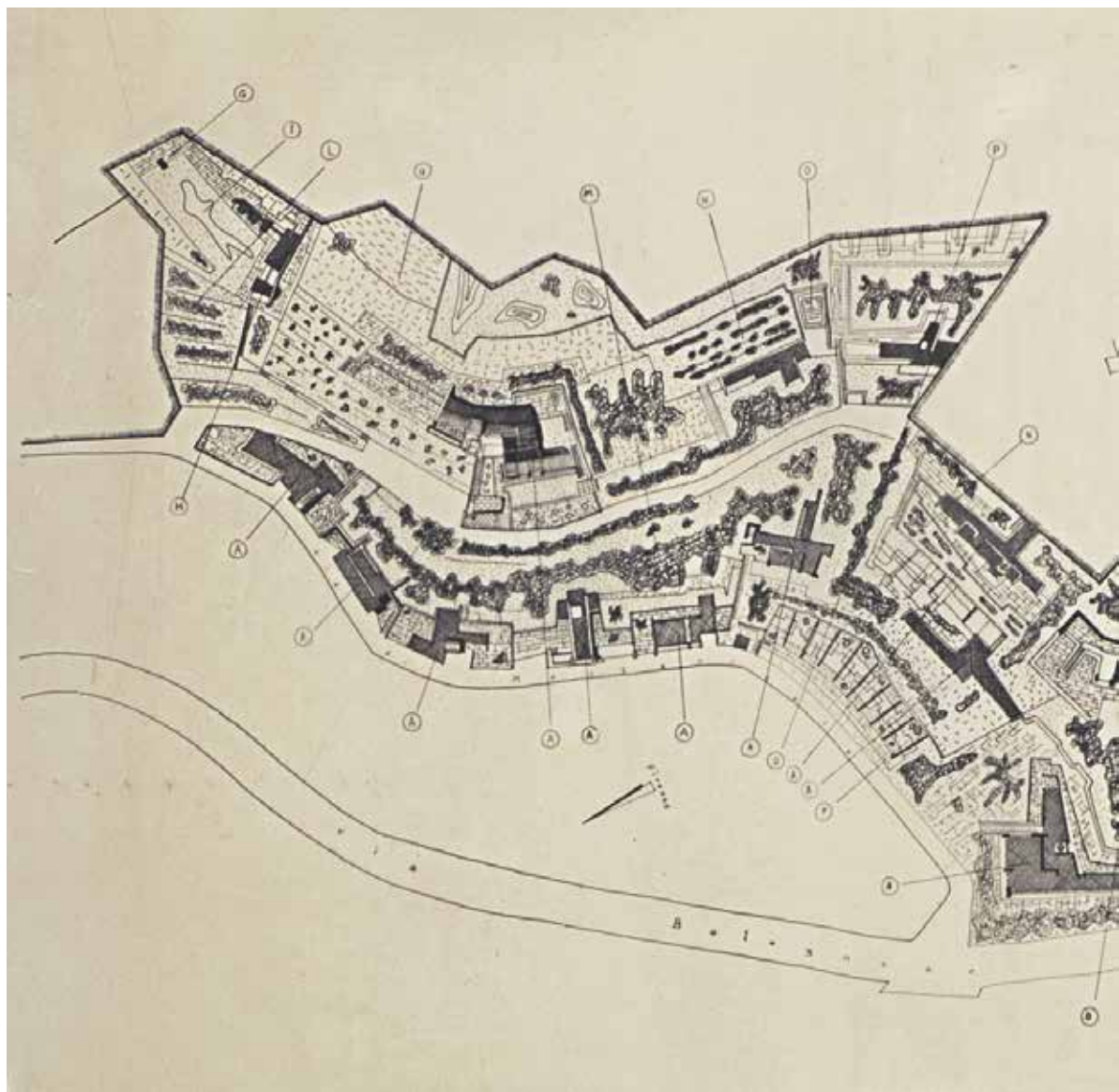
**Crocefisso, 1943**

Olio su tela

Casa-Studio Ricci, Monterinaldi







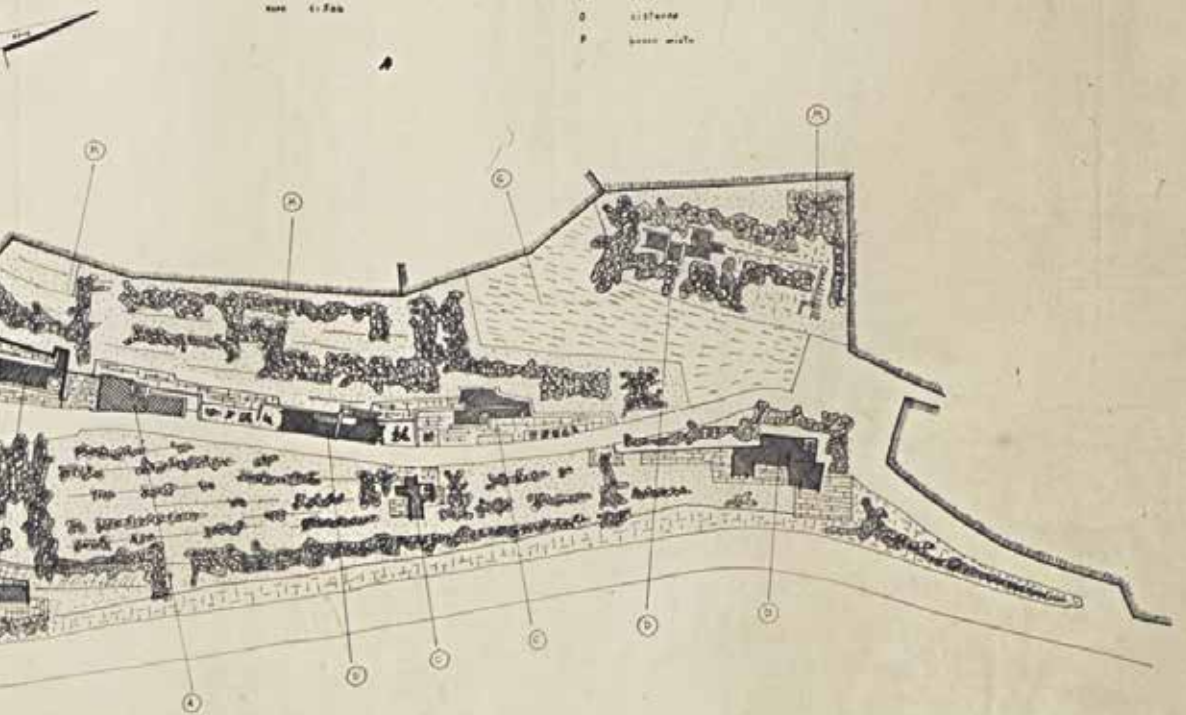
**Villaggio di Monterinaldi** Firenze, 1949-1962  
Planimetria generale china su lucido, CSAC, Parma

# MONTERINALDI

PLANIMETRIA GENERALE

NOV. 61. P. 26

- A case costruite
- B case in costruzione
- C case progettate
- D case da progettare
- E terra
- F laboratori d'aperta
- G verde case
- H case sperimentale
- I piscine
- L verde
- M strada
- N auto
- O sistema
- P zona verde





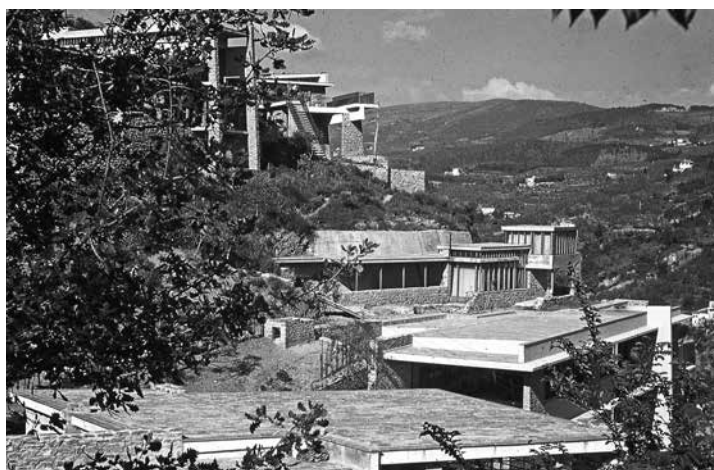




**Villaggio di Monterinaldi**, Firenze, 1949-1962

Vedute del villaggio, fotografie di R. Scofidio, 1950-1961, Casa-Studio Ricci, Monterinaldi

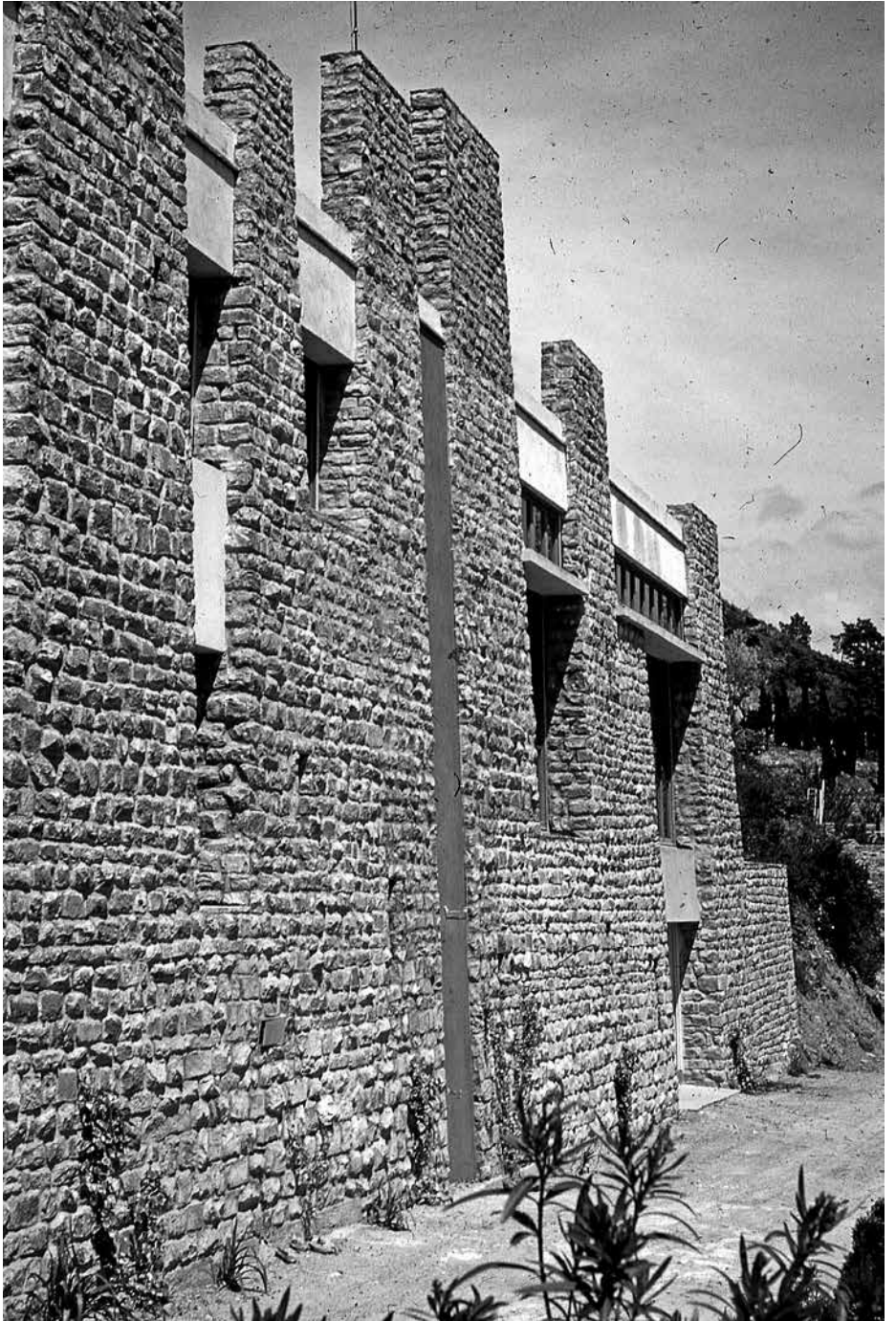


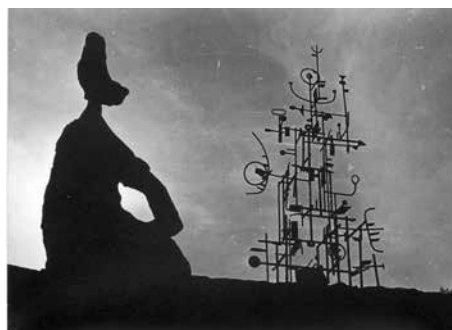
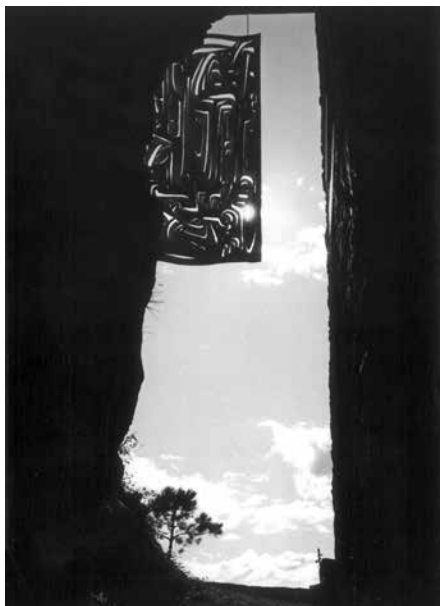
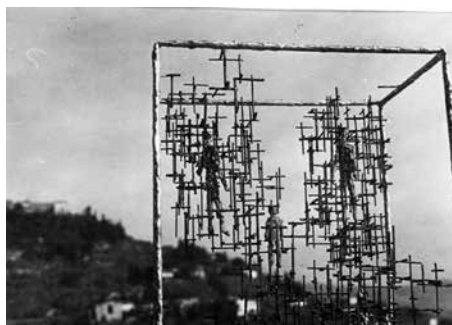












**Esposizione internazionale d'arti plastiche "La Cava"**, Monterinaldi, Firenze, 1955  
Fotografie di alcune delle opere esposte, G. Gameliet, Monterinaldi, Casa-Studio Ricci

**Ombre**, 1955  
Mosaico realizzato in occasione dell'esposizione "La Cava"  
Casa-Studio Ricci, Monterinaldi





# 16

**Poi ho sorriso.**

**Poi ho allargato le braccia e ho respirato  
profondamente.**

**Ho girato gli occhi tutto intorno.**

**Ora sono nel mio studio a lavorare...**



# Conclusione (testamento)

Vai a far comprendere la relazione che esiste fra la mia mano e la sabbia che lentamente faccio scorrere fra le dita, fra la luce calda del sole e i miei occhi chiusi divenuti globi infuocati nello spazio, fra la mia carne, 'mia', e la dolcezza di un bacio!

E tutto questo senza perché, senza problema alcuno, soltanto perché il mistero esiste, soltanto perché rotte le porte della morte, distrutti i tabù dell'uomo, annientati i dualismi della storia, ti trovi finalmente 'tuo', esistente, atto a vivere e nient'altro.





**Di educazione valdese, Leonardo (Roma 8 giugno 1918 – Venezia 29 settembre 1994) è il secondo dei quattro figli di Giuditta de Giorgi e di Raniero Ricci, ingegnere.**

# Biografia

maria clara ghia

Di educazione valdese, Leonardo (Roma 8 giugno 1918 – Venezia 29 settembre 1994) è il secondo dei quattro figli di Giuditta de Giorgi e di Raniero Ricci, ingegnere. Seppure probabilmente influenzato dal mestiere del padre per le future scelte professionali, egli dimostra fin da ragazzo una determinante vocazione di pittore, radice profonda della sua multiforme attività culturale.

Dopo il trasferimento da Roma a Torino, Ricci approda a Venezia e a Padova, dove espone per la prima volta neppure ventenne. Nel 1936 è a Firenze, si iscrive alla Facoltà di Architettura e incontra il Maestro Giovanni Michelucci, con il quale si laurea e del quale è poi assistente e collaboratore.

Nello studio di Michelucci sono riuniti i giovani più promettenti della cosiddetta scuola fiorentina, fra i quali Leonardo Savioli, Edoardo Detti e Giuseppe Giorgio Gori. Ma i primi progetti del gruppo sono interrotti dalla seconda guerra mondiale e Ricci, sottotenente di complemento del genio dal 1939, combatte al fronte in Sicilia. Durante la ritirata dall'isola, nell'incontro con un'umanità straniera, eppure vicina nella fuga comune, Ricci comprende la via del mistero come unica possibilità di vita dopo il conflitto e intende la società degli uomini come «nave navigante nello spazio, che raccoglie tutti insieme nello stesso unico viaggio verso la stessa unica meta» (*Anonimo del XX secolo*, 1965, p. 159).

Di nuovo a Firenze, Ricci si riunisce con i compagni della Resistenza, fra i quali alcuni dei suoi giovani colleghi, e incontra Tullio Vinay, pastore valdese antifascista, al quale rimarrà legato sempre per la condivisione dei temi etici e per la vocazione comunitaria.

Nel 1944 apre il suo studio professionale con Savioli e Gori e partecipa ai concorsi per la ricostruzione dei ponti fiorentini e delle zone distrutte del centro, inserendosi nel dibattito contro la ricostruzione "com'era dov'era" sostenuta da Bernard Berenson, e appoggiando le tesi michelucciane che intendevano al contrario le ferite della città come nuove occasioni, luoghi da cui far partire il rinnovamento.

La prima commissione importante arriva nel 1946 quando Ricci vive l'esperienza comunitaria nella valle piemontese di Prali: Vinay affida al giovane architetto la realizzazione del villaggio valdese *Agàpe*, portata a termine da Giovanni Klaus Koenig. Questa avventura di condivisione segnerà fortemente le più importanti scelte architettoniche del periodo successivo.

Nel frattempo, nella ricerca pittorica, appare una energia nuova e dirompente, nel segno del colore e di forme geometriche stilizzate, influenzata dall'assidua frequentazione delle gallerie parigine dove Ricci incontra Jean-Paul Sartre, Albert Camus e Le Corbusier. Ricci espone al Salon de Mai con Pablo Picasso, Henri Matisse e Alberto Giacometti e inaugura una sua personale alla Galerie Pierre, con larga risonanza critica.

Seguono due realizzazioni architettoniche fondamentali: il mercato dei fiori a Pescia con Savioli, Giuseppe Giorgio Gori, Enzo Gori e Brizzi (1948-51) e l'insediamento di Monterinaldi a Firenze (1949-1968). Il "villaggio dei marziani", così è comunemente chiamato l'intervento sul terreno scosceso di fronte a Fiesole, è un vero e proprio manifesto del modo ricciano di intendere l'opera architettonica come tutt'uno con il paesaggio circostante. Alla casa per la sua famiglia Ricci affianca nel tempo una serie di altre residenze. L'insieme di case sembra essere lì da sempre, realizzato con i muri a scarpata e le pietre del luogo, ed è

costruito seguendo le necessità primarie, senza barriere o interruzioni, per un fluire libero e dinamico della vita degli abitanti. Grazie alla fortuna critica di Monterinaldi, Ricci si avventurerà anche nel progetto per un secondo villaggio residenziale a Montepiano, che tuttavia non riuscirà a ultimare.

Nella ricerca pittorica Ricci passa in questo periodo da un registro figurativo composto da forme arcaiche che esplorano la via dell'onirico, della vita, della morte e della fertilità, all'Informale, con una maniera altamente drammatica, una sorta di automatismo psichico che trova i suoi modelli anche nell'Action painting. I nuovi maestri sono i primitivisti, da Schiele a Picasso, ma anche amici come Corrado Cagli, Afro e Mirko Basaldella, in particolare il gruppo di artisti che vive intorno alla figura di Fiamma Vigo e della galleria Numero. La consacrazione della Casa-Studio come luogo eletto per rappresentare Ricci "pittore e architetto" avviene nel 1955 con l'allestimento della mostra *La Cava*, curata con la Vigo: una serie di opere, fra gli altri di André Bloc, Mirko e Arnaldo Pomodoro, sono esposte all'aperto su tutta la collina (*Aujourd'hui*, 1955, n. 5, pp. 32 s.).

Negli stessi anni Ricci avvia l'impegno didattico all'Università di Firenze, prima come assistente e libero docente, poi come ordinario e infine come preside, vivendo in pieno la contestazione del Sessantotto, fino alle dimissioni e all'esilio veneziano dal 1973. È un insegnante carismatico, appassionato e aperto al confronto. Suo il merito di aver coinvolto Umberto Eco, chiamato al suo primo incarico da docente.

Alla fine degli anni Cinquanta Ricci progetta alcune ville di matrice organico-espressionista per committenti d'eccellenza, come la casa per Elisabeth Mann Borgese a Forte dei Marmi (1957-59) e quella per il couturier Pierre Balmain all'isola d'Elba (1958), mentre unico esempio di realizzazione per l'industria è l'edificio multifunzionale della Manifattura Goti a Campi Bisenzio (1959-62).

Ma l'incarico cruciale è quello per la macrostruttura La Nave all'interno del piano urbanistico per il nuovo quartiere di Sorgane. Un organismo architettonico di matrice brutalista, complesso e flessibile, che nelle intenzioni del progettista cerca di superare quegli aspetti critici di chiusura evidenziati nell'Unité d'habitation di Le Corbusier. Dal 1960 al 1983 è chiamato a insegnare anche negli Stati Uniti, sarà Visiting Professor e Graduate Research Professor in prestigiose università come il MIT, la Pennsylvania State University e la Florida University, dove disegnerà con gli studenti nuovi modelli urbani a scala territoriale. Nel 1970, nell'ambito del programma "model cities" ipotizzato da Kennedy, progetterà uno dei primi esempi di macrostruttura per un neighborhood di centomila abitanti a Miami, espressione di una ricerca all'avanguardia per quei tempi.

Le esperienze professionali e di insegnamento, il soggiorno americano e la conoscenza diretta delle opere di Frank Lloyd Wright, incontro di persona nel 1951 a Palazzo Strozzi durante la sua prima mostra italiana a cura di Carlo Ludovico Ragghianti e Bruno Zevi, portano Ricci a raccogliere le basi per quell'insieme di riflessioni sulla vita, sull'arte e sull'architettura che convergono in *Anonymous (20th century)*, pubblicato a New York nel 1962.

Nei primi Sessanta Ricci è anche in Sicilia, di nuovo su invito di Tullio Vinay, per progettare un villaggio comunitario a Riesi, in un ambiente ostile controllato dalla mafia. L'idea

# **Appare una energia nuova e dirompente, nel segno del colore e di forme geometriche stilizzate, influenzata dall'assidua frequentazione delle gallerie parigine dove Ricci incontra Jean-Paul Sartre, Albert Camus e Le Corbusier.**

per il Monte degli Ulivi è semplice: costruire un centro per tutti, vecchi, adulti, bambini. Gli edifici previsti sono l'Ecclesia, la scuola elementare, l'asilo, l'officina, gli uffici e gli alloggi. Le strutture sono quelle di ogni altro villaggio, ma Ricci cerca di distruggerle come entità separate per integrare residenza e lavoro e per mettere in pratica le idee di una riconfigurazione degli spazi di vita impostata sui bisogni reali. Lo schema iniziale dovrà subire delle modifiche dovute alle ristrettezze economiche e l'Ecclesia resterà incompiuta: guscio spezzato, meravigliosa forma plastica interrotta, primo esempio mai realizzato di architettura informale in Italia.

Nel 1964 Ricci allestisce la mostra dell'Espressionismo a Palazzo Strozzi e nel 1967 è invitato da Zevi, Giulio Carlo Argan e Umberto Eco a progettare una sezione del padiglione italiano all'Expo di Montréal, con Carlo Scarpa e Bruno Munari.

Del 1977 è il progetto di concorso per il Centro Direzionale di Firenze, del 1978 è il Contreprojet pour les Halles a Parigi mentre del 1981 è il progetto per il grattacielo del Chicago Herald Tribune.

Ultime e più tormentate opere della maturità sono la gigantesca struttura piramidale del cimitero di Jesi del 1984 e il palazzo di Giustizia di Savona del 1987. Realizzazione postuma e molto discussa è il Palazzo di Giustizia di Firenze, ultima occasione di collaborazione mancata con Michelucci. Il travagliato cantiere ha portato a un risultato che non restituisce in maniera soddisfacente il progetto originario.

Il fare progettuale di Ricci resta un *unicum* in Italia: la concezione dello spazio come fatto esistenziale e risultato dei bisogni primari dell'uomo, il progetto come tentativo di accettare il dinamismo dei fenomeni e l'incessante fluire della vita che non può essere arginata in forme prestabilite.

Una ricerca che conduce verso un modo originario di abitare la terra, un linguaggio come risposta mai compiuta agli interrogativi sul senso autentico di essere nel mondo.

### Leonardo Ricci: architecture has no styles.

#### Claudia Conforti

Painter and architect by vocation and talent, writer by challenge, Leonardo Ricci, in his overwhelming creative activity, has swept away disciplinary, stylistic, ideological and formal fences and barriers. His impetus, irreducible and sophisticated, was not concerned with academic conformisms and watchwords that set trends. As one of the students of the School of Architecture in Florence at the end of the 1960s, I also met Ricci, professor of Urban Planning and later dean of the Faculty, and we were all infected by his intellectual impetuosity. Generous and unscrupulous, said quality illuminated his cinematic face and lit up its excited gestures, accompanied by an irrepressible muscular elegance.

In the dialectical exaltation of his writings, as in his creative works, Ricci is always inclined to recognize every single fragment that life presents him, and, through him, to the flashing vision of a primordial unity, temporarily obscured. "The beauty and happiness of life that presents a world, for those who know how to look at it, not at all flat, not made up of boredom or that causes boredom", he wrote in "Modern Building" 82-83, in 1963, with the exalted and exalting tones that accompanied the conversations that he shared with the students.

For Ricci, the building, the neighbourhood, the city, painting, drawing and engraving are lands of adventure, where one can venture in with bare hands and a clear mind, ready to adhere to the places, to measure oneself against their demons and their history. Ready to face the material, hard and heavy, that poses resistance, and the spirit of imagination, that fights its inertia, to restore the mysterious continuity between the wall and the rock, between the concrete and the stones, between the light of midday and the shadows that draw on the spaces. This synthetic interpretation does not seem too abstract or idealized.

Look at Ricci's memorable constructions with a free mind: at Agape, Monterinaldi, Riesi, Sorgane, to remember only the most famous. Each of them is the result of an exciting mélange with matter: conception, design and construction are intimately linked, in a unitary and choral process that shapes the forms of space. In the buildings for the Waldensian communities in Agape and Riesi, at the two opposite ends of the peninsula, the stones are broken, the stones chosen one by one, collected and transported to the building site by the architect, assisted by volunteers, colleagues and associates, including the architect and formidable architecture critic Giovanni Klaus Koenig, and his friend of a lifetime, engineer Gianfranco Petrelli. Ricci succeeds in transforming thinking and building architecture into an intoxicating community adventure, cemented by shared muscular effort, nourished by the visionary nature of the common objective: to give life to a community between men, between men and places, between men and things.

When Ricci writes that architecture, once freed from dogmatic, conceptual, ideological and all other superstructures, is

nothing more than "the fruit of a relationship that is established between others and the architect, including things in the word 'others', because they are also living realities", ("Modern Building" 1963, 82-83) he denounces the Panical adhesion to personality of the place and the material, symbolic and iconic reflection that architecture, and only true architecture, can offer them.

### Reflections on Ricci, writer, architect and artist

#### Antonella Greco

*I am not in an anarchist position, sometimes bordering on the arbitrary and free and anti-historical of certain neo-Dada movements. On the contrary, I feel I am at the service of man so much so as to give man the possibility of existence<sup>1</sup>.*

It is difficult to define, in the sense of circumscribing, the work of Leonardo Ricci, which appears multifiform and complex over the years, coherent and perhaps only rarely contradictory. On the contrary, it is difficult to define the individual Leonardo outside the work, since Ricci is one with it.

An overflowing personality, often eccentric, inclined to declamation but also to listening, for example to the students he transformed from a passive subject into a community of learners, Leonardo Ricci appears attentive to the elaboration of concepts in which civil conscience and a peculiar political thought assume the value of an existential necessity. Through writing, painting and design, the relationship between cultural action and political practice is composed of an indispensable unity in which *existence* ("Basta esistere" writes Ricci in the *Anonymous of the 20th century*) seems to be influenced, as in a hidden filigree, by the figures of ideologists – often heterodox – present in the Florentine environment of the fervent post-war period. Behind the words of Ricci, a polemicist and writer, one can sense a climate in which the ideas of the Waldensian pastor Tullio Vinay, who suggested and participated in the two community enterprises, significantly rooted, at different times, in the two extreme edges to the north and south of the country, the thought of the left-wing Catholic Giorgio La Pira, the "heretical" teaching of Father Ernesto Balducci, the existential and political influence of Don Milani, dissolve. From here the community spirit of Ricci seems to emerge, secular but religious at the same time, in the sense of an essentially human research, in parallel with the epochal upheavals of the society of that time.

As for example for the Waldensian community of Riesi, under construction close to the non-violent protest of Danilo Dolci and the Council revolution<sup>2</sup>. As far as the expression of art in the broadest sense is concerned, to an exuberance of gestures and always beyond any recurrent style, Leonardo Ricci con-

<sup>1</sup> L. Ricci, *Nascita di un villaggio per una nuova comunità in Sicilia*, in "Domus" 409, dicembre 1963, p. 5.

<sup>2</sup> Ricci in the article writes about Danilo Dolci, a giant figure in eastern Sicily for his fight against the Mafia and the deviations of the State.

# English texts

a cura di

Philip Balma

stantly associates not only a formal, planning or pictorial challenge, but also an intuitable search for existential happiness for the human being, which becomes comprehensible only if situated in the historical climate of the beginning of the Fifties, when, at the end of the bloody world war, the nightmare of the bomb and of the monstrous technological innovations becomes tangible with the Korean War (1950-53).

When Ricci asks himself in *Anonymus (20th Century)* (1962) if it is possible to find a relationship with the earth, with the sense of the seasons, with the smile of a child, of the baby attached to the breast («Will we find the joy of existing in a mysterious world but free of all the ghosts, all the taboos, all the words of man?»<sup>3</sup>).) and at the same time affirms that the time has come to “fuck the earth” and free it of all the debris and all the garbage so that it can float “free in space within the universe” is because there are “means to fly. Means to go to the moon. Means to build a skyscraper in three months. At that time he had already stayed in the United States where he will see his book in English in the light of day. In contact with that critical elaboration, the Florentine architect can read in that year a crisis that risks turning into a world war and, at the gates, the new war in Southeast Asia but also the utopia of the new space challenge. And already between the lines of the book, an invaluable key to understanding his work, there are even utopian, almost *new age* hints: when Ricci speaks of a new world “that is to come” and also says that you cannot be happy alone, and that without having found what unites men among them you cannot create what has been called, until today, civilization. An egalitarian civilization, still a community, but without genes («in this new world there is no place for you genes [...] because the things we will do together [...] will be more beautiful, important and great than those done by you»<sup>4</sup>) built by anonymous people because it won't matter who made them. As if Ricci were associating the community experience already lived in Piedmont with an idea of the new world, based on the work of each one, according to their own aptitudes, but also on new technologies, space conquest, skyscrapers built in three months.

And if these words, poetic of course, though not completely credible (anonymous? If ever, anonymous!) are presented to mind the self-built utopia of Soleri, or even Taliesin – both rooted in the desert and both built in the name of two geniuses – we must instead consider that this in vitro Ricci experiment had already completed in the mid-fifties in the *Village of the Martians*, with his stone house in Monterinaldi, ancient and futuristic at the same time.

Where the space is fluid, without barriers and without hierarchies. With balconies without railings and natural stages, as the grandchildren Clementina and Elena Sofia remember, for whom it would have been impossible not to play the roles of master, guru, actor. As it happens in part to the Ricci family:

the daughter Elena, for all “Pocchetto”, becomes a successful set designer growing up, and Elena Sofia a famous actress<sup>5</sup>. Coincidence, it is worth remembering how the theme of Ricci's degree thesis in 1942, supervisor Giovanni Michelucci, concerned precisely the closed theatre and open-air theatre<sup>6</sup>. Ricci had written in the book: «Here there was a hill. And on this hill some old houses in disuse. Not trees, not houses, not roads. Only stones filled here and there with brambles [...]. The house was built. I saw that I felt good about it with my wife and children»<sup>7</sup>. That hill the Florentine architect wanted to create a community of artists like in Darmstadt, a dream that at first, among friends, can be realized. He will also curate a large exhibition called *La Cava* where artists and architects-artists like himself and André Bloc, who in Meudon had created and experimented with his large habitable sculptures, will exhibit. In memory of the exhibition, a sculpture by Bloc will remain on the corner of the terrace, where Brunelleschi's dome stands in the middle of the joint.

Together with the Monterinaldi house, the experience of *La Cava* was published in 1955, in no. 5 of the magazine “Aujourd'hui” that Bloc dedicated to the relationship between art and architecture, one of the most visited themes in those early years, not only in Italy but also in France, where Ricci had been several times between the end of the 1940s and the following decade, also exhibiting in one of the Salon de Mai and forging fruitful relationships. In what are defined by the historians as *les années Sartre*<sup>8</sup>, when a vast Movement for Peace was organized in Paris around the French Communist Party, everyone remembers the presence of Picasso and the magnificent design of his dove, less the frenetic cultural activity that made the city the longed-for dream of all European youth freed just from the war<sup>9</sup>.

The founding of the *Espace* group (1951) by architects and artists, the most important of whom were Bloc and Fernand Léger<sup>10</sup>, Le Corbusier's fraternal communist friend, was the culmination in France of this search for a synthesis of the arts. The group's manifesto will present these not far from those that Ricci will also express on several occasions: art will have to deal with the conditions of life, both private and collective, essential even to those who are less attracted to aesthetic val-

<sup>5</sup> Interviews in A. Greco, M.C. Chia, *Monterinaldi, Balmain, Borgese*, Palombi, Roma 2012 and in the documentary *Leonardo Ricci*, 2102, directed by Nicolangelo Gelormini, scientific direction by the two authors, Archivi Emilio Greco production.

<sup>6</sup> See the chapter “Leonardo Ricci”, by the autor, in the *Biographical Dictionary of Italians*, Treccani.

<sup>7</sup> L. Ricci, *Anonimo* cit., p. 150.

<sup>8</sup> M. Winock, *Le siècle des intellectuels*, Editions Seuil, Paris 1999.

<sup>9</sup> The young Italian artists went to Paris with the communist youth trains in 1947, even when they were no longer young. For Monachesi, Greco, Dorazio, Perilli and many others it was a shocking experience that they wrote and talked about for a long time.

<sup>10</sup> Everyone remembers Léger's closeness to L.C. and to Charlotte Perriand and his presence at the IV Ciam, 1933, on the ship from Marseille to Athens.

<sup>3</sup> L. Ricci, *Anonimo del XX secolo*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 93.

<sup>4</sup> L. Ricci, *Anonimo* cit., p. 94.

ues, and will have to be constructive and participate in direct action with the human community<sup>11</sup>. In this way Ricci will ask himself, precisely in that article presenting the exhibition La Cava, whether architects and artists can ever regain their social role, that is to say «être acceptées par une majorité au lieu d'une minorité d'esthètes individualistes ainsi qui est advenu pour l'architecture»<sup>12</sup>. The constructive art of which Ricci spoke meant abandoning the easel painting, contaminating oneself with life: even if it does not appear that the Florentine architect, so individualistic, has followed up on his relations with the French group. At the same time Bloc asked Agnoldomenico Pica for photographs of architecture by Luigi Moretti, also an excellent example of the relationship between art and architecture.

As the philosopher Stefano Catucci, a true lover of this subject<sup>13</sup>, has noted, in the works of the Tuscan architect there is a strange assonance with the contemporary pervasiveness of science fiction in culture from the fifties until the conquest of the moon, which transpires in the architecture and writings of Ricci. The "Martian" author of the village that in the *Anonymous* speaks willingly, almost paraphrasing Sheerbart's *Lesabëndio*<sup>14</sup>, about rockets, space and the moon and finally builds a building that in the preliminary drawings, almost a delicious comic, dangerously resembles a spaceship or an oblong flying saucer landed on the Island of Elba. It is the villa built for the tailor Pierre Balmain, where the artificial materials colored in pink emerge from the stones of the place and the vague elegance of the client is contaminated with the strength and daring of the structures.

An architecture that reaffirms, in its wrapping around a transparent central staircase and in the strange cement foot that anchors it to the ground, the Florentine attitude for figuration. That of his not always friendly teacher, Giovanni Michelucci, who built churches like elephants, tents or Giotto's mountains, or even concrete disks in the desolate Longarone moorland and roofs like open-air theatres in view of the dam, bare and sinister memory of an immense tragedy.

The same figurative prevalence that seems to appear in the sketches of the "shells" of the Ecclesia di Riesi, an extraordinary work and, perhaps fortunately, not realized, which keeps intact on drawing paper the alienating force of its representation. A concave-convex form hoisted on high piers without caesuras or spatial fractures. More or less in the same decades Friedrich Kiesler practiced first on the drawing board, and then in his own garden, to manufacture, with a net of iron saturated with plaster, the model of the endless house. The same light,

organic and rounded structure that Vittorio Giorgini attributed to the experimental works he built with his students at Pratt University in New York, while strongly declaring the strangeness of his research compared to those of his masters<sup>15</sup> and preferring to call himself a pupil of Savioli, the other of the two Leonardi. Finally, only by formal suggestion, the intense relationship between Le Corbusier and the Norman cabinetmaker Joseph Savina comes to mind, where the first sent, by letter, sketches of abstract concave convex forms of "shells" and "marzianetti" (along with large earcups), surprisingly in tune with this kind of plastic research, and Savina drew the magnificent colorful sculptures that we all know.

### **Tout se tient: Leonardo Ricci Anonymous of the 20th century Aldo Colonetti**

Leonardo Ricci represents a cultural and existential testimony that goes beyond the perimeters of the design disciplines, to arrive at a sort of Hegelian "figure", suspended between the "unhappy conscience", modeled by Hegel on Jewish and medieval religiosity, split between a worldly and essential side and a divine side, essential and unattainable, and the "beautiful soul"; that is, the isolation from the world for the closure in one's interiority.

Alongside this double tension, which has always accompanied him throughout his life, for the purposes of his cultural education, the attendance of existentialist Paris in the 1950s plays a fundamental role, which was probably also experienced through the reflections of Alexandre Kojève, Parisian by adoption and unique and original interpreter of the great German, who states that "the whole of universal history can be said to be completed at the time when the synthesis of the integral man, the citizen of the universal and homogeneous state, is realized". All this gives his figure a unique place, not only in the history of architecture but above all within the relationship, fundamental for understanding the ultimate meaning of each project, between theoretical research and the making of concrete works, conditioned by the "chronicle" and the material dimensions that allow the realization of each idea.

It is not possible to separate, in his design production, the theoretical and existential elaboration with the daily commitment of both teacher and professional; as for some rare architects of the last century, it could be said, in a provocative way, that his works are "accidents" on a journey, not in the most immediate meaning of partial realizations and therefore insufficient to express a general judgment, but as an integral and therefore necessary part of his "being in the world", not as an "anonymous" person, but from the point of view of his being an "author", responsible, true and authentic.

His fundamental text, *Anonymous (20th century)*, constitutes the context, not only verbal, of his condition, in essence of his being an architect, with all the expressive and linguistic varia-

<sup>11</sup> The manifesto of the *Espace* group is published in "Art d'aujourd'hui", n. 8, 1951

<sup>12</sup> L. Ricci, *Exposition Internationale d'arts plastiques "La Cava"*, in "Aujourd'hui" n. 5, 1955, *Art et architecture*, pp. 32-33.

<sup>13</sup> See for example S. Catucci, *Imparare dalla luna*, Quodlibet, Macerata 2013; the comment was made during the presentation of a book on Ricci at the Maxxi Museum in Rome in the same year.

<sup>14</sup> *Lesabëndio. Ein Asteroiden-Roman*, is a delightful science fiction essay by Paul Sheerbart, edited in 1912, illustrated by Alfred Kubin.

<sup>15</sup> In A. Greco, M.C. Chia, *Monterinaldi, Balmain, Borgese* cit. e in *Leonardo Ricci* doc. cit. The interview with Giorgini, one of the last issued by the architect, was edited by M.C. Chia in 2009.



bles that this term assumes in the biography of Leonardo Ricci: the choice to modulate the sequence of the exhibition, but also all the theoretical research that the Committee has carried out in these two years of work, according to the course of the chapters, focuses on the irreplaceable function of a writing that, built like a sort of Jam Session à la Miles Davis where words are things and things are words like his architecture, always and anyway reminding us that the design responsibility is exclusively individual: "the important thing is that you have understood that a sign that you put on the blank sheet must be a conscious sign, and that one day it will become a wall". Chapters of a book not only as sections of an exhibition, but in their existential dimension, and here comes the dialectic between thought and history, between being and having to be, so every little part, every clue of his biography is as important as his greatest architectural work; everything holds, nothing is thrown away because Leonardo Ricci, first of all, is a person. Beyond the irreducibility of every individual existence, for which no biography can be transformed, completely, into a series of universal rules, let alone Ricci's, in our case perhaps it is good to try to identify some reasons that have led us, beyond the celebrations for the centenary and therefore a return to the circle of an experience slightly forgotten, to study and propose Leonardo Ricci today, in times of extreme specialization and clear separation between technical knowledge and the most intimate cultural options.

The reason, probably, is only one: the identity of each of us, but also the meaning of a given historical period, is the result of a contradictory set of experiences, meetings, studies and readings: "experience is the teacher, but experience is also that of the Romans", as Massimo Cacciari writes about Humanism, "to be up to the classics, not at all be enchanted by them. And in architecture this duty is felt as perhaps even greater energy than in other disciplines. Living, in fact, characterizes man as much as his language".

Leonardo Ricci belongs to this category of architects, and his research still works in this direction today: it is necessary to know how to read it through a circumstantial approach that separates the chronicle from the long history of ideas.

### **The theme of the *Anonymous***

#### **Giovanni Leoni**

Even in the notes accompanying the publication of the Monterinaldi Village in the pages of "Domus"<sup>16</sup> back in 1957, Leonardo Ricci outlines the need for a change in the creative structure of the author of architecture who, from an artist appointed to prefigure new worlds, must become responsible for an action of modification of the existence shared with all the subjects involved in order to arrive, in perspective, at the definitive disappearance of architecture as a specialized discipline, even more, of architecture as an activity separate from the ordinary and daily life of each and every one of us.

The conceptual node of this mutation is the overcoming of the functionalism of the early 20th Century and of every hypothesis of typification in order to leave room for a new figure of "client" – as Ricci defines it – singular individual and endowed with "infinite desires". The theme raised by Ricci is not the passive abandonment of the project to a multiplicity of subjects but the recovery of an educational role of the designer who must interact with the client and help him, in carrying out the architecture as a shared task, to distinguish between "fundamental" or "voluptuous and even vain" desires. Therefore, as Ricci writes in "Domus", it is necessary to be, not "existentialists", but "existential", that is, to recognize as "fundamental" only "acts that arise from the existential truths of man and not from futile motives of taste". The aesthetic criterion as a guide to architectural design disappears, bringing the theme of a "language of existence" to the centre of the reflection. Consequently, Ricci's idea of "modernity" is not an advancement of new forms projected into the future, but an "eternal present", a "permanent modernity" based on supra-historical constants and setting aside the evolutionary idea of architectural languages developed on a formal basis. For Ricci, the forms of architecture are not "aprioristic inventions of architecture" but the result afterwards of "analyses of life" that generate "consequent spaces". In those same years Ricci experimented, designing and building works such as Casa Mann Borgese, Casa Balmain and Casa Cardon – substantially contemporary – the operational results of the positions expressed on "Domus". The three buildings share the same construction grammar: the stone for the substructure that roots the building on the ground, the plasticity of the concrete to give shape to the spatial fluidity that translates the vital movement. But no singular formal personality, no recognizable "unique author" of architectural forms is more recognizable as an element of continuity of the three works and the search for a recognizable internationalist language is perfectly reversed in a heteronymy that shows, and not only theorizes, the disappearance of the identity of the architect as an artist of the early 20th Century. The reversal returns in the full theoretical formulation of the volume *Anonymous (20th century)*<sup>17</sup> in which Ricci describes an act-form that builds a world not "mythical", not "absurd" but "logical", logical "not in a rational way, but in the sense of logos." Architecture, "those stupid and still wrong things that are called houses", as Ricci defines them, must be the result of a questioning and transcription of the "naked existence" and Ricci is fully aware that in this condition architecture is nailed by the experience of the Holocaust, which in the book *Anonymous* makes several explicit references, that is, from the experience that has canceled every possible expectation of happiness related to the community because "the unhappiness of others bathes our happiness and cancels it" when the suffering is given in such a form devoid of any possible sense and prospect of redemption.

16 "Domus" n. 337, December 1957, pp. 86-99.

17 L. Ricci, *Anonymous (20th Century)*, Braziller, New York 1962, trad. it. Id., *Anonymous del XX secolo*, Il Saggiatore, Milano 1965.

Even the “happiness” offered by architecture, the “world of form” as a promise or action of redemption, as a guiding world for the transformation of reality, is only a “drug”, a fascinating but dangerous illusion. It is not surprising, therefore, that the community theme has a great attraction for Ricci, but his text *The Anonymous* does not indulge in any illusion of a new-found original condition in which the relationship with matter is freed from representation. Ricci’s task is not to draw on “naked existence” – a key theme in the reflection on the Holocaust and a determining factor in the architectural culture of the second half of the twentieth century – but to free the very existence content of architecture from the conditioning of form, transforming architecture from the representation of existence to the place of its free happening. The focus shifts to hosted rather than represented life, in a radical overcoming of the prefiguration: «There are no parameters in the logical world, because there is nothing fixed and immutable. And the parameter is inherent in the gesture you make, not outside in such a way as to be able to measure it»<sup>18</sup>. The “logical construction of architecture”, as Ricci defines it in *Anonymous*, derives from maintaining the design decision and the architectural gesture in a condition of constant topicality and from a hermeneutic attitude consisting of “two moments: receiving and returning”. The moment of receiving is the non-specialist dimension of architecture mentioned above: «it is the phase in which the architect is only a man, not yet a specific operator. The richer this man is in humanity, the more complete the architect will be and will not neglect anything of life. This is the phase during which the architect does not have to take a pencil in his hand or specify anything, it is the phase of conception»<sup>19</sup>. A conception that does not represent the world but springs from a dispersion of the individual personality among things and in the singular individuality of the “clients” to found a design action based on questioning and not on affirmation, an unattainable condition in the age of personality, Ricci is aware of this, but also a possibility to “work in error” and try a “new world”, the world of the *Anonymous*. As mentioned, it is a project that intends to lead to the disappearance of the discipline or, if you prefer, to its radical refounding, to a change not of linguistic codes but of the cognitive and productive structure. In the same years in which Ricci published, in New York and then in Italy, the book *Anonymous*, projects such as “Spazio abitato per due persone” or works such as the Monte degli Ulivi Village, testify to the design strength, and also the plastic power, of the “new maîtrise” of the *Anonymous* of the twentieth century.

### **Painting liberated and free**

#### **Giovanna Uzzani**

Leonardo Ricci enthusiastically began painting in the mid

1930s: the sympathies of this self-taught genius for the umbratile and dissident tones that can be traced back to the painting of the Roman School, heretic to the demands of vigorous Fascist realism, are already clear.

It was 1942 when he graduated from the School of Architecture in Florence, with Giovanni Michelucci, but he did not forget the profession of painter, which he continued to practice with passion. In a flash you get to the feverish years of the post-war period. Years of reconstruction. Ricci was fully involved – as an architect and as a man – alongside his teacher and his companions, in parallel with the gestation of the dissident group of classical Abstractionism. Paintings were born as well as vibrations, articulated volumes, rhythms, structural solutions, compositions of neoplastic derivation, originally similar to the paintings of classical abstractionists. Nevertheless, figurative subjects from ancestral myths – the world as a myth, then – arrive, in which the figure or mask, immersed in a sort of magnetic field and graphically reinvented in the snappy profile of a sinuous line, recurs as the absolute protagonist, in ritual dances, embrace and struggle, birth and death, motherhood. At his debut in the 1950s, Ricci presented his paintings with a solo exhibition in Paris, at the Galerie Pierre, then at the Salon de Mai; then, in 1951, alongside the major Italian artists of his generation, at the Parisian gallery La Boetie; in May of the same year he was among the winners of the Premio del Fiorino; then with the artists of Numero, then at the Galleria Bompiani in Milan, at Palazzo Strozzi in an anthological exhibition dedicated to Half a Century of Tuscan Art, at the Galleria Vigna Nuova; even in Los Angeles, at the Landau Gallery, in January 1953. In Florence you can breathe a sparkling air: Fiamma Vigo animates the gallery Numero, in via degli Artisti, which fully involves the artist. In his painting there are signs of a new season, aimed at exploring the depths of myths and archetypes, while the young man engages in a dialogue – at times a struggle without rest – with the masters of painting of the twentieth century, Picasso, Schiele, Giacometti, Ernst, the surrealists. The apology of the primitive appears in the search for painting, felt as a germinal state, uncorrupted, the purest. From these reflections stem paintings evoking the imprints of outstretched hands, feet walking on the ground like cliffs or caves, archetypes of all times, totems and taboos that have come from the dawn of myths, mostly expressed pictorially in large or very large formats. 1955 was a very special year, marked by the production of the exhibition *La Cava. An international open-air exhibition of plastic arts*, held in Monterinaldi by the Numero gallery, thanks to the collaboration of Ricci-Vigo: an event that represents a highly significant moment in contemporary reflection on the relationship between domestic space and the work of art, no longer conceived as a mere ornament, but in its primary expressive function. At the end of the decade, in the meantime, Ricci’s painting underwent a slow and inexorable evolution in the direction of the redundancy of the material, of the liberated gesture, in the vortex of the informal. While in the design activity the brutalist model

<sup>18</sup> L. Ricci, *Anonymous (20th Century)*, Braziller, New York 1962, trad. it. Id., *Anonimo del XX secolo*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 28.

<sup>19</sup> Ivi, p. 214.

faces with energy, the plants are disjointed, the buildings take a momentum that seems Gothic at times, the painting faces in all its disruptive novelty at the Roman Gallery La Bussola, in June 1958, with the presentation of the friend Lionello Venturi. After the abstract and primitivist seasons, Ricci's research thus explodes into abandonment to the gestural experience, following in the footsteps of North American and European events and against the backdrop of existentialist thought. *Now the canvas is black. Black as the abyss. I covered with black all the colors mixed and thrown on the canvas with joy, pain, anger. Black absorbs the colours [...]. Painting as an act. Painting as living. As breathing, eating. Painting as loving. Painting liberated and free*<sup>20</sup>

### **An exhibition for non-architects about an architect**

#### **Clementina Ricci**

Leonardo Ricci was born in 1918 and on the occasion of the centenary of his birth the family and a large group of scholars decided to form a Committee for the celebrations to continue and stimulate new research paths and to shed light on many of the still little-known aspects of the architect, painter and existentialist writer.

With the support of the Ministry for Cultural Heritage and Activities, the idea of a large personal exhibition on a large part of his work materialized – the materials from the fund of the Csac Parma – Centro Studi e Archivio della Comunicazione di Parma and the unpublished materials from the drawers and tubes of his home-studio in Monterinaldi, excluding some of the materials from the 80s onwards kept in his house in Venice. The National Committee for Leonardo Ricci's Centenary Celebrations worked to propose a series of events that would produce, on the one hand, knowledge – events and guided tours – and, on the other, materials – digitization, research and scholarships – in an approaching path that would lead to the Florence exhibition.

We were guided by a less academic approach to build an exhibition on an architect for non-architects, without diminishing his production, but rather trying to create a further space for understanding even for those who are far from the discipline and, like me, suffer from an unconditional fascination.

In recent years I have re-read Ricci with the eyes of an anthropologist and it became immediately necessary to make him known outside the specialized field and not with a nostalgic intent, but to create new stimuli in the present. Ricci is a link between art, philosophy, sociology, urban planning and the creative and revolutionary way of conceiving the city since the times of the gallery owner Fiamma Vigo and the mayor La Pira, of Ragghianti and Danilo Dolci, an historical period full of energy and renewal for the city of Florence.

Together with the collective, I thought it best to take advantage of my distance from the world of architecture to fo-

cus the perspective on the figure of Ricci and on his thought through writing. His existentialist book *L'Anonimo del XX secolo* was the means to develop this path. Written at the end of the 1950s under the Parisian influence of Sartre and Camus, whom Ricci had the opportunity to frequent in Paris, and in Florence in his studio-home in Monterinaldi, the *Anonymous* describes the thousand vicissitudes of his soul in his encounters and clashes with the masters, in his artistic expressions and in his human dilemmas and leaves us with some phrases that seem so indelible as their evocative power.

A collective of young architects and scholars was born from the Ricci 100 Committee and with great enthusiasm it met in the home-studio to compose the narration of the exhibition that keeps the rhythm of his text. They were days full of energy, commitment and collaboration, just as I remember the days in the studio with Leo.

Leonardo Ricci was my grandfather and he told me his stories. The intellectual, architect and painter who felt like a child of the working class even though he was not, and who launched himself with creative impetus into new battles in the name of a less lonely man; a bursting, incoherent, loving and theatrical figure, just like the one who has remained in the memory of those who were lucky enough to be his students.

### **An exhibition for non-academics on an academic (completely sui generis)**

#### **Maria Clara Ghia**

Leonardo Ricci was a writer, painter, architect and also a professor.

At the University of Florence he worked first as an assistant and lecturer, then as a professor and finally as Dean. He has also taught in the United States, at MIT, Pennsylvania State University, Florida University and Kentucky University.

In recent years I have met many of his collaborators and students, first Vittorio Giorgini, whom we interviewed years ago with Antonella Greco, then Claudia Conforti, Paolo Riani, and others who it is useless to mention here.

The image of Ricci as a professor that has emerged, listening to them, is of an anti-academic teacher. Of an educator who spoke to students about life, in search of the lowest common denominator that makes us all similar as men. Of a researcher who made his words understandable to all. A teacher who was up late at night with his students in his living room, because it was there too that he held his lessons. Of a teacher whose lectures in the USA, although given in imprecise English, were so effective that they always ended with roaring applause. Of a teacher who, for example, to explain the crucial role of a joint in a project, showed the patella of his knee and moved it, because we are all bodies immersed in the matter of the world, without interruption between stone, hand, arm, heart, earth and architecture. A professor who certainly exerted a dangerously seductive fascination, dangerously because through this seduction the students could be led to believe every word, every gesture, every line on the paper that Ricci proposed.

<sup>20</sup> L. Ricci, *Ragioni della pittura*, in *Anonimo del XX secolo*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 137.

Yet I have never met truly excellent teachers who were not at the same time also excellent seducers, each in his own way. And, more importantly, I don't think Ricci was unaware of this power, I think he exercised it knowing the risks, that he wasn't closed to discussions and criticism, even though I imagine he had great difficulty accepting them and often quarreled, because being self-critical means dealing with his own "ego", Ricci's was certainly exuberant, and also with his own being more private, with some hidden recesses of his mind, therefore with his own monsters.

I certainly do not think that this is the only way to teach, or the only valid way, I think that it is one of the possible ways and that we can reflect on this way, on the occasion of the exhibition on Leonardo Ricci.

I write this as a teacher of History of Architecture who strongly believes in the need for a deep and accurate disciplinary research. However, I have carried out interdisciplinary studies, a PhD in architecture and philosophy. I believes that we can (should) reconcile the ability to go deeper into the study of a single, well-defined subject, with the openness to other fields of knowledge.

This I took on the experiment of proposing to my students, during the first lesson, the reading of the first chapter of the *Anonymous*, in which Ricci writes the words of his first lesson to his students. Even today, students are seduced by it, even today they continue to ask about Ricci in subsequent lessons, even today a teacher must be careful of the dangers of this seduction that can, without a doubt, generate false beliefs or misunderstandings.

Beyond the occasion of the Centenary, trying not to run into the apologetic exaltations that often characterize this type of celebration, we believe, together with my colleagues curators, that two aspects can guide the exhibition.

The first is the search for a simple language, capable of being understood even by an audience of non-experts, the "non-architects", as Clementina Ricci writes in these pages.

The second is the transversal character of Ricci's experience, the mixture of drawings, photographs, objects, words that are all held together by very clear and coherent bonds, even if they're unspoken, just like stone, hand, arm, heart, earth and architecture.

A transversal character that is so difficult to valorize today, due to an understandable but dangerous closure of knowledge in strict disciplinary areas that rarely dialogue with each other, going against all the most exciting philosophical studies of the period of complexity, our period, the period in which the binary system of "yes/no", of "black/white" can no longer be valid, but the period in which everything also contains its opposite, as Edgar Morin wrote so well, the era of doubt, of the inclusion of differences, of the acceptance of differences. The age of technology, which Ricci defines in his *Anonymous* "best friend" of man, and ethics, a central theme, I would say the very heart of his reasoning and acting.

In *Anonymous* Ricci writes about confusion and choice (chap-

ter one), about happiness and unhappiness (chapter two), about subjective and objective (chapter three), about abstract man and human errors (chapter four), about the need to abandon the securities that the Masters have transmitted to us (chapter five), the sensation of the objects in continuity with our body, the interpretation in artistic and architectural terms of the phenomenological discourse that transformed the knowledge of the twentieth century (sixth chapter), about painting (eighth chapter), about architecture (fourteenth chapter) and urban planning (from the tenth to the thirteenth chapter). Everything contains its opposite, no binary system, no disciplinary limits or schematism in the individual chapters, because urbanism is architecture, painting, writing, all together.

This is why *Anonymous* is a profoundly contemporary book. And Ricci was prophetically a "contemporary" of his time, if we understand the word "contemporaneity" as defined by Giorgio Agamben in his insuperable short essay "Che cos'è il contemporaneo"<sup>21</sup>. One hundred years have passed since Ricci was born and about seventy years since he started working, his method must be placed in that cultural context and his identity can only be understood in relation to the overall design of his time, but he was able to read that time with a gap and an anachronism, this note writes Agamben, anachronism through which his research has launched into the future, has become at that time "out of date" because for some aspects prescient, largely was not understood and must now try to reread it.

After these intense years of research on Ricci, even though I have never met him, even though I sometimes disagree with his choices, or sometimes do not trust his words, for the interest that his research still arouses today, I can say that I would have wanted to be his pupil.

### **Flood and Recession, Ark and Relict Luca Barontini**

*In Paul [...] not the subconscious but the rational, starting from scientific knowledge, is transformed into an abstract and fantastic world, and draws from the accidental and mutable of reality the eternal and the perfect*<sup>22</sup>

*Perspective means man who has become the centre of things, man who is the measure of the world, man who attempts his own freedom*<sup>23</sup>

Recomposing and recounting the life and work of Leonardo Ricci poses considerable methodological questions. A figure of multiple nuances, who has constantly investigated his own work in a relentless inner and outer dialogue and who has used

<sup>21</sup> G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, *Nottetempo*, Milano 2008.

<sup>22</sup> M. Salmi, *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*, Casa Editrice d'Arte - Valori Plastici, Roma 1938.

<sup>23</sup> L. Ricci, *Sensazione degli oggetti*, in *Anonimo del XX Secolo*, Il Saggiatore, Firenze 1965, p. 104.

every medium, from the heaviness of the stone to the lightness of the written word, to express his philosophy. A legacy that, one hundred years after its birth, still seems to vibrate and flee from unique interpretations, changing and dynamic as the anthropomorphic figures that populated his pictorial visions. Hence the desire to translate his manifesto work, *Anonymous*, into a spatial configuration, a promenade. Exhibiting the inextricable interweaving of thought and mass that has characterized and shaped his work, retracing its path.

The analogy is configured as the only suitable tool to tell a problematic and multifaceted work in a coherent way: as if drawing points on a sheet of paper could *potentially* – or ideally – correspond to drawing the spectrum of figures that could be obtained by uniting them. The fragments do not match and the exhibition project focuses precisely on the irregular contour between one fragment and another, collects instead of cataloging, exemplifies and investigates Ricci's logical/creative process without trying to emulate the very personal formal language, without mimicking its appearance. Through notes it traces a story made of continuous references to other themes and exposes the objects to investigate their relationships.

Like after a shipwreck, the bank on which the debris of the architect's artistic and professional life float ashore and let themselves be discovered, is a plane that cuts deep into the hall of the refectory of Santa Maria Novella. Furrowed in its plan, it reveals the key to its interpretation in a sectional perspective: the surface as resting on the slender series of neo-Gothic pillars establishes a bold but respectful dialogue with the context, avoiding mimesis with what is permanent, that is history. The escape that seeks the horizon, as if to penetrate the walls of the refectory, echoes itself by the dramatic perspective painted by the master Paolo Uccello in the *Flood and Recession of the Waters* and borrows the desire for abstraction in its dual nature of impenetrable and silent mass and at the same time container of complexity. Similarly, it recalls and re-proposes Ricci's custom of placing his paintings on the walls of his home-studio, as if they were the object of constant reflection, ready to be questioned again, never completed. At the same time, ark and wreck, container of forms and thoughts, diary.

The originals – drawings, canvases, projects, writings, photographs – draw constellations, recount Ricci's work through visual aphorisms, grouped in sections that philologically follow the index of the *Anonymous*.

Three episodes impose a deviation, introduce a change of register in correspondence with the third, seventh and eleventh chapters. Prisms with a sharp triangular plan establish changing relations with the surrounding space, reverberate the jagged expressionist forms explored by Ricci through painting and intrigue the visitor, inviting him to explore an exhibition project that transcends the concept of timeline to expand into three dimensions. The prisms hold multimedia supports and digital prints, offering the possibility of an intimate fruition of

the material and inviting one to a reflexive pause before resuming the promenade.

At the end of the path of the first nave, the bi-partitioning of the refectory by the "ark" that houses the original documents, finds a solution in the area dedicated to the house-study of the architect and the design experience of Monterinaldi, a necessary and essential section though it was postponed, to be able to capture lights and shadows once thought and work are metabolized. The sign traced to create an architecture within architecture maintains a respectful detachment from the context and is limited to functioning as a logical link between visitor, space and work.

The b-side of the main panel contrasts the authoritativeness (imposed by the eloquence of the autograph works) of the first part of the promenade with an informal spatiality, which would like to stimulate debate and sharing, becoming a laboratory of thought. The material on display is in the form of documents and video projections, the seats invite are an invitation to take a break and a slowly enjoy oneself. This last section, which tells the story of Ricci's Will and Testament in the *Anonymous*, concludes the journey without representing its end: to put it in his own words: «If the book had been successful, everyone could, after reading it, add chapters and continue it. To continue it in their own way. Because such would be my book. A book "open" to all that everyone could continue to write»<sup>24</sup>.

Therefore, without pointing out or drawing hasty conclusions, the exhibition collects and recomposes the sentences of the open text made up of Ricci's thought, and invites us to take up this challenge.

### **The theoretical house, continuous research of a new architectural space**

**Ugo Dattilo**

Between 1949 and 1962<sup>25</sup> Leonardo Ricci designed seventeen single-family houses in the village of Monterinaldi. In little more than ten years, almost all the projects were realized, and in each project the declination of a very personal concept of living on the scale of a private residence took shape.

In 1962, at the age of forty-four, Leonardo Ricci had already had the opportunity to carry out many projects. Yet, despite the abundant opportunities to put his own spatial ideas into practice, Ricci continues to develop, incessantly and in parallel with his constructions, a series of studies, sketches and projects, all named or attributable to the Theoretical House.

The first drawings date back to 1956 and were published in 1958 in an essay by Giovanni Klaus Koenig<sup>26</sup>. They are two spa-

<sup>24</sup> L. Ricci, *Testamento*, in *Anonimo del XX Secolo, Il Saggiatore Firenze, 1965*, p. 235.

<sup>25</sup> The time lapse taken into consideration coincides with the date of the first project for the Monterinaldi Village, the architect's home-studio, and with the date of the final masterplan approval by the municipality.

<sup>26</sup> G. K. Koenig, *Leonardo Ricci e la casa teorica (alla ricerca di un*

tial diagrams, called *The space in the vertical* and *The space in the horizontal*, and an architectural drawing, called *Plan Study*. The latter, through the canonical technical tool, describes the project by highlighting spaces, forms and functions, as well as the physical location. The project for the Theoretical House, in fact, precisely because it is “theoretical” and not “ideal”, is designed for a specific place, for a given environmental situation: «the theoretical house is born on the hill of Monterinaldi, north of Florence, near the current home of Ricci, in a small reservoir with an open side overlooking Florence, and surrounded on almost three sides by a rocky bastion, in which a beautiful cave is excavated»<sup>27</sup>.

Ricci therefore imagines building a sort of second home for himself and his family, a spatial experiment right in front of his first home, in an area that still shows itself today with its shoulders protected by the stone quarry and with one side projected onto Florence, in a slightly higher position than the altitude on which stands the house-studio, resting on a steep cliff overlooking the road below.

The two diagrams, on the other hand, in line with their conceptual rather than technical nature, ideographically describe the spatial intentions of the project, summarizing all the elements of Ricci’s paradigm of living in an impulsive calligraphy halfway between the architectural sketch and the artistic sketch.

After the publication of the essay by Koenig in 1958, in the general plan of the urban intervention of Monterinaldi presented to the Technical Office of the Municipality of Florence in 1960 and approved in 1962, appears a building called La Casa Sperimentale, of which there is only the plan of the roofs, located in the area described by Koenig. The new building is perfectly superimposable to the project of the theoretical house, as represented in the *Plan Study* of 1956. It is therefore the same project that, from the first spatial diagrams, is transformed from a Theoretical House to an Experimental House, through a semantic evolution and a deepening of the morphological planimetric level.

A second series of drawings entitled Casa Teorica, unpublished before the present exhibition, reveal a new in-depth study of a design that Ricci presumably developed in the years following 1960. This time a complete architectural project emerges that appears, at first glance, profoundly different from the first version of the Theoretical House and the subsequent Experimental House: a brand new creative explosion of space and form, generated by an envelope of twisted planes and non-Euclidean geometries and accompanied by a language apparently extraneous to the recurrent poetics that Ricci creates in the other houses of the Monterinaldi settlement. However, on closer and more analytical observation, comparing the drawings with the first plans, one can grasp an undoubted continuity between this second project of the Casa Teori-

ca and previous studies. Ricci traces the planimetric layout of the Experimental House and re-elaborates the *plan study*, develops the sections according to the intuitions of the diagram, *The space in the vertical* and highlights an evolution of the typical elements of his paradigm of living already contained in the sketch of *The space in the horizontal*.

Transcribed through an elementary grammar of the constituent elements of architecture, the space of the Theoretical House lives on a formal syntax in which echoes of a visionary actuality resonate. It is the final staging of an organic space in which fragments of interior and exterior chase each other and, dissolving the concept of the limit of the architectural envelope, come alive in a tension ignited by the tenacious desire to reconcile man with nature. The latter mission incessantly outlines the ethical and moral horizon of Ricci’s research.

Given the fascination exerted by prophetic and contemporary architecture such as that expressed in the second project of the Casa Teorica, the background noise of a question persists: what is the motivation that leads Ricci to continue his spatial research, not only in a copious professional production, but also in a theoretical housing project. In other words, as an element of novelty Ricci researches in a theoretical space, what characteristics does he feel he cannot sufficiently investigate in the many housing projects he has carried out? The answers to these questions can be found in different directions:

Space in Ricci’s architectures is a means to express new possibilities of existence, the only instrument to realize a «particular vision of the world acquired through an authentic ergebnis – existence as an experience»<sup>28</sup>. If we look at the different declinations of spatiality present in Ricci’s architecture, we find the *filmic* space of the living-dining room of the house-studio in Monterinaldi, the *interpenetrating* space of Teutonic matrix – *raumdurchdringung* – always present for the first time in the same house-studio, and also the *electric* space of Casa Balmain and the *relative* space of Casa Mann-Borgese. However, the different spatial variations are never synthesized simultaneously in any of the works of the Florentine architect.

Ricci’s lifelong pursuit of a new space lives on in fragments and episodes. Some of them are certainly successful, but all of them are in continuous confrontation with the inevitable prescriptions represented sometimes by the client, sometimes by economic needs, and sometimes by the force of gravity that “forces” architecture to revise and dilute its spatial aspirations.

In the Theoretical House many of these limitations are abolished and curbed. Especially in the second series of drawings, Ricci attempts to synthesize his search for a space that, before any other definition, aspires to be “new”.

Ricci was usually responsible, and Koenig testifies to this in his 1958 essay, for «not saying a new word constructively», i.e. pursuing new spaces through a grammar of the constituent elements of architecture and a rather elementary formal

*nuovo spazio architettonico*), in “Bollettino tecnico degli architetti e ingegneri della Toscana”, nn.7-8, luglio-agosto 1958.

<sup>27</sup> Ivi, p. 8.

<sup>28</sup> Ivi, p. 9.

language. In this criticism, however, one did not perceive that search for the true, «our own subspecies of the concept of authenticity of Husserlian memory»<sup>29</sup>, which is the key element around which Ricci builds his space. Therefore, what some critics have indicated as neo-brutalism, in reality, is nothing more than a process of plundering all the decorative frills to center a grammatical nudity in which «a pillar and a wall are only supporting elements, a roof is only a roof, a wall never accepts to have a hole cut in it to receive an opening, in fact, the latter is obtained only by the juxtaposition between a wall and an absence of wall»<sup>30</sup>.

Now, if in the criticism of the grammatical nudity and formal essentiality of Ricci's architectures it is legitimate to find elements of legitimacy, it is also legitimate to underline that each space can be defined at the same time «as a structure and an inventory of forms and symbolic relations»<sup>31</sup> that only with time can become starting points of a new language.

In short, quoting Koenig again, «any new language (not only artistic) must at its beginning borrow from the current modes of expression of the elements and of the known forms, otherwise it would be incommunicable, it would be born dead, without an outlet [...]. A contemporary renewal of form and substance, of image and space is extremely difficult. If one renews the form, at least the space is worth as a guarantee to allow communication; if one renews the space, as Ricci tries to do, it is to the form and the materials that the comprehensibility of the work is entrusted: it is the golden reserve that guarantees the validity of the work emitted»<sup>32</sup>.

With the Theoretical House, especially with the second series of drawings, Ricci tries precisely the difficult way of configuring a new space within a new form. Although the materials are still those of his already accomplished poetics – living stone, always declared reinforced concrete frames, slabs and glass – in this project we try that «extremely difficult renewal of form and space, container and content»<sup>33</sup> of which he writes in the *Anonymous (20th Century)*.

A final direction of investigation, in order to find answers to the question about the meaning of the adjective “theoretical”, concerns the sense that Ricci attributes to the relationship between architecture and society: architecture must translate the needs of society into space, it must follow it, it must “impart it”. If the seat of society is the city and if we consider the family as a single cell of society, we can think of the acts that regulate private living as a translation of the needs of an entire society.

«First of all, we need to re-examine the very acts of existence and the relations between these acts», writes Koenig, «the examination can be approached in a general, urbanistic sense. But since the munfordian equation city = sign of inte-

grated social relations can be transcribed into the house = sign of family relations, the problem is equally valid whether it is faced on the urban scale, or from the internal cell, the house, as Ricci did»<sup>34</sup>.

For Ricci the space must stage a real, authentic, lived experience, it must be measured on the skin of people, even better, if that were possible, it must be able to adapt to the “skin of all”. His house is not “ideal”, but “theoretical”. He evidently also imagines a “theoretical” commission, recreating the atom of that new society on which to experiment with new spaces. A social research often restless, unsatisfactory, for which Ricci «remains no other way than the limited experiment, yet valid, *in corpore vili*, that is with himself and his family: to accept the dangerous condition of declaring himself a customer of himself»<sup>35</sup> and to design the Theoretical House while committing himself to push to the limits of his experience in a tension not only architectural, but also moral and especially social.

Koenig concludes his essay by writing: «It is worth taking an interest in perhaps incomplete personalities, who are still in training, such as those of Leonardo Ricci, on whom too little has been said with sufficient calm»<sup>36</sup>. Today, more than fifty years after the publication of the first drawings of the Theoretical House and, we hope, with “sufficient calm”, we can rediscover a work as complex as it is wonderful, incomplete and provisional as it is masterfully clear in its intentions, in which the synthetic convergence of its spatial, formal and linguistic paradigm is concentrated. A work aimed at the architectural translation of deep and rooted moral tensions, through the pursuit of a *new spatial conformation of existence* capable of constituting an authentic response to the condition of man on earth.

This is a way out of the existential condition of man on earth.

### **An act of love lived: Leonardo Ricci and the community experience**

**Maria Clara Ghia**

*If the eye doesn't practice it doesn't see,  
if the skin doesn't touch, it doesn't know,  
if man can't imagine, he's extinguished.*

Danilo Dolci

Sicily 1943, the island invaded by the enemy, Leonardo Ricci participates in a desperate retreat in the night. You have to escape, reach the continent, cross with rafts the strait guarded by a thousand rifles. We have to run away with many strangers, all together, perhaps never together like that night, writes Ricci. As soon as they have landed, the first refuge is a gallery: men destroyed, hungry, even children. But isn't that gallery «more city than the city of today, more neighborhood than the working-class neighborhoods, more home than the

29 L. Ricci, *Anonimo del XX secolo*, Il Saggiatore, Milano, 1965, p. 65.

30 G. K. Koenig, *Leonardo Ricci e la casa teorica cit.*, p. 7.

31 *Ibidem*.

32 *Ivi*, p. 6.

33 L. Ricci, *Anonimo del XX secolo cit.*, p. 226.

34 G. K. Koenig, *Leonardo Ricci e la casa teorica cit.*, p. 9.

35 *Ibidem*.

36 *Ivi*, p. 3.



houses with refrigerator and dishwasher?»<sup>37</sup> Because you breathe human solidarity there. Because, after the war, the only possibility to live is the mystery, and the only society is «to feel all together in the same boat, as if the land were a “ship sailing in space” that gathers all together in the same journey to the same single destination»<sup>38</sup>. And for him, he concludes, this is the only reason why the city must exist.

The realization of the Waldensian village of Prali began in 1946, immediately after the war, and it was an opportunity to demonstrate, in that first moment of hope, «that it is possible to live, work together, outside ideologies, on a concrete level of hours and days»<sup>39</sup>.

Ricci became fully in tune with the Waldensian culture<sup>40</sup> and made a sincere and lasting friendship with the client, the pastor Tullio Vinay. His is not an adherence for religious reasons, but a united, committed response, as free as possible from interpretative filters, to the needs of men.

The village is called Agàpe, «the oil that Mary Magdalene sprinkles on the feet of Christ. Agàpe is not a manifesto, a program, or a movement. Agàpe is a place where men meet»<sup>41</sup>.

A community in which the values of gratuitousness, hospitality and solidarity constitute the foundation of the way of being together, in direct relationship with the place and manifesting their principles in the works, even in the architecture.

Ricci is twenty-eight years old and since then the theme of the community village has become his favourite.

For his first experience in construction, Ricci rarely draws, reproduces ideas in simple and easily readable sketches, and on the other hand participates in the construction site and discusses. Engineer Costantino Messina tells us that he arrived at the Prali shipyard with only a planimetry in scale 1/200 in his hand. The new works presented during the course of the construction are for Ricci always “in principle”: «more than once the discussions began with one of my “it’s impossible” and ended with a “I’ll see what I can do”! Not so much for his ability to persuade me as for the height and depth of his vision of the architectural work to which one could not help but adapt»<sup>42</sup>. Agàpe seems to be an infinite construction site, a utopian call, a dream that never comes true. The construction method is empirical and artisanal, the projects are continually modified during the course of the work. It is the users themselves who propose and participate in the work, raising stone by stone. The stones are broken, the stones are chosen and brought to the building site by the future inhabitants with Ricci’s colleagues and friends, including Giovanni Klaus Koe-

nig. The construction site is the perfect image of humanity: «A Microcosmos, in which the world of the time and, to some extent, the world of all time was reflected [...]. The vision of the worksite was basically the ideology of that historical phase: in many workers it provoked a sort of fear of the definitive, of the concluded, while the fascination of the experience of the work camp arose precisely from the design dimension of the company. To live the challenge counted more than to realize the program. The fascination of the idea and the mixture of effort and satisfaction counted more than the finished wall»<sup>43</sup>.

The Prali valley is a frontier point: the border between Italy and France, the last bank on the still inhabitable edge of the Germanasca valley towards the mountain. On the contrary, symbolically, the project denies any barrier between sacred and profane and between specific separate and closed areas. A space as free and open as possible, composed of refectory, study room, chapel, dormitories. A sort of ancient convent, as if it had always been there<sup>44</sup>. A complete organism not created by adding parts, in which the evangelical testimony is translated into the common experience.

The particular study of the relations between private and common spaces creates a continuous system of spatial, physical and visual relations. The life of the inhabitants is marked by commitments to work, study, prayer, and the spaces try to correspond to these commitments in the least “constructed” way possible. The hall is the only place indoors where one can meet to carry out group activities, the main activities of the day. The rooms are spartan and reachable through long stairs uphill, because they must be used only for hours of rest. The bathrooms are shared. The rooms of the houses, places intended for work in small groups, have no doors, to prevent the creation of divisions in other subgroups.

The overall layout is surprisingly simple: a main building body, with two angular volumes in which terraces open, arranged perpendicularly to the slope. Next to it, the open-air church, a rectangular plan simply surrounded by a stone wall, which welcomes, shelters, creates shelter but does not separate from the surrounding landscape. Behind, fan-shaped on the slope, the corridor that leads to the buildings of the “agapine”, the small bedrooms for sleeping: each covered by a pitched roof slightly inclined to balance the inclination of the slope to collect that much more light inside.

Many have read references to Frank Lloyd Wright’s work in Taliesin, for his work with local materials, stone and larch wood, and the forms of local tradition, for an *ante litteram* contextualism<sup>45</sup>. Or Alvar Aalto’s projects in the fan-shaped opening of the main body and the adjoining garden and in

37 L. Ricci, *Anonimo del XX secolo, Il Saggiatore*, Milano 1965, pp. 158-159.

38 *Ibidem*.

39 L. Ricci, *Nascita di un nuovo villaggio per una comunità in Sicilia*, in “Domus”, n. 409, December 1963, p. 5.

40 Ricci’s mother, of Swiss origin, professed the Waldensian religion.

41 T. Vinay, in «Giovantù Evangelica», 17/02/1948 cit. in M. Costanzo, *Leonardo Ricci e l’idea di spazio comunitario*, Quodlibet, 2009, p. 51.

42 C. Messina, in M. Loik, G. Rostan, C. Gavinelli, *L’architettura di Leonardo Ricci. Agàpe e Riesi*, Claudiana Editrice, Torino 2001, p. 44.

43 G. Tourn, in M. Loik, G. Rostan, C. Gavinelli, *L’architettura di Leonardo Ricci* cit., p. 91.

44 See C. Vasic Vatovec, *Leonardo Ricci architetto “esistenzialista”*, Edifir, Firenze, 2005, p. 23.

45 The morphological references to the context, to tradition, to historical memory, typical of Italian post-war architecture, will take root in the “neo-liberty” movement in the following years.



the arrangement of the "agapines". The rhythmic scanning of the vigorous pillars of rough stone can be read in an expressionist or even already brutalist key. The pioneering aspect of the Agàpe complex, however, makes it an example in its own right, far from the paths taken by critics and history. The protagonist of the project is not the formal aspect on which the historical-critical reasoning traditionally rests, but its constitution as an ethical and behavioural signal, not only architectural. The declared intent, both formally and intellectually and emotionally, is the integration of diversity.

Agàpe is a world apart, a small paradise on earth. This is also its limit, being outside of reality: «Everyone worked, nobody perceived money. A realized utopia [...]. I would have stayed there forever if I hadn't realized that a community today, when it is detached from permanent work [just becomes] the memory of a concrete idea»<sup>46</sup>.

After sixteen years Vinay writes in his diary: «I came back from Florence where I met an "old" friend to whom I am linked by deep affection: Prof. Dr. Arch. Leonardo Ricci. It was he who, sixteen years ago, when he was at the beginning of his career, drew Agàpe and participated with his heart. And he still wanted to donate the architectural project of that complex of works that we have in mind to achieve over the years. Meeting him is always a spiritual and human enrichment. Then there is the affection that makes us understand beyond the reasoning in which there is more similarity in content than in linguistic expressions»<sup>47</sup>.

The complex of works is that of the village of Monte degli Ulivi, next to the village of Riesi, south of Caltanissetta. The place is chosen by Vinay because it is the poorest and most underprivileged. He acquires a hill on which to build among a thousand difficulties<sup>48</sup> and risks his life and that of his companions in the adventure. The mafia constitutes the local middle class and is fierce about the failure of the enterprise. One night Ricci and Vinay have to hide behind the sheaves to defend the site from an attempt at arson. It is about improving the living conditions of the local people: giving them a home, a job, an education, a spiritual support.

Ricci will say of Vinay: «the most coherent man I know, with what he believes [...], a man in some ways similar to Danilo Dolci, for others totally different»<sup>49</sup>. Dolci's path is exemplary from an ethical point of view, but for Ricci it presents a defect: his intentions are expanding more and more rather than deepening on a precise objective. The perfectly successful model, on the other hand, is that of the Zionist Kibbutz<sup>50</sup>: the desert

transformed into something productive. Because the people who build a kibbutz feel it precisely, physically and spiritually. Ricci tries to study and understand the inhabitants of Riesi, walking at night through the deserted streets of men and populated by stray dogs. He cannot and does not want to plan a priori a project in a philosophical-political-social sense. He has to live with these people, understand their necessity and grasp the possibilities as they manifest themselves.

Gio Ponti introduced the article in "Domus" with which he immediately, in 1963, presented the new village and wrote: «We invite you to read Ricci. He boldly interprets one of the terms that agitate (and characterize) our civilization: one is the technique, with its absolute *d'après raison* that identifies with creation where man is the social object; and the other term, that of Ricci, is the recourse to the creation of *après nature* in which we identify the created, where man is the subject»<sup>51</sup>.

The idea is simple: to build the community nucleus for everyone, old people, adults, children. The buildings foreseen in the first plan of September 1962 are the church, the elementary school, the kindergarten, the workshop, the offices, the lodgings for families, the rooms for bachelors and the meeting rooms.

The facilities are those of any other village, but Ricci tries to destroy them as separate entities.

The initial scheme will have to undergo some changes due essentially to the economic constraints of Vinay. A problem that slows down the executive action, forces variations of the project<sup>52</sup>, until it stops completely<sup>53</sup>. But the crucial issues remain unchanged. As for Prali, also in Monte degli Ulivi the realization happens more in the exercise of the daily doings rather than in the usual technical and logistic direction of the construction site<sup>54</sup>.

In order not to destroy the trees and not to carry out expensive earth movements, all the buildings are embedded in the areas of greatest height difference of the ground, anchored to the ground as extensions of the earth itself. To limit the impact of transport on the cost of materials, cement and iron

e A. J. Lima, *Leonardo Ricci: Riesi, un villaggio come un Kibbutz*, in "L'Architettura. Cronache e storia", n. 476, June 1995, pp. 406-421.

<sup>51</sup> G. Ponti, *Nascita di un nuovo villaggio per una comunità in Sicilia* cit., p. 5

<sup>52</sup> The collective spaces annexed to the community house were built only in part, the Ecclesia was not completed, the size of the family home was reduced, the middle school and the office building were not built.

<sup>53</sup> «I cannot afford to spend that much. There are no other reasons besides the fact that I cannot afford the costs. For example, the kindergarten, I'm enchanted by the beauty of the work, as you designed it, but scared by its cost. You will see that instead, the workshop with joists will be cheaper and beauty the same». Letter from Vinay to Ricci dated 9 January 1964, conserved in the library of the Monte degli Ulivi Village.

<sup>54</sup> With the support of Tullio Vinay and his son Giò, the direction of the construction site is entrusted to Ricci's assistants: the architect Guido Del Fungo, his former pupil, and the architects Fabrizio Milanese and Armando Donnamaria, to whom the work is entrusted around 1963.

<sup>46</sup> C. Gavinelli, *Ricci e Agàpe nel pensiero e nelle opere* cit., p. 27.

<sup>47</sup> T. Vinay, *Giorni a Riesi*, Editrice Claudiana, Torino 1966, p. 75.

<sup>48</sup> Evidences of great interest on the battles undertaken during the construction site, and to subtract from the Mafia's extortion the local population are reported in Vinay's diaries: *Giorni a Riesi* cit. e *Riesi ou la force de l'agapè*, Buchet Chastel, Parigi, 1976.

<sup>49</sup> L. Ricci, *Nascita di un nuovo villaggio per una comunità in Sicilia* cit., p. 5.

<sup>50</sup> Vedi B. Zevi, *Monte degli Ulivi a Riesi. Il kibbutz nei feudi della mafia*, in "Cronache di architettura", vol. 4, Laterza, Bari, pp. 404-407

are used instead of prefabricated products. The use of rough stone from the local quarries for the main walls and reinforced concrete for the roofs is both an operational necessity and a creative choice to reproduce some traditional building methods<sup>55</sup>, such as the vertical pillars of the dormitories furrowed by long voids that echo the compositional themes of the farm-houses and allow the inhabitants to recognize their history. Smoothed and plastered surfaces are contrasted with others, rough, in freshly roughened and exposed local stone. Buildings in plastered reinforced concrete and only in some cases exposed, the masonry is made of large blocks of irregular shape at sight and regular ashlars plastered or exposed<sup>56</sup>.

The dynamic articulation of the intertwined spaces determines a "spatial conformation of existence"<sup>57</sup> that flows without interruption. Space is conceived as crystal in formation<sup>58</sup>. In the first hypothesis of the project, the general layout is set on a longitudinal axis along the ridge of the hill, with a central void around which the buildings are articulated. Then, in November 1962, on the occasion of the first trip to Riesi, during the tracing of the Ricci foundations, he modified the planimetry. Now the general layout is structured on two compositional axes: the main one along the ridge of the hill, the secondary one coinciding with the access road to the Village<sup>59</sup>.

The spine, the only regulatory element is the vertebra from which spaces, paths, functions and activities are innervated. Among these is the kindergarten, an evocative trapezoidal system, cut by a transversal body and surrounded by a curvilinear enclosure. The raw stone wall envelops the entire building and ends in a ramp projected onto the panoramic terrace covered by a thin sloping slab that resembles very much the roofing solution adopted for the solarium of Villa Balmain on the island of Elba, a few years earlier.

The heart of the design is the staircase leading to the clearing surrounded by olive trees, on the highest point of the hill, the space for the Ecclesia. Tracts of low stone walls along the perimeter of the road are traces of the construction absent.

Ricci also designed two hypotheses for Ecclesia: first, a complex volume, resting on oblique masonry walls and connected to the ground by a ramp as if it were the paw of an insect. Then a broken shell, a marvelous plastic form composed of two open halves connected by a network of ramps and suspended on tapered stone pylons. A first example of carved and infor-

mal architecture in Italy. As a matter of fact, Friedrich Kiesler's experiments for the *endless house* belong to the same period and to the same cultural context.

The impossibility of creating this church as a home for all, open day and night, to break the circle of solitude that surrounds men is symbolically the defeat of an ideal pursued by Ricci throughout his life. «I missed the city, society, the others and the needs of the others»<sup>60</sup>, he writes in his *Anonymous*, and still closes his farewell speech at the School of Architecture in Florence, recalling: «but this is a dream that I cannot design and build myself to make it come true»<sup>61</sup>.

The city is built, it is lived, together. It is not enough to imagine it alone, it is not enough to fight with one's own strength to see it come true. Alone, Ricci was often sitting in Riesi, on the highest point of the hill, watching: «And I was already seeing what could happen. Those burnt lands, well cultivated. Those unemployed and idle people in the cafes buried by the flies, industrious and working. Those ragtag children wandering in the streets playing happily and preparing themselves for life. Simple things [...]. Sometimes in desire and dream I have seen this village "root" expand throughout Sicily. That is, put branches, leaves [...]»<sup>62</sup>.

An idea of a mythical city, modeled on the life of the inhabitants, which even the ragtag and wandering described by Elio Vittorini in *Le città del mondo* try to reach all over the island. The only big city in perpetual motion and at the same time a primitive refuge in nature: «The place was, in the mountains, with nothing but a few carob trees on the slopes and the girl had entered the shadow of one of them to open the bundle of her stuff and live there. At one point she hung a thick cradle veil from two branches, at another she set up an altar with a coloured statuette and paper flowers, at a third she put a tablecloth on the grass, and then she went here and there to her home cleaning the grass of fallen leaves [...]»<sup>63</sup>.

This is how the foundation of the village of Ricci begins, as Vittorini imagines it.

### Leonardo Ricci painter Giovanna Uzzani

*Painting is not a state of perfection, not a state of grace. You paint because you have something inside your chest that wants to come out. It can't stay inside. It hurts*<sup>64</sup>.

So it reads in *Ragioni della pittura*, in the eighth of the sixteen chapters of that wonderful text entitled *Anonymous (20th Century)*, which Leonardo Ricci had started in 1957 during his stay in the United States. Here we are in the suggestive house

<sup>55</sup> M. Loik, G. Rostan, C. Gavinelli, *L'architettura di Leonardo Ricci* cit., p. 30.

<sup>56</sup> M. Oddo, *Architettura contemporanea in Sicilia*, Corrao Editore, Trapani 2007, p. 128.

<sup>57</sup> L. Spinelli, *Leonardo Ricci: spazi fluidi*, in "Domus", n. 938, luglio-agosto 2010, p. 70.

<sup>58</sup> L. Ricci, *Nascita di un nuovo villaggio per una comunità in Sicilia* cit., p. 5.

<sup>59</sup> Valuable information and details on the construction site are in the PhD Thesis of Pietro Artale, Conservation of contemporary architecture. Monte degli Ulivi by Leonardo Ricci in Riesi: methodology and practice for a conservative intervention, Department of Architecture of Palermo University.

<sup>60</sup> L. Ricci, *Anonimo del XX secolo* cit., p. 232.

<sup>61</sup> Leonardo Ricci, *Addio alla Facoltà di Architettura di Firenze*, cit. in C. Vasic Vatovec, *Leonardo Ricci architetto "esistenzialista"* cit., p. 96.

<sup>62</sup> L. Ricci, *Nascita di un nuovo villaggio per una comunità in Sicilia* cit., p. 6.

<sup>63</sup> E. Vittorini, *Le città del mondo*, (prima edizione Einaudi, Torino 1969) BUR, Milano 2012, p. 43.

<sup>64</sup> L. Ricci, *Anonimo del XX secolo*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 122.

of Monterinaldi, as well as in the so called *Giornali di bordo*, where we can find the materials for the full narration of Ricci as a painter even before that of Ricci as an architect.

The criteria chosen for the exhibit focus not so much on the construction of a parallel monograph, but rather on the process of making art and the whirlpool of ideas, following the traces of the chapters of the *Anonimous* and the *Giornali of Bordo*, kept in the Ricci archive in Florence. The paintings are therefore proposed as testimonies, real sources, capable of dialoguing with the languages of writing and architecture, so as to offer a fragrant trace, in suggested agreement with the others.

### *Prodromes*

When "Il Bo", a fortnightly member of the Gruppo Universitario Fascista di Padova, in May 1939 dedicated an extensive article to the pictorial research of twenty-one year old Ricci, the traits of his artistic nature were already extraordinarily in focus: "boundless ambition and candid impetuosity", "impetuous enthusiasm in discussions", "ardent passion", "profound ethical sense of life", "bitter sincerity", "Panical joy"<sup>65</sup>. Despite the fact that the paintings published in the article are in the direction of contemporary realism, since the *Self-portrait* of 1935, the temperament of the young man emerges clear and strong: elbows planted on the desk, his expression disturbed and strong-willed, his grainy gaze on an indefinable beyond, a hand theatrically sunk between the locks of his hair, lips that cling to an emerald green cloth, in contrast with the Venetian red of the chamber jacket. The sympathies of this self-taught genius for the Umbrian and dissident tones that can be traced back to the heretical painting of the Roman School are already clear. In the article from "Il Bo", however, the pictorial research of the young man is outlined with incredible foresight with respect to future results, which at that date were completely unpredictable: «He loves nature, but man even more. Man is felt as an ethical, volitional entity: an actor in the great scenario of nature [...]. Nature is felt as a mysterious force, often an insidious enemy of man, but sometimes also soothing with its boundless beauty [...]. His Naturalism is understood in a primitive and cosmic sense, that is, as humanism».

And with respect to his style: «starting from a realistic intuition of things [...], he arrives at the metamorphosis under the travail of fantasy, with a particular mystical flavour, through *abrupt combinations, primitiveness, high dramatic tension*». Times are pressing and Leo Ricci moves with his family to Florence, where he studies at the School of Architecture and graduates with honors under Giovanni Michelucci, composing the

thesis *Closed Theatre and Outdoor Theatre*, whose success is augmented by his previous experiences as a painter. Hired as an assistant to the chair of Interior Architecture, the master Michelucci, the young man has the opportunity to strengthen his research and meet the first opportunities for work, in which the features of a research capable of combining architecture, design, installation, and painting immediately emerge.

These were the feverish years of the post-war period. Years of reconstruction. Ricci is fully involved – as an architect and as a man – alongside the master and his companions, while the 'new city' is being founded on the rubble left by the German mines, then by the Allied bombardments, in an unprecedented visionary tension. In his search for the visual arts, Ricci can breathe the same enthusiasm. These were the years of the Florentine dissident group "Arte Oggi" and of the gestation of abstractionism, under the auspices of the gallery La Vigna nuova and of Michelucci himself. For those young painters the objective is the break with naturalist intimism, the aspiration to a new social interventionism, the overcoming of the "return to order", the tension of research and experimentation of languages, in the footsteps of the historical avant-garde, especially the happiness of certain futurism. They are looking for an original solution in the context of Italian concretism, and arrive at a conception of form understood in its clarity, without nuances, without drops in tension. Hence the invention of the name of the Florentine group, Astrattismo classico: the rigour of the compositions, the crystalline geometrism, the use of colour with flat, brilliant backgrounds, in scores of Brunelleschi-eque purity, refers to those young people, and Ricci with them, to the example of the early Tuscan Renaissance, reinterpreted with autonomy and strong awareness of the present.

Everything is simultaneously at stake, art and life, painting and architecture, while the debate on the role of decorative arts is high. It was 1947 and Roberto Papini spoke on "Style" in favour of the reborn Handicrafts Exhibition: «The Florence Handicrafts Exhibition is a workshop», in which artists and architects of the new generation work side by side<sup>66</sup>. Everyone rushes to visit the rooms, where the new models of taste appear. Here are the rooms of the goldsmiths, toys, ceramics are set up by the young people who follow Michelucci: Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Ricci, Leonardo Savioli, the same architects, supported by painters Osvaldo Tordi and Renzo Grazzini, are also authors of the layout of the central room C.A.D.M.A., the association that in those years was committed to the revival of Italian handicraft production, with the support of the New York foundation Handicraft Development Inc., which financed the entire initiative and created the first exhibition of Italian handicrafts in New York in April 1947. It was in this feverish climate, full of opportunities and openings, of inter-

<sup>65</sup> L. Grossato, , *Il pittore Leonardo Ricci*, in "Il Bò", Quindicinale del Gruppo Universitario Fascista di Padova, anno V, n. 5, Padova, 19 maggio XVII (1939). The article has been conserved by the artist's wife, on the first of the four "Giornali di bordo", an extraordinary album and at the same time a press review (Casa-Studio Ricci, Monterinaldi). The article on "Il Bò" was preceded by another article in Paris in "Revue Moderne illustrée des arts et de la vie", 13 September 1938. In the Journal No. 1, relating to the years 1938-52, the two articles appear on the same first page.

<sup>66</sup> Papini recalls some figures, to let us understand the importance of the re-born Craft Show: «130,000 visitors, 50 million business deals concluded, 600 exhibitors are mind-boggling figures in Florence for those difficult years».

weaving and hybridization, meetings and investments, that the young Ricci tried his hand at it.

#### *Choice in confusion*

In years of demand for strong ideological values, the debate contrasts, in Florence and beyond, the two opposing factions of abstractionists and realists, in a *querelle* that clashes vigorously on the ways of representation, but finds deep agreement in the demand for *engagement*: both feel a common need to contribute to the collective rebirth of man in society, while the idea of communism as a revolutionary mechanism of change makes it way, as necessary to exorcise the continuity with the past.

A careful and sensitive interpreter of those years, Ricci evades the choice and questions himself:

«What does painting mean to me, and what does it mean to paint more paintings?».

The only possible answer arrives sharply: «An attempt to break the loneliness»<sup>67</sup>

On the other hand, he insinuates elsewhere: «What faith can the man who lives in the absurd have?»<sup>68</sup>.

So painting to combat loneliness; painting not as faith in a system or in an ideology or in a style, but painting as a relationship, to be in the world, to feel, to communicate.

Describing one of his first lessons of a university course, Ricci imagines a sort of ideal dialogue with the students in the classroom: «Listen guys. The time has come among us to make a choice: a choice in the confusion»<sup>69</sup>. Thinking of architecture, but implicitly of painting and any other creation, in the eyes of the master multiple paths, at least three, appear equally practicable.

The first: “the world as myth”, no matter what myth, because it appears as a kind of “Phoenix”, from which everything proceeds, dies and is reborn and “nothing can escape these rendezvous in time”.

The second: “the absurd world”. It is the situation in which every man falls in a stretch of life, outside of his will, like after a hangover or after a beating, face to the ground, no possible way out, everywhere nonsense. Having reached the zero point, that man, for Ricci, resorts to the only recognizable aspiration as such: to drive away the pain, by any means, with the search for art, for example, whatever it is, de-structured, decomposed, wounded to death, resurrected, or simply a trace, even a non-form.

The third: “the logical world”. Here the man-artist “finds the relations between the things that exist”. «The image is exact. The right perception of objects. The free and modern structure. Space, time, intervene in the composition in a fluid, lively way. Things have weight»<sup>70</sup>.

Outside of abstract-realism, outside of the logic of the market and of criticism, Ricci's pictorial work in this first post-war period and far beyond, therefore oscillates between these different and at times co-present possibilities, overcoming any contradiction.

In the late 1940s, the young architect's painting was filled with abstract works – the logical world, we would say -: pure vibrations, articulated volumes, rhythms, structural solutions, compositions of neoplastic derivation, originally similar to the paintings of classical abstractionists. Nevertheless, figurative subjects from ancestral myths – the world as a myth, then – arrive, in which the figure or mask, immersed in a sort of magnetic field and graphically reinvented in the snappy profile of a sinuous line, recurs as the absolute protagonist, in ritual dances, embrace and struggle, birth and death, motherhood.

Shortly afterwards, even “the absurd world” would implacably have come into being, in the informal and existentialist declaration of painting as well as of the entire research of the architect and painter.

#### *Reasons for painting*

At its debut in the Fifties, Florence showed vivacity and proactive impulses: Fiamma Vigo animates with feverish enthusiasm the *Numero* gallery, in via degli Artisti; at Vigna Nuova the Manifesto of Classical Abstraction is published; the first edition of the National Exhibition Prize of the Fiorino appears; high fashion and the dream of the Made in Italy are born in Giorgini's house.

For Ricci it was the time when he worked in Pescia and Agape, while the great construction site of Monterinaldi began. Even in the search for painting there are signs of a new season. So in the spring of 1950, in Paris, even before the invitation to the *Salon de Mai*, Ricci presented his paintings with a solo exhibition at the *Galerie Pierre*. For the inauguration, he wrote a text that is proposed as a very personal confession, balanced and at the same time programmatic manifesto, originally mindful of the apodictic tones of the futurist manifestos and of that vigorous, ekistic, visual or better tactile, expressive and transgressive prose, but now starting from the amazement and enthusiasm that followed the tragedy of the war:

«It was as if valves that had been closed for millennia had opened, as if all parts of my being, inside and outside of me, had set in motion and new blood had circulated freely [...]. High potential currents have passed through the brain, red-hot steel blades have cut the knots, pure oxygen has oxidized the poisons.

At first, the sight, then the sense of smell, the touch, the taste, the hearing, have awoken.

These are the external doors.

Then all the internal parts, until now unsuspected.

It was pressed little by little so that my being opened up, But after the awakening of being, what was the value of painting most to me?

What I had loved, I could no longer love it, it was rubbing in my

<sup>67</sup> L. Ricci, *Anonimo del XX secolo cit.*, pp. 125 e 127.

<sup>68</sup> Ivi, p. 28.

<sup>69</sup> Ivi, p. 14.

<sup>70</sup> Ivi, p. 22.

hands.

At this point the questions became cruel, brutal, lacerating. It was about, like for life, to skip the ditch or stay here. Choose: stop or start again.

It was time to put the cards on the table. You couldn't cheat at the game anymore.

So, man, having found my total and organic life at certain times, I found myself a painter, in front of a blank canvas - breaking and reintegrating forms, space, time, weight, matter, - charging the colors with positive and negative electricity, - making full and empty in shape and against shape, - by forcing the element to be examined in a two-dimensional physical space,

I have found Ariadne's thread [...], that is the possibility of being, in contact with other living beings, living»<sup>71</sup>.

From this moment on, numerous collective and personal exhibitions follow one another, punctually documented by the clippings of newspapers and magazines, and then composed in the "Giornali di bordo": Ricci, in 1951, joined the major Italian artists of his generation at the Parisian gallery *La Boetie*; in May 1951 he was among the winners of the Fiorino Prize; then with the artists of *Numero*<sup>72</sup>, then at the Galleria Bompiani in Milan<sup>73</sup>, at Palazzo Strozzi in an anthological exhibition dedicated to the Half a Century of Tuscan Art<sup>74</sup>, at the Galleria Vigna Nuova<sup>75</sup>, and in the following exhibitions directed by Fiamma Vigo<sup>76</sup>; even in Los Angeles, at the Landau Gallery, in January 1953.

### *Goodbye, teachers, goodbye, geniuses*

In his paintings from the early 1950s, Ricci gradually moved away from abstraction to explore the depths of myths and archetypes in the reason for creation. At the same time, he engages in a dialogue - at times a struggle without quarter - with the masters of twentieth-century painting, Picasso, Schiele, Giacometti, Ernst, and the Surrealists.

«Geniuses and masters, we have loved you [...]. But by now there is a fracture between us. A fracture that we hope will not

be healed [...]. Enough with this arrogant, certain, sufficient air. Keep your masterpieces. We want to start from the beginning»<sup>77</sup>.

Yet the teaching of those masters does not disappear in Ricci's painting, but rather finds new form and leaves fragrant promises of openings and solutions.

A repertoire of ritual masks is born, Bloodless Madonnas or maidens who play by moonlight, evoking the blue Picasso or the contemporary Picasso who paints on ceramics; and also the female and male figure captured in the surreally theatrical mechanics of the act; silhouettes as dry as fossils or as subtle Etruscan shadows, on material backgrounds that evoke rock painting and sculpture; primitive pregnant Venuses, timeless motherhood, fall and rise, angels and demons with prosthetic limbs as if splints in absolute gestures.

The painting starts from a recognizable model, but now internalized, to find new freedom in the gesture, in the material, in the interpretation: so in the dramatic nudes that evoke the desperation of Schiele, standing out on a dark and absolute two-tone, he contrasts the suggestion of gold to that of the tar of the background, in short Cimabue and Schiele together. So Ricci notes in the chapter "Sensazione degli oggetti": «Cimabue painted a crucifix. Suspended in the air in the Holy Cross. Bird with wings gliding over the faithful! In this bird, pain, blood, death, hope, beyond. All the meaning of existence within that greenish and wounded body, suffering and sweet. Today people enter the church and say: Beautiful! And the bird remains suspended there, alone!»<sup>78</sup>.

The great figures of Ricci come to mind with the nude on the ascent or in free fall, the head a skull, ribs and skeletal limbs, the arms wide open like a cross, in solutions clearly close to the Crucifix of Cimabue. Ricci wonders: why do the faithful pray in front of the "holy card" and say "Bella!". And he replies: «Because it has meant something of man, outside the aesthetic, outside the ethical, outside the magical, outside even the reason for existing". He was immediately reminded of Picasso, who suggested the only possible answer: "Maybe Picasso doesn't even know it why his painting is important. Precisely because it is ugly. Precisely because it is no longer aesthetic. Precisely because it brings out the guts of men, blood and death. That's why Picasso is important. And only for this reason»<sup>79</sup>.

While Ricci's life as an architect proposes the great themes of urbanism and expresses his brutalist vein, the reflection that most involves the writer and the painter essentially concerns primitivism, of every possible culture or age: the apologia of the savage thus appears, felt as a germinal, incorrupt, pure state: «There was then a life without questions. It was perhaps a happy time. But in mankind the question was inherent. Reasons were born. The legend of Paradise lost. The apple of

<sup>71</sup> See "Giornale di Bordo" n. 1: *Leonardo Ricci, Galerie Pierre, 28 aprile-12 maggio 1950*, 2, Rue de Beaux Arts - Conférence par l'artiste le 28 d'Avril. The text of the conference is then published in the manner of a long letter to fellow architects in L. Ricci, *Confessione*, in "Architetti", estratto del n.3, 1, Agosto 1950, Edizioni C.I.P.E. Firenze, consultato parimenti in *Giornale di bordo* n.1, p. 36.

<sup>72</sup> *Mostra d'arte in vetrina del giornale "Numero"*, Florence, 7-12/05/1951, with Berti, Brunetti, Capocchini, Farulli, Faraoni, Monini, Moretti, Nativi, Ricci, Salimbeni, Severa, Vigo.

<sup>73</sup> *Rassegna della pittura Astratta Italiana. Astrattisti di 'Arte d'Oggi': napoletani liguri toscani emiliani veneti*, in Bompiani Gallery in Milan.

<sup>74</sup> *Mezzo secolo d'arte toscana, 1901-1950*. Società delle Belle Arti, Palazzo Strozzi, Florence. Exhibition of painting, sculpture, black and white and literary art movements in Tuscany, May-October 1952.

<sup>75</sup> *Leonardo Ricci, opere dal 1945 al presente*, Galleria Vigna Nuova, Florence, April 1953.

<sup>76</sup> See *I Rassegna / Pittura fiorentina contemporanea*, Galleria Numero-via Cavour, Florence, August 1952.

<sup>77</sup> L. Ricci, *Anonimo del XX secolo* cit., p. 81.

<sup>78</sup> Ivi, p. 95.

<sup>79</sup> Ivi, p. 96.

knowledge»<sup>80</sup>.

From these reflections come paintings that evoke the imprints of outstretched hands, of feet walking on the ground like cliffs or caves, archetypes of all times, totems and taboos that have come to light since the dawn of myths, mostly expressed pictorially in large or very large formats, different ways of retracing the greatest human harassment, that is, the attempt to exorcise the fear of death.

*Those stupid things that are still called houses*

1955 was a very special year, marked by the production of the exhibition *La cava, Mostra internazionale all'aperto di arti plastiche*, held in Monterinaldi between September and November 1955 by the Numero gallery, thanks to the collaboration of Ricci-Vigo: an event that represents a highly significant moment in contemporary reflection on the relationship between domestic space and the work of art.

«Dear friends, Fiamma Vigo and Leonardo Ricci, I have full faith in you and in your initiative – we read in the documents published in the catalogue –. The unity of taste in painting, sculpture and architecture is today's most imperative need in the world of art [...]. Best wishes, which are certainties. As soon as I have finished my work for the Congress of Art History, I will come and visit you. With affection, Your Lionello Venturi»<sup>81</sup>. *La Cava* immediately resonates, as attested by articles in "Domus", "L'Espresso", "La Nazione"... and as testified by the letter – also published in the catalogue – that the French critic Pierre Guèguen wrote to Fiamma Vigo, highlighting the relevance of the proposal, in line with that of the Parisian group Espace, which in 1954 had proposed a similar experience on the Côte d'Azur<sup>82</sup>.

The event *La Cava* sees the exhibition of sixty-six Italian and foreign artists who exhibit their works scattered in the study of Ricci, in the external walkways of the house, in the large garden along the slope of Monterinaldi in a choral event where architecture, sculpture, and painting are compared<sup>83</sup>. In addition to the experimental aspect of the enterprise, Ricci's experience confirms the original dialogue to be proposed between work and space, against the nineteenth-century bourgeois conception and ahead of the trends of set and site-specific art that would become established in the decades to come. Following in the footsteps of the high ritual value that art has always represented for primitive men, Ricci notes in the *Anonymous*, on several occasions, his own reflections: «To make sculpture was not to make aesthetics for them, but to perform magical acts. To make sculptures was not to produce hedonistic objects to hang on the wall or to put as a knick-knack on the cupboard for them, but to ingratiate themselves with the

gods, to propitiate the forces of nature (...). They were not objects to be looked at, but useful objects to carry out the act of their daily existence»<sup>84</sup>.

This is why to the new conception of living, of the role of the architect with respect to the design of houses and with respect to the teaching of architecture itself, is added the reflection on the essential role of art in human life and in private space: Ricci's works are therefore combined with stones, glass, wood, glimpses of the house, assume epic dimensions, require not to be decorative, become an integrated part of domestic life, the light that filters through the glass and rests, in miraculous and incessant change.

«Fiamma Vigo and I have not invented anything», writes Ricci in the presentation of the catalogue. «We have tried to be interpreters of this discomfort of artists and also of the public [...]. We would like to seek a collaboration between architects, painters and sculptors, unfortunately already separated from each other in individual research [...]. To leave the production from a tripod, to prepare oneself technically and spiritually for the conquests of the new architecture [...]. We would like the exhibition to gradually turn into a kind of market exhibition in which the public can choose among the objects that can keep them company».

In the meantime, Ricci's painting undergoes a slow and inexorable evolution in the direction of the redundancy of matter, of the liberated gesture, in the vortex of the informal. While in the design activity the brutalist model appears with new energy, the plants are disjointed, the buildings take a verticalistic impulse that seems gothic at times, the painting appears in its novelty at the Roman Gallery *La Bussola*, in June 1958, as presented by Lionello Venturi: «Form and composition enhance the color to achieve expression, which involves all visual elements, and goes beyond revealing a particular tension. Tension is the reason for the work, vitality itself, the aspiration to investigate the world through painting»<sup>85</sup>.

Ricci's exhibitions followed one another in Italy and in the United States, often accompanied by the introductory words of his friend Venturi: in November 1958 in the exhibition *Nuove tendenze dell'arte italiana* (Rome-New York Art Foundation), then at the Il Fiore gallery and at the Festival Dei Due Mondi in Spoleto, then in October 1959 at the newborn Michaud gallery, which in Florence represents more strongly the informal instances, and again in 1960 in New York at the Trabia Gallery. Traces of this phase, the last one fatally documented at Monterinaldi, recur in quantity in the *Anonymous*, almost on leave: *If I look at my paintings now, the indeed I feel at ease with myself [...].*

*Nothing but sketches. But out in the open air they live. They are alive in space, those new "form colors", which will heighten the meaning of men's lives, wherever they need it and in the way in which they need it.*

<sup>80</sup> L. Ricci, *Anonimo del XX secolo cit.*, p. 50.

<sup>81</sup> La lettera di Lionello Venturi's letter is conserved in "Giornale di Bordo" n. 2 (1953-56), p. 76.

<sup>82</sup> P. Guèguen, *Coexistence des arts plastiques*, in "Giornale di Bordo", n.2, p. 76.

<sup>83</sup> See "Fiamma Vigo e Numero", exhibition catalogue, edited by R. Mannu Tolu e M. G. Messina, Archivio di Stato di Firenze, Florence, 2003.

<sup>84</sup> Ivi, p. 103.

<sup>85</sup> L. Venturi, *Mostra di pittura: Leo Ricci*, Galleria La Bussola, Rome, June 1958, in "Giornale di bordo", n. 3.

*No longer painting-option, painting-comment. No longer painting enslaved to an idea. No longer painting-propaganda. No painting-experiment. No. This is painting as an act. Painting as living. Like breathing, eating. Painting as loving. Painting as creation, emancipated and free*<sup>86</sup>

### **Installations as concentrations of matter**

#### **Giovanni Bartolozzi**

Ricci's 1955 set design for the Monteverdi *Orpheus* in Aix les Bains was the first rudimentary form of installation. To exalt Orpheus' descent into the underworld amidst the infernal flames painted red on the back panels, the setting was characterised by a vertiginous wooden staircase with cantilevered steps, typical of his architecture. The staircase was so dizzying that the actor was afraid to walk along it, actively influencing the representation and consequently also the public. For Ricci, designing an exhibition, as well as a space, means involving man, the "actor" of the space of his time, in the depths and in the bowels.

This characteristic that can be found in his architecture is also strongly manifested in the installations, accentuated by the temporality, the temporariness inherent in the exhibition opportunities. These are always unique experiences, aimed at building an extreme synthesis between content and container, which finds strong points of assonance with its vision of architecture, first of all that of subordinating the exhibition to the theatrical sense of the path, the continuous movement of man, to expand the possibilities of perception, multiply points of view and see ever new relationships between things.

For Ricci, the installations are more synthetic spatial devices than architecture, they are a condensate of content and matter. Designing an exhibition means developing a device capable of conveying specific messages within the restricted space dedicated to the exhibition. In particular, two exhibitions held at Palazzo Strozzi in the mid-1960s aroused great amazement at the material impetuosity subordinate to the urgency of expressing the values of contemporary man within the closed rooms of Palazzo Strozzi.

In 1964 Expressionism was the theme of the *Maggio Musicale Fiorentino* and in a lively communion between artistic disciplines – as was hoped in those years – in addition to theatre and music, an art exhibition was organized at Palazzo Strozzi, which was considered one of the places of the *Maggio Musicale* alongside the theatres. Ricci's choice for the setting is a strong and conscious gesture, which earned him the recognition of the *Fiorino d'oro* in the same year. It was not a question of exhibiting the works of a tormented artistic current but of exposing the values of expressionism in the silent rooms of Palazzo Strozzi.

The quantity of works to be exhibited requires a substantial multiplication of the exhibition space available in the rooms, while the variety of works (watercolors, canvases, sculptures,

drawings, photos) and the different sizes of the same, require a careful study of the distribution and relationship between the individual works.

Ricci works on the installation with the transport and the emotional charge of those who have spent entire nights in front of the easel. The idea is immediately to develop a long white exhibition wall, which winds through the halls of the building and identifies a continuous and jagged path to guide the viewer to discover the torment of expressionism. The large vaulted rooms of Palazzo Strozzi become a neutral container, a sort of great sky – says Ricci – that encloses a new, unexpected exhibition path, with a different dimension. The space multiplies, contracts and expands in a sequence of linked environments. The vertical wall constantly changes in height in relation to the works it contains, it lowers near the doors, it jumps upwards to delimit more intimate environments, it flips over in a seat to accommodate the visitor, to indicate a slow and alternative use of the small works of Paul Klee and Vassily Kandinsky, which are integrated into the installation, almost set. As for the theatrical sets, the installation is made with a cannelina, with a plank of spruce subsequently plastered. The continuous wall has a rough, material, earthy finish and integrates all the devices of the installation: works, showcases, niches, seats, lighting and communication. The artists' names are written with a red paint brush, without worrying about the draining that becomes a richness during the installation phase.

«In conclusion, I must say that I and my collaborators have had fun, not in the sense of taste, but enjoyed living this expressionist adventure as if it were our own, as if we were the artists who made the works and want a space suitable for them. And strangely enough, it was confirmed to me by Mrs. Rohlf, the painter's wife, who, with emotion, remembered an exhibition created by the expressionist painters themselves and told me that it was made of simple white painted brick walls. I had made white walls for them in Palazzo Strozzi»<sup>87</sup>

The following year, in 1965, an important exhibition was held at Palazzo Strozzi entitled "La casa abitata. Biennial exhibition of today's interiors", with the participation of the most famous Italian designers such as Ettore Sottsass, Angelo Magiarotti, Vico Magistretti, the Castiglioni brothers, Marco Zanuso and, among them, the two friends Ricci and Savioli. The exhibition curated by Giovanni Michelucci and Lara Vinca Masini offers a reflection on the design of a small living space of about 35 square meters, which all invited architects interpret in terms of furniture, with innovative solutions on various aspects that tend to design. Ricci and Savioli develop a diametrically opposed reflection on the living cell, as part of a more complex organism, as part of an urban macrostructure, a theme that substantiated their professional and educational research in those years. Savioli pursues his idea of prefabrication and designs an elegant and clean prototype, with the

<sup>86</sup> L. Ricci, *Anonymous (20th Century)*, Braziller, New York, 1962, p. 142.

<sup>87</sup> Leonardo Ricci, "Risponde Leonardo Ricci" in *Marcatre* 8/9/10, 1964.



refined details that confirm his architecture. Ricci creates an inhabited sculpture that is one of the most authentic transcriptions of his idea of home. Once again he uses the large vaulted hall of Palazzo Strozzi as a neutral container in which to float the installation entitled "livable space for two". It is a 1:1 scale prototype made with a cantinella and a language similar to that of the Expressionism exhibition, made of broken pieces that define the levels of privacy of the rooms. The installation is lifted off the floor of the room and suspended on small stone walls similar to those that support his houses. It appears as a shell that envelops domestic life and in its unfolding identifies essential spaces for the life of man without creating clear separations. Environments coexist, establish relationships of intimacy and plastic continuity between them. To celebrate the sense of the path, Ricci separates the shell of the living area from the sleeping area, so as to make the path dynamic and passable, while the furniture, in its traditional sense, does not exist: what contemporary man needs is closely integrated with the house.

«Ours is just a spatial indication whose connections with the different types of structure should be studied later [...]. If we want to arrive at the paradox, or rather the logical conclusions of a certain hypothesis, we should expose nothing because we firmly believe that man, finally free from time and not oppressed by free time, will organize his life as he wishes, thus finally determining the end of the figure of the architect and decorator»<sup>88</sup>.

In April 1967 the Expo '67 was inaugurated in Montreal, one of the largest and most expensive world exhibitions in history, with the presence of 67 pavilions from different countries. In an emergency situation, in February 1966, Bruno Zevi was given the task of coordinating the design of the Italian pavilion by the Minister of Foreign Affairs, with the intention of assisting the architects in charge of the design and guiding the implementation of the project in a very short time. Zevi, who had been impressed by the setup of the exhibition on Expressionism, immediately thought of Ricci to animate the Italian pavilion. As there was no time for a public competition, the committee was forced to entrust the work directly to three architects: Leo Ricci for the costume sector, Carlo Scarpa for the poetry sector, Bruno Munari for the industrialisation sector, while Umberto Eco was in charge of the overall scenography of the exhibition, whose theme was "terre des hommes".

In Montreal, Ricci supervises the entire project of the Italian pavilion, designs the elevated restaurant and the sculptural staircase, while for the narration of the costume sector he proposes sculptural cavities finished with rough and rough plaster, punctuated by lumps of material, which like stalactites,

dot the roof.

«After having visited the pavilion – writes Zevi – the mayor of Montreal, has asked the Minister Giovanni Luciolli, Secretary General of the Commission, to work to make it permanent. On the eve of the inauguration of the Expo, it's a great satisfaction»<sup>89</sup>.

### The reason for a wide avenue that ends in front of a hill

#### Paola Ricco

The visitor who arrives in Sorgane leaves the street of Ripoli and enters a wide avenue that suddenly ends in front of the hill. Here you enter a different dimension than in the rest of the city and the architecture of Leonardo Ricci, with that of Leonardo Savioli, exhibits their aesthetic qualities of brutalist macrostructures that lead back to the period in which they were designed, the sixties.

That interrupted avenue is a trace of a piece of history: in 1956, when the design of the masterplan for the popular district of Sorgane began, Florence did not have a regulatory plan for urban growth and the expansion of the city was a much debated topic, also in relation to the protection of the landscape. For mayor Giorgio La Pira, the new complex is a crucial necessity for those without a house, while for Edoardo Detti, architect and future assessor for urban planning, it is a serious urbanistic error. That comparison ended in 1962, when the approval of the urban regulatory plan determined the reduction of the project: thus Sorgane was born as an unfinished district.

Ricci has played a fundamental role since the drafting of the master plan, which includes thirty-six designers at work coordinated by Giovanni Michelucci. In a discussion with his colleagues, he questions the relationship between the neighbourhood and the landscape, the river and the hill. He suggests designing precise architectures developed in height instead of binding the ground with a widespread building, so as to leave a larger space open to collective use. He draws a sketch called Plastic Vision of Sorgane where the sign, stratified and continuous, reveals a relationship with his pictorial production. In this representation, the volumes appear as collaborative parts of an organic whole, composed of a succession of open and built spaces: some of the latter have a symbolic value and rise like doors to the entrances of the neighborhood. The design commitment that animates the drafting of the master plan is not lost and a few years later Ricci retains those concepts when designing the architecture. In the meantime, the writing of the *Anonymous (20th Century)* gives him the opportunity to clarify his thoughts on the city and on living. While admiring the lesson of the masters of the Modern Movement, Ricci intends to go beyond that model because it is perceived as too rigid: driven by existentialism, he considers the project as a tool for dialogue with the changing aspects of human life.

<sup>88</sup> L. Ricci, *Spazio vivibile per due persone*, in L.V. 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 Mero-ni, Lissone 1965.

<sup>89</sup> B. Zevi, *Il duemila a Montreal*, in "Cronache di Architettura" vol. VI, 30 aprile 1967.



Sorgane's architecture shows a unitary image that determines its belonging to a recognizable urban landscape. Collective spaces form the backbone of the complex, which can be interpreted as a branched ideogram translated into the plastic forms of architecture. There are two fundamental characteristics. The first, of a typological nature, consists in the use of the plate that collects commercial and service spaces, above which the pedestrian paths develop and the volumes destined for the houses weigh; the second, of a constructive nature, corresponds to the use of the structural blade in reinforced concrete, with rhythmic scanning calibrated on the width of the lodgings. In the design of the living space, the variation in the types of residence – in line, balcony and courtyard – and in the size of the apartments are functional to accommodate different models of families, since the variety for Ricci is a guarantee of pluralism.

What the architect had previously experienced in the houses of community villages, in Sorgane, is declined in other terms and marks a step towards the subsequent research on urban macrostructures. In Ricci's idea, living stems from the coexistence of the collective and intimate dimensions. This concept, at the time and still today, is confronted with a social attitude where individualism reduces cohesion; therefore, in most cases, those shared spaces – once the soul of the project – are now closed and private. However, in the concrete and operational dimension that Ricci recognizes to architecture, it should offer human beings the opportunity to develop the sensitivity for a common life: the architecture of Sorgane is the testimony of the ideal tension towards a goal of sociality.

### **How the new Palace of Justice of Florence was born** **Stefano Lambardi**

After some hypotheses that since the sixties accompany various possibilities for the location of a new Palace of Justice for Florence, in 1976 the municipal administration announces a competition for the drafting of a planivolumetric project for the business center of Florence in the area of Novoli.

The public discussion actually took shape in 1986 on the occasion of the opening of the exhibition "I luoghi che cambiano". The protagonists are Giovanni Michelucci and Lawrence Halprin, both called, with different roles, to discuss the development of the city of Florence, with the critical support of Bruno Zevi, a staunch supporter of the Florentine architectural culture of the last twenty years. The aims to be achieved are contingent and often linked to the transformation of the city that accelerates its change, especially in the areas of the first suburbs, such as the area of Novoli, which represents an unavoidable appointment of the growth of Florence, where the phenomenon of the reconversion of industrial areas is proposed as the primary objective of designers and administrators. An operating system is also organized that involves many architects gathered around a work table, involved in the design of the entire area and coordinated by Halprin. In this context, the councillor for town planning Stefano Bassi identifies the

two most representative architects of the city's cultural landscape, Giovanni Michelucci and Leonardo Ricci, as the possible designers of the Palazzo di Giustizia in Florence, which will be built in this part of the city.

1987 was the year in which the two architects collaborated on the first draft of the project. From the few sources found, however, we can see what will be the guidelines of the plant: the directionality towards the city center and the highlighting of a central path that simulates the road. The connection with the historic center and the large circular square, as well as the internal generating axis, are the main points of this project and will be present throughout the story that will lead Ricci to the construction of the building. The idea is based on a fundamental principle: to invite the client to seek, more than a single building, a set of spaces that, related to each other, can give life to an architectural organism.

The *City of Justice* that Michelucci had imagined therefore finds its reason for being in the application of the generating principle, which includes the total meaning that is intended to pursue: the city of Justice and Justice in every corner of the city. But already at the end of 1987 some of the foundations that had formed the basis of the project elaboration process were lacking: analytical evaluations carried out for the client by the various companies in charge of feasibility such as Edil-Pro and the groups belonging to the specific categories of the experts produce dimensional data and design indications very useful for the design of the Palace of Justice, but aimed at centralizing the various components in a single structure.

In a speech at the conference "I confini della città", on December 18, 1987, Michelucci publicly expressed his doubts about the unification of all judicial functions in a new building in Novoli and this was the first formal act of abandonment of the assignment by the architect. This declaration can only be painful and permeated by a detachment that sounds more like "personal separation" than "design divergence". Ricci in fact disputes the reasons given by his friend-teacher, bases his argument of defense on the analytical experience of the various companies in charge of the feasibility and justifies his reasoning through the experience gained years earlier in Savona, where a good synchronization between the subjects had produced an excellent functional result.

A break at this point incurable, which in fact on May 17, 1988, with a resolution of the City Council No. 3559/2629, sees the commission of the preliminary design of the Palace of Justice of Florence entrusted by the mayor Massimo Bogianckino to the architect Leonardo Ricci and the engineer Giorgio Santucci. The peculiarities of this design event are therefore manifested on the one hand in the abandonment of Michelucci, and on the other in a project immediately ready in a few months, and illustrated by the phrase of Ricci «As if I wanted to do "my" project, when instead I had worked for a few months to prepare "our project"»<sup>90</sup> that lets you imagine his interpretation

**90** Letter by Ricci to Giovanni Michelucci, Venezia 23.12.1987, Archivio

of the conflict in the design issues. This is the last act of this story, in which the two most important Florentine architects of the post-war period are the protagonists.

The Novoli plan shows a cultural position of the entire group of designers in charge, which leads to a real detachment of the entire plan from the principles of urban development that were Edoardo Detti's: in his hypothesis, the growth of the city was directed towards the plain through the axis Florence-Prato-Pistoia. The whole general project, on the contrary, focuses on the park in the middle of the FIAT area, which became the generating principle of the entire Novoli Plan and from which some of the most important directions that determine the locations of the various buildings branch out. The Palace of Justice itself originates from the circularity of the square in front of it, as confirmed by many of Michelucci's sketches produced in the period relating to the workshops that provide a circular space overlooking the entrance, on the side of the park.

The centrality of man, "the one who will use" the building, remains one of the cornerstones of the whole project. The entrances, but more particularly the internal mobility, are a complex knot to be untied that Ricci, strong of the experiences of previous years, will solve in a wonderful way through the choice of the basilical system: the balconies on the upper floors, which overlook the interior, make the man participate in that "sacred space" in which an aspect of the "human tragedy" takes place. Ricci proposes a concept of the Palace of Justice that places its strength in the freedom of use of common spaces by people, a place without barriers that is an integral part of the city and in which the city can "enter inside". The covered square is the architectural solution that will have to collect this request, a free space, with heterogeneous functions, open on all sides. "We want citizens to be able to move freely within the building even when it is closed. It is not rhetorical, because neither is the ancient city", we read in the 1988 project report<sup>91</sup>. Ricci surrounds the entire organism with water with a reflecting pool, leaving only a few controlled passages free. The Venetian living room most likely emerges in this choice, which adds a further element of interest, as water becomes a plane that reflects the "wall" in elevation and establishes a continuity between the elements, horizontal and vertical.

The aggregation of the system therefore revolves around the linearity sought by the designers of the Detailed Plan: the proof of this is the shape of the building stretched from south-east to north-west. The parts of the architectural organism are arranged along this direction autonomously and, through a skillful play of interruptions and filming, form the volume of the "citadel of Justice", as Ricci and Michelucci had called it several times. The image that the building offers is played, through this fragmentation, through a series of volumes and planes that fit together transporting the complexi-

ty of the content to the outside, while inside the balconies and aerial passages represent the connective tissue for the volumetric disarticulation sought by the designer.

Leonardo Ricci's contribution to the project of the Palazzo di Giustizia in Florence therefore ends with the preliminary project delivered in 1989, although meetings, in-depth studies and hypotheses of modifications will follow in the following years. This will be the final architectural work of his career as a designer, his further "testament". In the *Anonymous* of the 20th century, written at just over forty years of age, he had already entitled the final chapter "Conclusion (Testament)". Within this writing the character of the existentialist man is outlined and a very rich and complex personality is outlined, which will make Ricci the protagonist of the Florentine scene and beyond, from the post-war period to his last work.

*I woke up this morning. I woke up anonymously, rising from the night and from sleep. This morning I didn't read the newspaper. This morning I climbed onto the roof of my house, I stretched out my hand in front of me and above. My hand was raised against the sky. Then, like a dying man, unable to speak, my hand waved a detached, sweet, and human farewell. But it was not a farewell from men.*

*It was just a shy and sweet gesture of greeting to the other men on earth, as to give everyone a good morning, give a good morning to my limbs, as the others are part of me and I of them. Then I smiled.*

*Then I stretched out my arms and breathed deeply.*

*I turned my eyes all around.*

*Now I'm in my studio working...<sup>92</sup>*

With Ricci's death in September 1994 in Venice, the "idea" of a deconstructed but organic, and at the same time absolute, space for the Palace of Justice also died. With this work Leonardo Ricci signs his personal battle with Florence, on an occasion in which he sees himself as the "only protagonist" of a scene at the centre of which is Architecture.

## Earth City

### Ilaria Cattabriga

*The city of the future, the city of Anonymous (20th Century), Earth-City, will belong only to that man who has teetered on the brink of suicide for want of values, and, finally, one morning, has aroused himself from this state and is ready for anything, and that's that!<sup>93</sup>*

The City-Earth or Earth City is a model of architecture-city, or rather the exemplification of a megastructural prototype that embodies all the design themes addressed by Leonardo Ricci during a life dedicated to architecture, an ideal model developed by the architect in parallel during his teaching activities at some of the most illustrious American universities and at the School of Architecture of Florence in the sixties. In Italy, in

Fondazione Michelucci, Lettere inv. 1.179.

<sup>91</sup> L. Ricci, M. G. Dallerba, Palazzo di Giustizia di Firenze, project report, 1988, Casa-Studio Ricci, Monterinaldi.

<sup>92</sup> L. Ricci, *Anonimo del XX secolo*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 238.

<sup>93</sup> L. Ricci, *Anonymous (20th century)*, Braziller, New York 1962, p. 186, translated by E. Mann Borgese, *Anonimo del XX secolo*, Il Saggiatore, Milano 1965, pp. 174-175.

particular, the design study for the City-Earth was carried out following the flood that struck Florence in 1966: the damage suffered by the city in fact gave Ricci the cue to think of a city that was reborn from what remained, completely renovated. It was the architect's revolutionary ideas that influenced the work of the radical Italian architecture groups of the next generation<sup>94</sup>.

Ricci, already known in the United States thanks to the reviews of his painting and architecture exhibitions by Lionello Venturi and Bruno Zevi, stayed in America for the first time in 1952 in order to carry out an inspection of the building site of the residence designed and built for his brother Fausto Maria Ricci in Beverly Hills (Los Angeles). On this occasion, he visited the Seagram Building in New York by Mies van der Rohe and the Guggenheim Museum by Frank Lloyd Wright, as well as two other masterpieces by the same master: the Kaufmann House at Run Mill in Pennsylvania and Johnson & son Inc., Racine, Wisconsin<sup>95</sup>.

From that moment Ricci began an intense exchange with the United States, which intensified in 1959, when the Dean of the School of Architecture of the Massachusetts Institute of Technology, the Italian professor and architect naturalized in the United States Pietro Belluschi, summoned him, along with other scholars, artists and Italian designers of international renown as Kenzo Tange, Lewis Mumford and Paul Nelson, and then Pierluigi Nervi, Ernesto Nathan Rogers, Gillo Dorfles and Mirko Basaldella, as Visiting Professor to hold a course in Urban Design.

These were the years in which Pietro Belluschi thought of founding, together with the most brilliant researchers on the subject, new "radical visual" theories to revitalize the field of architecture and science in general after the crisis of the modern movement, the same ones that would give life to a series directed by Kepes entitled "The Man-Made Object", which in turn would give birth in György Kepes to the idea of founding the CAVS (Center for Advanced Visual Studies) at MIT in 1967<sup>96</sup>. Ricci in particular taught at the Massachusetts Institute of Technology from 1959 to 1962, but his teaching experience overseas continued at Pennsylvania State University where he received the distinction of Visiting Professor in 1965, a qualification that allowed him to continue his studies on the "integrated city", always in parallel in Italy and America, in direct contact with his students, for whom he regularly organizes seminars and cultural exchanges in both countries. The didactic experiments resulted in the project for a "megapolis":

**94** L. Ricci, "Research in urban form and the Future of Florence", *Arts and Architecture*, no. 2, February 1967.

**95** As for painting, Ricci participates in several art exhibitions in famous American galleries, such as the North La Cienega Gallery in California (January 19-February 27, 1953), the International Exhibition of Contemporary Painting in Pittsburgh (October 13-18 December 1955) and the Trabia Gallery in New York (March 29-April 30, 1960).

**96** P. Aviles, *Pietro Belluschi and György Kepes. Massachusetts Institute of Technology. 1951-1965, Radical Pedagogies*, A08, Princeton University.

a macrostructure on a territorial scale designed with the students.

He was later also involved at the University of Florida (1967-1969) and Kentucky University (1970-1986). In the same years, then, he realized and designed some of the founding projects such as the Villaggio Monte degli Ulivi in Rieti (1962-1968), the Quartiere Sorgane in Florence (1962-1966), the Villaggio di Montepiano near Florence (1961-1968) and the last residences of the Villaggio di Monterinaldi (until 1963), the exhibition "Casa Abitata" at Palazzo Strozzi (1965) and the Italian Pavilion at the Expo in Montréal (1967), Constantly seeking different solutions to achieve that revolutionary ideal of community space understood as a new model of life, he seeks to find a new way back in the United States in order to see his megastructural ideas for a new model of city and recognizes in the Earth the only large community in which each phenomenon produced in one part ends up causing interaction with others<sup>97</sup>. In Italy he is deeply hindered by local governments and feels the limits of the presumed functional objectivity of rationalism, while in the United States he meets what for him are the right ideals, political ideas and revolutionary technologies to bring to light his ideas. Later, in Florida, he developed the project for a black neighborhood for ninety-five thousand inhabitants in Miami, included in the *Miami Model Cities Program*. Just as in Italy he had always carried on both his professional and teaching activities, in the same way he decided, also in the United States, to collaborate with an architectural design studio with engineer Ray Bennett and architect Daniel Paulk Branch, known, the latter, at MIT. The archival sources that tell the story of Ricci's work with Bennett and Branch are tangible proof of Ricci's new megastructural orientation and of his concrete attempt to apply theoretical principles.

Ricci-Bennett Architecture Urban Design has created some of the projects (available at the CSAC archive in Parma) such as Habitation Study (circa 1968) Dog Island (1968-1970), Port Orange Terrace (Florida-1968-1970), the project for Langford East - Lyman and New England Avenues (Winter Park-Florida-1972) and L'Invaso Square project (New York-1972), which consist of large megastructural models where residential units, services and entertainment equipment coexist<sup>98</sup>.

**97** L. Ricci, *The Future of Cities*, typewritten report, Casa-Studio Ricci, Monterinaldi.

**98** The following American projects by Leonardo Ricci can be found in the archival sources, in chronological order:

- 1952: Fausto Maria Ricci's House in Beverly Hills - California.
- 1959: progetto per il Roosevelt Memorial - Washington, District of Columbia (U.S.A.).
- 1968-70: Port Orange Terrace - Florida, Macrostructure for Miami - Florida (Dog Island project).
- 1969-1973: project for a building in Orlando Daytona - Florida.
- 1970: Urban study for a black ghetto in Miami - Florida.
- 1972: Langford East - Lyman e New England Avenues, Winter Park, Florida.
- 1972-1973: Invaso Square project - Florida.
- 1981: Chicago Herald Tribune project: "Late entries for the Chicago Herald Tribune Tower".

For Ricci, contacts with the United States are fundamental because they mark a point of completion and turning point for his research in the field of architecture and urban planning, *Urbanettonic* to use his own words and those of Bruno Zevi. The projects drawn up with the students appear utopian on the one hand, but on the other hand they show great concreteness and attest to the way in which the architect succeeds in bringing together all the design themes dear to him and long studied during an entire professional and educational activity. These are projects that affirm the idea of community space brought to the territorial scale, therefore characterized by a strong drive to meet social needs in continuous change, leveraging the megastructural theories emerging in those years in the United States<sup>99</sup>. A series of opposing terms mark Ricci's research: personality/anonymity; community yearning/individualistic isolation; political realism/social utopia; plastic/tectonics. These oppositions guide the theoretical reflections on the author, they tell us about Ricci's difficulty in making opposing visions collide. In reality, it is precisely the general state of tension that proves to be the fundamental tool used by Ricci to bring to light the vitality and dynamism necessary for architectural design to be born, evolve and be useful.

As a demonstration of this, it is indicative how, in particular in two typed papers entitled "Ricerche per una urbanistica non alienata"<sup>100</sup>, a presentation of the work carried out in 1964 with the students of the School of Architecture in Florence, and "Il Futuro delle Città"<sup>101</sup>, a lecture given for the Accent Symposium at the University of Florida in Gainesville, Ricci supports his belief in the need to plan a new existence after the disasters caused by the war. Reading these two important documents, but not only these, reveals how to elaborate his ideas on a theoretical level, Ricci focuses on three key words, which express a great sense of concreteness: reality, existence and history. In order to improve the lives of all men, it is necessary to start again from the real conditions and the concrete problems that afflict a given social system, which consequently become architectural problems. Talking about existence therefore means analysing in depth the lives of men with other men, human activities first and foremost and making sure that the architectural project solves the relationships between private and public life, reconnecting them.

Ricci's ideas are based on the concept of a democratic society and analyze its structure by eliminating the aesthetic problem, but only taking into account social needs, psychological

and morphological points of view. These are widely illustrated in *Anonymous (20th century)*, which Ricci wrote during his first stay at MIT, most likely in contact with his students<sup>102</sup>, published in 1962 in the United States and Italy in 1965 in a version translated by Elizabeth Mann Borgese. The publication by the publisher George Braziller represents for Ricci the opportunity to spread his opinion in the artistic, urbanistic and architectural field, without using the canonical instruments of the architect, but through the word, obtaining a remarkable success with the public.

According to Ricci, the only way forward is to design new models that go beyond the obsolete ones, in collaboration with intellectuals, politicians and inhabitants. A single simple possibility to be grasped, supported by a simple reasoning, that looks to the future to design the common space and that exploits new technologies and new potentialities to satisfy new needs, reconsidering the project and increasing its scale. These are the objectives pursued in the project for Habitation Study, which clearly opposes the existing chaotic aggregation by imagining a new structure for the city, understood as a single organism made up of different parts, connected to each other and belonging to a single system. It is a model of architecture-city that can be reproduced infinitely both horizontally and vertically. It is a practically unknown project, but comparing the existing drawings in the archive with some published images and with some models of megastructures, it could be identified with the other project for a "Macrostructure for an integrated city" realized with the students of the School of Architecture of Florence (1964-1965). Ricci's proposal sees a structural labyrinth of reinforced concrete with turfirm supports: the structure is developed vertically and on the mighty bearing pillars are anchored large plate planes that overlap in parallel. This model suggests the idea of a city that reproduces itself modularly to infinity, mindful of Frederick Kiesler's Endless House and of expressionist and organicist influences. Leonardo Ricci studies standard single or double units for each function (bedroom, kitchen, warehouse, dining room, bathroom and laundry), which are combined to form possible "typical habitats", in turn used to design three possible floors, plate and levels, to be repeated endlessly to form one possible example of the City-Earth.

- Habitation Study.

- Beresford Village project, North Miami, Florida.

All are conserved at the CSAC Archive in Parma and the in the Ricci's house-studio in Monterinaldi. Some of these projects have neither precise dates nor spatial references.

<sup>99</sup> R. Banham, *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*, Thames and Hudson Ltd, London 1976, F. Maki, *Investigations in Collective Form*, Washington University, St. Louis 1964.

<sup>100</sup> L. Ricci, *Ricerche per una urbanistica non alienata*, typewritten report, Casa-Studio Ricci, Monterinaldi.

<sup>101</sup> L. Ricci, *The Future of Cities* cit.

<sup>102</sup> Among the archival sources of the MIT ARCHIVES (Cambridge, Massachusetts), in one of Pietro Belluschi, Ricci proposes to Pietro Belluschi to name his lectures with titles very similar to those used for the *Anonymous (20th century)* chapters.

a cura di

**Ilaria Cattabriga  
Loreno Arboritanz**

# Bibliografia generale

## Scritti su Leonardo Ricci

Grossato, L. "Il Pittore Leonardo Ricci", *Il Bo'*, n. 5 (15 maggio 1938).

Morro, C. "Leonardo Ricci", *Revue Moderne illustrée des arts et de la vie*, n. 15 (13 settembre 1938).

S.A. "A Palazzo Gerini", *Il Nuovo Giornale*, 28 ottobre 1941.

S.A. "L'inaugurazione del Centro Didattico Internazionale", *La Nazione*, 29 ottobre 1941.

Pescetti, L. "Compiti e aspetti del Centro Didattico Internazionale", *Il Corriere del Tirreno*, 30 ottobre 1941.

Bargellini, P. "I Collegi", *La Scuola*, marzo 1942.

Cancogni, M. "Il Cimitero dei Partigiani a Settignano", *Il Nuovo Giornale*, 11 agosto 1944, par. Scritti dei partigiani.

Michelucci, G. "Dei ponti", *Il Mondo*, 7 febbraio 1945.

S.A. "Il Ponte della Vittoria. Un concorso di secondo grado fra i primi tre progetti scelti", *Il Corriere*, 28 febbraio 1945.

S.A. "Il Ponte della Vittoria. Tre progetti prescelti per un concorso di secondo grado", *La Nazione del Popolo*, 28 febbraio 1945.

S.A. "Il Ponte della Vittoria. Considerazioni su di un concorso", *La Nazione*, 10 marzo 1945.

S.A. "Il Ponte della Vittoria", *L'Arno*, 11 marzo 1945.

S.A. "Per il Ponte della Vittoria. Altre considerazioni", *La Nazione*, 12 marzo 1945.

S.A. "Concorso per il Ponte della Vittoria. Postilla ad alcune considerazioni", *La Nazione*, 16 marzo 1945.

S.A. "Il Concorso del Ponte", *La Nazione del Popolo*, 19 marzo 1945.

S.A. "Il cittadino che protesta". Radio Firenze, 3 aprile 1945.

Salvini, R. "Il Concorso del Ponte. Un problema urbanistico", *La Nazione del Popolo*, 5 aprile 1945.

Chiarielli, R. "Il Concorso del ponte. Considerazioni sui progetti", *La Nazione*, 10 aprile 1945.

Annigoni, P. "Discussioni sul ponte. Un curioso fenomeno", *La Nazione del Popolo*, 11 aprile 1945.

S.A. "Le decisioni della Commissione Giudicatrice nel Concorso per il Ponte alla Carraia. Il progetto prescelto", *Il Nuovo Corriere*, 3 luglio 1945.

Dorfles, G. "Rifare i Ponti di Firenze", *L'Illustrazione Italiana*, novembre 1945.

Chiarelli, R. "Problemi della ricostruzione. Urbanismo di due piccoli centri: Vicchio e Dicomano" *Emporium*, n. 617 (1946): 242-44.

De Lorro, B. "La Mostra dei progetti per il Ponte alla Carraia", *La Nazione*, 20 febbraio 1946.

Scudieri, P. "Il Concorso per il Ponte alla Carraia. L'esposizione dei progetti in Palazzo Vecchio", *La Patria*, 21 febbraio 1946.

S.A. "Il Ponte alla Carraia", *Il Nuovo Corriere*, 26 febbraio 1946.

S.A. "La Ricostruzione edilizia ampiamente discussa al C.O.S.", *La Nazione del Popolo*, 7 maggio 1946.

Letterio, D. "La Mostra dei plastici per il Ponte alla Carraia", *La Nazione del Popolo*, 6 luglio 1946.

S.A. "Il progetto vincitore nel concorso per il Ponte alla Carraia", *La Nazione*, 9 luglio 1946.

S.A. "Il Progetto vincitore per il Ponte alla Carraia", *Il Nuovo Corriere*, 10 luglio 1946.

S.A. "La Mostra dei progetti per il Ponte alle Grazie", *La Nazione del Popolo*, 4 agosto 1946.

S.A. "Venti Ponti", *La Patria*, 25 agosto 1946.

S.A. "RICOSTRUIRE le nostre città che la guerra ha disfatto - Lasciare testimonianza dei tempi nostri", *La Montagna*, 15 novembre 1946.

S.A. "I plastici per il Ponte alle Grazie", *La Nazione del Popolo*, 16 novembre 1946.

Papini, R. "Orientamenti di architetti, di artigiani e d'altro", *Stile*, n. 9-10-11-12 (1947): 11-13.

Piccinato, L. "Ricostruire Firenze", *Metron*, n. 16 (1947): 8, 13-16, 21-24, 29-32.

Giannelli, S. "Prime impressioni sui progetti di Firenze nuova", *La Patria*, 10 gennaio 1947.

Rossi, E. "Il campo sportivo pur rimanendo tale diverrebbe la zona scoperta del parco cittadino", *Il Messaggero di Roma*, 12 gennaio 1947.

S.A. "I progetti per la sistemazione dell'ex-Piazza d'Armi", *Il Messaggero di Roma*, L. C. 18 C. - M. - P. 777 - B. S. 48 "Colle della Luna" e "San Francesco", 11 gennaio 1947.

S.A. "L'esito del concorso per la Ricostruzione di Firenze", *La Nazione del Popolo*, 23 gennaio 1947.

Bigongliari, P. "La Ricostruzione del Centro di Firenze. I Progetti esposti a Santo Stefano", *Il Nuovo Corriere*, 26 gennaio 1947.

Settala, G. "Ricostruzione della Zona di Ponte Vecchio. La Mostra dei progetti a Santo Stefano", *La Difesa*, 31 gennaio 1947.

Crescenzi, F. "Tradizione e contrasti nei progetti premiati", *Il Mattino dell'Italia Centrale*, 3 aprile 1947.

S.A. "La Ricostruzione del Centro", *Il Nuovo Corriere*, 22 aprile 1947.

I., G. "Vicchio. Piano di Ricostruzione di Leonardo Ricci", *Associazione Toscana Architetti*, n. 3-4-5 (maggio 1947).

Lardera, B. "La Nuova Firenze attorno al Ponte Vecchio", *Il Nuovo Corriere*, 8 maggio 1947.

S.A. "Come verrà ricostruito il Centro di Firenze", *Il Mondo Europeo*, 25 maggio 1947.

S.A. "La Mostra dell'Artigianato", *Il Nuovo Corriere*, 11 settembre 1947.

S.A. "Il Ponte alla Carraia verrà ricostruito prestissimo", *Il Nuovo Corriere*, 26 settembre 1947.

S.A. "Il Nuovo Ponte alla Carraia", *Il Nuovo Corriere*, 28 settembre 1947.

Venturini, R. "Mostra film A 11", *Il Pomeriggio*, 1 ottobre 1947.

S.A. "Linee e caratteristiche del nuovo Ponte alla Carraia", *Il Pomeriggio*, 23 ottobre 1947.

S.A. "Agape rjeser Sieg", *Kirkens front*, maggio 1948.

S.A. "Imminente inizio dei lavori per la ricostruzione del Ponte alla Carraia", *Il Mattino*, 15 giugno 1948.

Ponti, G. "Visto per la vostra casa fra le produzioni artigianali esposte alla XII Mostra-Mercato di Firenze 3", *Domus*, n. 228 (settembre 1948): 27-33.

S.A. "Caratteristiche di un progetto architettonico in uno scenario luminoso. Il Mercato dei fiori a Pescia", *Il Nuovo Corriere*, 13 febbraio 1949.

S.A. "La Piazza dei fiori. L'erigendo mercato e le case che

- gli faranno corona", *La Nazione Italiana*, 13 febbraio 1949.
- S.A. "Il Mercato dei fiori. Cinque fiorentini vincono il Concorso di Pescia", *La Nazione Italiana*, 13 febbraio 1949.
- S.A. "Le Camp d'Agapé", *L'Illustrée. Revue Hebdomadaire Suisse*, n. 23 (9 giugno 1949).
- S.A. "In Italie word teen huis der liefde gebouwd", *Der hervormde Kerke*, 15 ottobre 1949.
- S.A. "Al «Fiore»", *Il Mattino dell'Italia Centrale*, 11 dicembre 1949.
- S.A. "Pittura nuova di Leonardo Ricci", *Pomeriggio*, 15 dicembre 1949.
- S.A. "Notizie poco confortanti per il Progetto del Ponte alla Carraia", *La Nazione Italiana*, 22 dicembre 1949.
- Basevi, G. "Ricci", *La Nazione Italiana*, 23 dicembre 1949.
- S.A. "Leonardo Ricci al «Fiore»", *Nuovo Corriere dell'Italia Centrale*, 23 dicembre 1949.
- Savioli, L. "Concorso per la sistemazione dell'ex piazza d'armi a Perugia", *Architetti*, n. 2 (1950): 22-28.
- S.A. "Leonardo Ricci", *L'Ultime*, n. 52 (1950).
- S.A. "Un demi-siècle d'art italien", *Cahiers d'art*, n. 1 (1950).
- S.A. "Esposizione di Leonardo Ricci", *La Voce d'Italia*, 25 aprile 1950.
- S.A. "Leonardo Ricci", *La voce d'Italia*, 2 maggio 1950.
- Galerie, P. "Leonardo Ricci", *Arts*, 5 maggio 1950.
- Estienne, C. "Les Expositions", *L'Observateur*, 11 maggio 1950.
- S.A. "Un Florentin expose à Paris des oeuvres d'une étrange indépendance", *V*, 28 maggio 1950.
- S.A. "Come oggi la Francia «ltalianizza». L'interesse c'è: bisogna alimentarlo", *La Nazione*, 13 giugno 1950.
- S.A. "Piano di ricostruzione d'Oltrarno", *Il Nuovo Corriere*, 21 giugno 1950.
- S.A. "Le ricostruzioni attorno al Ponte Vecchio. Quali sarebbero le modifiche al definitivo progetto per l'Oltrarno", *La Nazione Italiana*, 27 giugno 1950.
- S.A. "Destinata alla Germania. Interessante rassegna di pittori contemporanei", *La Nazione Italiana*, 29 ottobre 1950.
- Musco, G. "La Ricostruzione nella zona di Ponte Vecchio", *Firenze. Rassegne del Comune 1944-1951*, 1951.
- Leschiutta, E. "I ponti sull'Arno", *Firenze. Rassegne del Comune 1944-1951*, 1951.
- Papini, R. "Il Mercato dei fiori a Pescia", *La Nazione Italiana*, 31 gennaio 1951.
- S.A. "L'exposition national "Prix du Florin"", *Arts*, 1 giugno 1951.
- S.A. "Inaugurato a Pescia il nuovo mercato ortoflorofruitticolo", *La Nazione Italiana*, 4 giugno 1951.
- Faraci, G. "Un'oasi di pace a Prali per giovani di tutto il mondo", *La Nuova Stampa*, 8 agosto 1951.
- Caballo, E. "Al sommo di Val Germanasca in una conca luminosa è nato Agapé il villaggio destinato al servizio di Dio", *Gazzetta Sera*, 13 agosto 1951.
- Tomaselli, C. "Attuata dai «comunitari» di Agapé una nuova concezione del lavoro", *Il Corriere della Sera*, 14 agosto 1951.
- Giannelli, S. "Scampato il «pericolo di morte» per la giovane pittura italiana", *Il Mattino dell'Italia Centrale*, 17 agosto 1951.
- Tabellini, G. "Per costruire un Villaggio della Pace si muovono perfino le attrici del cinema da Hollywood ai monti piemontesi", *Il Corriere della Sera*, 18 agosto 1951.
- S.A. "Agapé", *Réforme*, 25 agosto 1951.
- S.A. "I Rassegna di pittura fiorentina contemporanea", *Numero. Arte e Letteratura*, 23 agosto 1951.
- S.A. "Village of love", *Time. The weekly new magazine*, n. 27 (agosto 1951).
- Villalonga, A. "Mercado de legumbres, flores y frutas en Pescia, Italia, Y.E. Gori, G. Gori, L. Ricci and L. Savioli, archt.; Mercado general y de exportación de frutas y legumbres en Arezzo, Franco Carpanelli, archt.; Mercado cubierto en Riccione, Italy, B. Travaglini, archt.", *Revista de Arquitectura (Buenos Aires)*, 35, n. 345 (settembre 1951): 291-98.
- S.A. "Return of the prodigal son", *Art Digest*, XXVI, n. 26 (1952).
- S.A. "Agape stedet bygget au sten og kjaerlighet", *Kristen Ungdom*, n. 20 (1952).
- S.A. "Conclusa in Boboli la "IV Alta Moda"", *La Nazione Italiana*, 26 luglio 1952.
- Savioli, L. "Una casa sulla collina a nord di Firenze", *Architetti*, A. 3, n. 15 (agosto 1952): 11-22.
- Deti, E. "Le distruzioni e la ricostruzione", *Urbanistica*, n. 12 (1953): 43-70.
- S.A. "Mostre d'Arte. Leonardo Ricci", *La Nazione Italiana*, 21 aprile 1953.
- Colacicchi, G. "Tutte le tendenze pittoriche riunite quest'anno al "Fiorino"", *La Nazione Italiana*, 22 aprile 1953.
- S.A. "Mostre d'Arte. Ricci", *Il Mattino dell'Italia Centrale*, 25 aprile 1953.
- S.A. "Premio del Fiorino", *Nazione Sera*, 29 settembre 1953.
- S.A. "Vive con le stelle nello spazio l'umanissima casa di un architetto-pittore", *Il Mattino dell'Italia Centrale*, 29 settembre 1953.
- S.A. "L'esito del Concorso per il risanamento di San Frediano", *Il Nuovo Corriere. La Gazzetta*, 4 novembre 1953.
- Zevi, B. *Bilancio Italiano 1944-1954. Alla ricerca di un realismo per l'occidente. Architettura italiana del dopoguerra/Gusto della mediocrità lussuosa. Italicum post bellum/In attivo malgrado la bancarotta statale*, in *Cronache di Architettura*, Vol. I. Bari: Laterza, 1954.
- Nestler, P. *Neuesbauen in Italien: Architettura moderna in Italia*. Verlag Georg D. W. Callwey. Munchen, 1954.
- Smith, K. G. E. "Italy builds", *Edizioni Comunità*, 1954.
- Savioli, L. "Case minime a Firenze", *Urbanistica*, n. 14 (1954): 106-9.
- Piccinato, L. e Visentini, M. "Significato urbanistico del concorso", *Urbanistica*, n. 14 (1954): 65-84.
- S.A. "Presentazione del mercato dei fiori a Pescia", *Architettura Forum*, n. 7 (1954).
- S.A. "Il Mercato dei fiori a Pescia", *Architetti*, n. 20 (1954).
- S.A. "Cinque fiorentini premiati all'Esposizione internazionale di architettura a San Paolo in Brasile", *Bollettino Tecnico - Rassegna bimestrale fondata nell'anno 1936*, n. 4 (1954).
- Musatti, R. "Mercato a Pescia", *Tecnica e organizzazione*, n. 14 (1954): 39-43.
- S.A. "Deuxième Biennale d'architecture de Sao-Paulo. Les

- Prix", *L'architecture d'aujourd'hui*, n. 52 (juin-février 1954).
- S.A. "Premio dal Brasile a cinque fiorentini", *La Nazione Italiana*, 29 gennaio 1954.
- S.A. "Premiati a San Paolo gli architetti del Mercato dei fiori di Pescia", *Il Giornale del Mattino*, 29 gennaio 1954.
- S.A. "I premi della II esposizione internazionale di architettura, alla II Biennale del Museo d'Arte Moderna di San Paolo", *Domus*, n. 291 (febbraio 1954): 43.
- S.A. "Un nuovo quartiere residenziale sulla collina fra Castello e Quinto", *Il Nuovo Corriere - La Gazzetta*, 10 giugno 1954.
- S.A. "V Congresso Nazionale di Urbanistica. Sguardo a tre Mostre Edilizie", *Il Cantiere Mercantile*, 15 ottobre 1954.
- S.A. "I vincitori dei Premi Napoli", *La Nazione Italiana*, 4 novembre 1954.
- S.A. "Il «Fiorino per l'Architettura». Cinque nuovi edifici concorreranno al premio", *La Nazione Italiana*, 13 novembre 1954.
- Giannelli, S. "Cinque edifici fiorentini in gara per il «Fiorino» dell'Architettura", *Il Giornale del Mattino*, 21 novembre 1954.
- De Sanctis, D. "Villa sulla collina a Firenze", *Rassegna critica di architettura*, 6, n. 31-32 (dicembre 1954): 49-51.
- Colacicchi, G. "Hanno paura dell'ornato gli architetti del Novecento", *La Nazione Italiana*, 4 dicembre 1954.
- Smith Kidder, G. E. *L'Italia costruisce: sua architettura moderna e sua eredità indigena*. Edizioni Comunità. Milano, 1955.
- Vigo, F. "Numero. La Cava. Mostra internazionale all'aperto di arti plastiche organizzata da «Numero» con la partecipazione dell'architetto Leonardo Ricci, catalogo della mostra (Firenze Monterinaldi, 24 settembre-30 novembre 1955)". Firenze, 1955.
- Cetica, A. "Concorso per la sistemazione urbanistica del quartiere di San Frediano", *La Regione*, n. 4-5 (1955): 30-40.
- S.A. "Les responsables du Festival international de la danse d'Aix-les-Bains ont tenu une journée d'études", *Le Dauphiné Libéré*, 10 maggio 1955.
- Planche, H. "Léonardo Ricci prepare le festival di Aix-les-Bains", *Le Progrès*, 4 giugno 1955.
- S.A. "Decors pour «l'Orpheo»", *Echo Liberté*, 30 luglio 1955.
- S.A. "Point culminant du Festival d'Aix-les-Bains, la résurrection après trois siècles d'oubli de «l'Orpheo» de Monteverdi est l'événement musical de ces 25 dernières années Lachat, R. L.", *Le Dauphiné Libéré*, 4 agosto 1955.
- S.A. "Le Festival d'Aix-les-Bains doit triompher ce soir en créant, après tres siècles et demi d'oubli «l'Orpheo» de Monteverdi", *Le Dauphiné Libéré*, 6 agosto 1955.
- Boutron, M. "Le Festival International de la Danse d'Aix-des-Bains", *Echo Liberté*, 8 agosto 1955.
- Boutron, M. "Autres Impressions sur l'«Orfeo» de Monteverdi", *Echo Liberté*, 8 agosto 1955.
- S.A. "AIX-LES-BAINS: smokings et imperméables pour applaudir l'Orfeo, de Monteverdi", *L'Aurore*, 8 agosto 1955.
- S.A. "L'Ancêtre des Opéras triomphe à Aix-les-Bains", *Combat*, 8 agosto 1955.
- Planche, H. "Le Festival d'Aix-des-Bains par l'image", *Le Dauphiné Libéré*, 8 agosto 1955.
- S.A. "Un grand événement musical a Aix-les-Bains. Creation de «l'Orfeo» de Monteverdi", *Le Progres*, 8 agosto 1955.
- S.A. "A Aix-les-Bains accueil très favorable avec mouvements divers de l'Orfeo de Monteverdi", *L'Information*, 9 agosto 1955.
- S.A. "Dernière images du Festival d'Aix-les-Bains. Après l'Orfeo", *Le Dauphiné Libéré*, 9 agosto 1955.
- S.A. "En marge du Festival de danse a Aix-les-Bains quelques minutes avec Gisèle Casadessus", *Le Progrès*, 9 agosto 1955.
- Hirsch, N. "Présentation révolutionnaire de l'Orfeo de Monteverdi", *France soir*, 9 agosto 1955.
- S.A. "L'Orfeo de Monteverdi ancêtre de tous les opéras point final du festival d'Aix-les-Bains", *Le Monde*, 9 agosto 1955.
- S.A. "Habitation près de Florence", *Aujourd'hui, art et architecture* 1, n. 5 (novembre 1955): 30-33.
- Colacicchi, G. "Un esperimento di grande valore a Firenze. Arte all'aperto", *La Nazione Italiana*, 1 novembre 1955.
- S.A. "Progetti premiati per il risanamento d'Oltrarno", *Il Giornale del Mattino*, 4 novembre 1955.
- S.A. "Il risanamento di San Frediano", *Nazione Sera*, 7 novembre 1955.
- S.A. "Vom Museum zum Bauplatz. Ein Prototyp moderner Architektur in Italien", *Der Galler Tagblatt*, 2 dicembre 1955.
- Dorfles, G. "Una mostra all'aperto di arti plastiche", *Domus*, n. 313 (dicembre 1955): 61, 64.
- Dorfles, G. *L'architettura moderna: serie saper tutto*. Garzanti. Milano, 1956.
- Rogers, E. N. "Il mercato dei fiori a Pescia", *Casabella-continuità*, n. 209 (febbraio 1956): 28-33.
- Rashe, F. "Ein Haus am Monte Rinaldi", *Feuilleton*, n. 205 (Sonabend/Sonntag), n. 1/2 (1956).
- Race, E. "Leonardo Ricci, an architect of Florence", *Architecture and building*, agosto 1956, 296-302.
- S.A. "Con l'attuazione del Piano Regolatore, discusso martedì al consiglio comunale Albissola diventerà il più moderno centro turistico della nostra riviera", *L'Unità*, 9 agosto 1956.
- S.A. "Grandioso e moderno progetto urbanistico. Il Piano Regolatore di Albisola farà sorgere un centro incantevole", *Il Lavoro Nuovo*, 9 agosto 1956.
- S.A. "Proclamati a Napoli i vincitori dei premi per la letteratura e l'arte", *Il Mattino*, 4 novembre 1956.
- S.A. "Nell'aula De Sanctis dell'Università La solenne cerimonia della consegna dei «Premi Napoli»", *Il Mattino*, 12 novembre 1956.
- S.A. "Note su Piano di Ricostruzione di Firenze", *Bollettino Tecnico - Rassegna bimestrale fondata nell'anno 1936*, n. 12 (dicembre 1956).
- XI Triennale di Milano. Esposizione Internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna. Catalogo della mostra*. Milano: Palazzo dell'arte al Parco, 1957.
- S.A. "Villa a Beverly Hills in California. Casa Fattirolli a Poggio Gherardo. Case Betti a Lipari", *La Provincia e il Comune*, n. 1 (1957).
- Trapani, E. "Alcuni progetti di Leonardo Ricci. Villa a Beverly Hills in California. Casa Fattirolli a Poggio Gherardo. Casa Betti a Lipari", *Il Tecnico de: la Provincia e il Comune*, n. 1 (febbraio 1957): 13-17.
- S.A. "Firenze ha bisogno di Sorgane per essere più bella", *Il Giornale del Mattino*, 20 febbraio 1957.



- Michelucci, G. "Una lettera del Prof. Giovanni Michelucci. Non sono argomenti validi quelli dei «critici» di Sorgane", *Il Giornale del Mattino*, 24 febbraio 1957.
- S. A. "Le marché aux fleurs à Pescia. Italie", *Architecture d'aujourd'hui*, n. 70 (marzo 1957): 78-79.
- S. A. "All'invito dei progettisti di Sorgane replicano le personalità della cultura", *La Nazione Italiana*, 20 marzo 1957.
- Cecchi, O. "Firenze indecisa: verso est o verso ovest?", *Il Contemporaneo*, 25 maggio 1957.
- Zevi, B. "Sette accusati a Firenze", *L'Espresso*, 23 giugno 1957.
- Michelucci, G. "Sorgane. Quartiere autosufficiente", *Edilizia popolare*, n. 16 (giugno 1957): 8-12.
- G., A. "Firenze: la polemica per Sorgane", *Urbanistica*, n. 22 (luglio 1957): 2-8.
- Lattes, W. "È nata a Poggio d'Elba senza trucchi la casa che vola", *Il Giornale del Mattino*, 10 novembre 1957.
- S. A. "Palast im Steinbruch", *Der Standpunkt*, 20 gennaio 1958.
- Giannelli, S. "Il vecchio e il nuovo mirabilmente fusi nell'architettura fiorentina. La città dal cuore di pietra serena", *Il Giornale del Mattino*, 23 gennaio 1958.
- Argan, G. C. e Rogers E. N. "Dibattito su alcuni argomenti morali dell'architettura" *Casabella Continuità*, n. 209 (febbraio 1958): 28-30.
- Koenig, G. K. "Leonardo Ricci e la «casa teorica» (alla ricerca di un nuovo spazio architettonico)", *Bollettino Tecnico - Rassegna bimestrale fondata nell'anno 1936*, n. 7-8 (agosto 1958): 3-12.
- Zevi, B. "La casa transatlantico di Elisabeth Mann", *L'Espresso*, 9 novembre 1958.
- S. A. "Modifiche al progetto di Sorgane in una riunione romana ad alto livello", *La Nazione Italiana*, 28 novembre 1958.
- Venturi, L. "The new painting and sculpture. The emergence of abstraction", *An Atlantic Monthly Supplement*, dicembre 1958.
- Dezzi Bardeschi, M. "Aspetti dell'architettura toscana d'oggi", *Bollettino Tecnico - Rassegna bimestrale fondata nell'anno 1936*, n. 11-12 (dicembre 1958): 9-13.
- Aloi, R. "Mercato dei fiori a Pescia", in *IDEM. Mercati e Negozi*. Hoepli. Milano, 1959.
- Mann Borgese, E. "La Casa di Elisabeth Mann Borgese a Forte dei Marmi", *L'Architettura: cronache e storia* 41, n. 11 (marzo 1959): 738-45.
- S. A. "Il progetto del nuovo mercato dei fiori", *Il Lavoro Nuovo*, 19 aprile 1959.
- S. A. "Il nuovo «centro dei fiori» pronto fra due anni a Sanremo", *La Stampa*, 19 aprile 1959.
- S. A. "Presentato ed illustrato dai progettisti il bozzetto del nuovo «Centro dei Fiori»", *Il Nuovo Cittadino*, 19 aprile 1959.
- S. A. "Progettato a Sanremo un «centro dei fiori", *Il Corriere della Sera*, 19 aprile 1959.
- S. A. "Scale per quindicimila. Sette scale tre ascensori", *L'Eco della Riviera*, 19 aprile 1959.
- S. A. "Un moderno «Centro dei Fiori» a Sanremo", *24 Ore*, 19 aprile 1959.
- S. A. "Un «Centro dei fiori» sarà costruito a Sanremo", *Secolo XIX*, 19 aprile 1959.
- Beniscelli, G. "Il «Centro dei fiori» che sorgerà a Sanremo", *Il Secolo XIX*, 21 aprile 1959.
- Saladini di Rovetino, R. J. "Il «Centro dei fiori» illustrato dai progettisti", *L'Eco della Riviera*, 23 aprile 1959.
- Olivieri, P. "Grandioso progetto per il centro dei fiori a Sanremo", *L'Unità*, 24 aprile 1959.
- Rossi, M. "Fiori per oltre nove miliardi ogni anno alla Riviera del mondo", *Stampa Sera*, 25 aprile 1959.
- S. A. "Progetto per il mercato dei fiori a Sanremo. Casa all'Isola d'Elba", *Domus*, n. 354 (maggio 1959): 21-24.
- S. A. "Si avvia alla realizzazione il Centro dei Fiori di Sanremo", *Il Sole*, 8 maggio 1959.
- Baldini, U. "Astrattisti in armonia con la tradizione", *La Nazione. Numero Speciale del Centenario*, 19 luglio 1959.
- Viviani, R. "Architetti e Architettura", *La Nazione. Numero Speciale del Centenario*, 19 luglio 1959.
- Ekholm, K. "Ny Arkitektur i Florens", *Göteborgs Handels och Sjöfartstidning*, 18 settembre 1959.
- Febvre-Desportes, M. A. "Beauté des maisons campagnardes: Monterinaldi près de Florence", *Meubles et décors*, ottobre 1959.
- Ekholm, K. "Ny vy i Florens", *Hufvudstadsbladet*, 8 ottobre 1959.
- Boatto, A. "Village Monterinaldi près de Florence. Habitation a Forte dei Marmi, Italie", *L'Architecture d'aujourd'hui*, 30, n. 86 (novembre 1959): 28-32.
- Veronesi, G. "Du nouveau à Florence / New look on the hills near Florence", *Zodiac*, 4 (dicembre 1959): 10-12.
- Venturi, L. *Leonardo Ricci. Catalogo della mostra alla Trabia Gallery, 29 marzo - 30 aprile 1960*. New York: Trabia Gallery, 1960.
- Aloi, R. *Ville in Italia*. Milano: Hoepli, 1960.
- Nasi, F. *L'Architetto*. Firenze: Vallecchi, 1960.
- Benevolo, L. *Storia dell'architettura moderna*. Laterza Vol. 1. Bari, 1960.
- S. A. "Die Architekten unseres Heltes", *Du*, n. 237 (1960).
- S. A. "Dori Christlicher lugend in Prali bei rurin", *Kunst und Kirche*, n. 1 (1960).
- S. A. "Le marché aux fleurs", *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 31 (1960).
- S. A. "Non sono basate su motivi consistenti le opposizioni al quartiere di Sorgane", *Il Giornale del Mattino*, 29 gennaio 1960.
- S. A. "La polemica degli oppositori di Sorgane è degenerata nell'equivoco", *Il Giornale del Mattino*, 31 gennaio 1960.
- S. A. "La costruzione del quartiere di Sorgane avrà inizio a marzo", *Il Giornale del Mattino*, 10 febbraio 1960.
- S. A. "Michelucci e i suoi collaboratori si sono rimessi all'opera", *Il Giornale del Mattino*, 13 febbraio 1960.



- S.A. "Una serie di falsi ha affiancato la campagna per impedire la realizzazione di Sorgane", *Il Giornale del Mattino*, 13 febbraio 1960.
- S.A. "Leonardo Ricci. Conjunto residencial Monterinaldi", *Revista informes de la construccion*, n. 120 (abril 1960).
- S.A. "Leonardo Ricci a New York, Trabia Gallery march 29 through april 30, 1960", *Domus*, n. 372 (novembre 1960): 41.
- Smith, K. G. E., *The new architecture of Europe*, Cleveland New York: World Publishing Company, 1961.
- Aloi, R. *Ville nel mondo*. Milano: Hoepli, 1961.
- Lattes, W. "Perchè è nata la fabbrica "bella"", *Il Giornale del Mattino*, 30 luglio 1961.
- G.C.R. "Studio di ceramista sulla collina fiorentina", *Architetti d'oggi*, n. 4 (settembre 1961): 25-31.
- Smith, K. G. E. *The New Architecture of Europe*. Londra: Prentice - Hall International, 1962.
- S.A. "Modern Man", *Architectural Record*, n. 131 (1962).
- Sheppard, E. "The villa Balmain built", *Herald Tribune*, n. 2 (marzo 1962).
- Valeix, D. "Anonymous (20th Century)", *L'Architecture d'aujourd'hui*, avril-mai 1962, 55.
- Zevi, B. "Il testamento di un architetto", *L'Espresso*, 14 aprile 1962.
- Zevi, B. "Il vaticinio di Riegl e la Casa sulla cascata", *L'Architettura: cronache e storia*, n. 82 (agosto 1962): 218-19.
- Zevi, B. "La poetica dell' "opera aperta"", *L'Architettura: cronache e storia*, n. 84 (ottobre 1962): 362-63.
- Smith, K. G. E. *Guida alla Nuova Architettura in Europa*. Milano: Edizioni Comunità, 1963.
- Detti, E. "Il Piano Regolatore di Firenze", *Urbanistica*, n. 39 (1963).
- Insolera, I. «Comunità». *Wright in Italia: 1921-1963*, n. 118 (aprile 1964): 48-63.
- S.A. "Village pour une communauté nouvelle. Riesi", *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 34 (115) (juin-juillet 1964): 85-89.
- Masini, L. V. "A Firenze la mostra dell'Espressionismo", *Domus*, n. 416 (luglio 1964): 49.
- Pedio. "In/Arch Domosic 1963", *L'Architettura: cronache e storia*, n. 4 (agosto 1964): 230-33.
- Smith, K. G. E. *Italy builds*. New York: Reinholds Publishing co., 1965.
- Vagnetti, L. *Il linguaggio grafico dell'architetto*. Genova: Vitali e Ghianda, 1965.
- Aloi, R. *Architetture industriali contemporanee*. 2. Milano: Hoepli, 1965.
- S.A. "Architecture Italienne", *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 9 (1965).
- S.A. "Brief coverage of contemporary Italian architects", *Aujourd'hui, art et architecture*, n. 48 (1965).
- Dezzi Bardeschi, M. e Masini L.V. *Prima Triennale Itinerante di Architettura Italiana Contemporanea*. Firenze: Centro Proposte, 1965.
- Miccinesi, M. "Una mostra a Firenze: La casa abitata", *Rivista dell'Arredamento*, n. 130 (1965).
- Mills, W. E. "Anonymous XX Century. Review of Anonymous", *Journal of the American Institute of Planners*, 1965.
- Kultermann, U. *New architecture in the world*. New York: Universe Books Inc., 1965.
- Masini, L. V. "Mostra della casa abitata a Firenze", *Marcatrè*, n. 16-17-18 (1965): 215-17.
- S.A. "1965. Evolution or Revolution? Italie", *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 11 (119) (marzo 1965): 59.
- Giedion, S. "A new chapter of «Space Time and Architecture: Jorn Utzon and the Third Generation", *Zodiac*, n. 14 (aprile 1965): 36-47, 187-92.
- Masini, L. V. e Pica, A. "Intenti e aspetti della mostra «La Casa Abitata». Leonardo Ricci uno «spazio vivibile» per due persone. La casa abitata: arredamenti di quindici architetti italiani, la mostra a Firenze, Palazzo Strozzi, dal 6 marzo al 2 maggio", *Domus*, n. 426 (maggio 1965): 29-56.
- Vinay, T. e Vinay G. *Giorni a Riesi*. Torino: Claudiana, 1966.
- Arnheim, R. *Myth of the bleating lamb. Towards a psychology of art*. Los Angeles: University of California Press, 1966.
- Tatum, G. B. "Anonymous of the XX Century", *Arts and Architecture*, n. 83, n. 9 (1966): 9-11.
- Rossi, S. "Anonimo del XX secolo", *L'Architettura: cronache e storia*, n. 131 (1966).
- Boaga G. e Boni B. *The concrete Architecture of Riccardo Morandi*. New-York-Washington: Praeger, 1966.
- Bottero, M. *Italy. World Architecture 3*. New York: Viking Press, 1966.
- Lugli, L. *Giovanni Michelucci. Il pensiero e le opere*. Bologna: Patron, 1966.
- S.A. "Faculté d'architecture de Florence. Leonardo Ricci professeur", *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 53 (mai-juin 1966): 76-77.
- S.A. "A Riesi, in Sicilia: il primo edificio del villaggio di Monte degli Ulivi, progettato da Leonardo Ricci", *Domus*, n. 441 (agosto 1966): 6-8.
- Rossi, S. "Anonimo del XX secolo", *L'Architettura: cronache e storia*, n. 130 (agosto 1966): 279.
- Santini, P.C. "Architettura a Firenze", *Ottagono oggi*, n. 3 (ottobre 1966): 30-33.
- Dallerba, M. G. "Città della terra: recherches d'urbanisme, Faculté de Florence", *L'Architecture d'aujourd'hui*, 36, n. 128 (novembre 1966): 54-56.
- Morganti, P. "Anonimo del XX secolo", *Casabella*, n. 311 (dicembre 1966): 72.
- McCoy, E. *Ten Italian Architects*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1967.
- S.A. "The Architect's Expo", *Progressive Architecture*, n. 47 (6) (1967).
- S.A. "Il Padiglione italiano all'Expo '67 di Montréal", *L'Architecture*, n. 13 (1967).
- Alberti, F. e Guenzi C. "Firenze: occasioni per un piano pilota", *Casabella* 31, n. 312 (febbraio 1967): 15-39.
- Argan, G. C. "Expo universale '67 a Montréal: il padiglione italiano", *L'Architettura: cronache e storia*, n. 141 (luglio 1967): 147-65.

- Zevi, B. "L'Italia all'Expo Universale 1967 di Montréal", *L'Architettura: cronache e storia*, n. 141 (luglio 1967): 142-44.
- Michelucci, G. e Ricci L., "Messaggio di fraternità e di speranza", *Chiesa e Quartiere*, A. 11 n. 44 (dicembre 1967): 18-21.
- Gregotti, V. *New directions in Italian Architecture*. New York: Braziller, 1968.
- S.A. "Omnibuilding", *Progressive Architecture*, n. 49 (1968).
- Cunningham, M. "A continuous city in the Valley of the Arno River", *Architectural Student A.I.A.*, n. 1 (1968).
- S.A. "Cultural revolt urged by Italian professor", *New York Times*, 17 dicembre 1968.
- Soleri, P. *Archeology. The city in the image of man*. Boston: The M.I.T. Press, 1969.
- Toppe, J. "Model City. Impressions", *Newsletter*, University of Florida, Dep. of Architecture, 1969.
- Giordani, P. *Il futuro dell'utopia*. Bologna: Calderini, 1969.
- Gregotti, V. *Ornamenti nuovi dell'architettura italiana*. Milano: Electa, 1969.
- Benbow, C. "Leonardo Ricci: Humanist architect and Prophet with an ideal", *The Floridian*, n. 49 (1969).
- S.A. "Abitazione a Firenze", *Architecture, formes et fonctions* 15 (1969): 216-19.
- Perogalli, C. "Metamorfosi nella Fortezza/Metamorphosis in the Fortress", *Casabella*, n. 336 (aprile 1969): 26-39.
- Benbow, C. "Überbauung Sorgane bei Florenz", *Werk*, 56, n. 5 (maggio 1969): 323-25.
- Koenig, G.K. "L'esperienza organica in Italia e la "scuola" fiorentina", *Casabella*, n. 337 (giugno 1969): 8-19.
- Cless, R. J. "Architectural systems. Impressions", *Newsletter*, University of Florida, Dep. of Architecture, 1970.
- Poole, S. "E. III. Ecological Critique. Impressions", *Newsletter*, University of Florida, Dep. Of Architecture, 1970.
- Toppe, J. "Evaluation", *Newsletter*, University of Florida, Dep. of Architecture, 1970.
- Toppe, J. "Theoretical model", *Newsletter*, University of Florida, Dep. of Architecture, 1970.
- Wittemore, G. K. "Financing Urban Development. Impressions", *Newsletter*, University of Florida, Dep. of Architecture, 1970.
- Wittemore, G. K. "Legal Implications. Impressions", *Newsletter*, 1970, University of Florida, Dep. of Architecture, 1970.
- Zevi, B. "Dal centro civico di Cumbernauld all'habitat di Moshe Safdie. [articoli] nn. 638-692" in *Cronache di architettura*, Vol. XII, Bari: Laterza, 1970.
- Zevi, B. *Il Padiglione Italiano all'Expo di Montréal/Scontro di situazioni in tre volti, Sculpture à habiter/In Francia si torna alle caverne, Il quartiere di Sorgane a Firenze/L'edificio città di Leonardo Ricci, Il Duemila a Montréal/L'Expo '67 vale per l'habitat di Safdie*, in *Cronache di Architettura*, Vol. VI. Bari: Laterza, 1970.
- Zevi, B. "L'Arte fra le due guerre", *L'Espresso*, 21 giugno 1970.
- Zevi, B. *La Casa di Elizabeth Mann Borgese/The House, non she house o it house*, in *Cronache di Architettura*, Vol. III. Bari: Laterza, 1971.
- Zevi, B. *Leonardo Ricci allo specchio/Anonima tormentato del XX secolo*, in *Cronache di Architettura*, Vol. IV. Bari: Laterza, 1971.
- Zevi, B. *Lewis Mumford aggiornato/Urgenza dei castelli in aria*, in *Cronache di Architettura*, Vol. VII. Bari: Laterza, 1971.
- Zevi, B. *Monte degli Ulivi a Riesi/il kibbutz nei feudi della mafia, Mostra dell'Espressionismo/temporalità antilessicale e sdegno materico*, in *Cronache di Architettura*, Vol. V. Bari: Laterza, 1971.
- Zevi, B. *Cronache di Architettura, Processo al quartiere di Sorgane/A Firenze un boomerang di ritorno*. Vol. II. Bari: Laterza, 1971.
- Aloi, R. *Case di abitazione*. Milano: Hoepli, 1971.
- Magnani, F. *Ville in Emilia Romagna e Toscana*. Milano: Gorlich Editore, 1971.
- Schmertz, M.F. "The new architecture of Florence 155", *Architectural Record*, (febbraio 1971): 85, 95-108.
- S.A. "Architettura a scala urbana", *L'Architettura: cronache e storia* 17, n. 1 (187) (maggio 1971): 24-33.
- Savioli, L. *Ipotesi di Spazio*, presentazione di Leonardo Ricci. Firenze: Giglio & Garisenda, 1972.
- Zevi, B. *Leonardo Ricci in USA/Miccia fiorentina per lo zio Tom*, in *Cronache di Architettura*, Vol. VIII. Bari: Laterza, 1973.
- Gobbi Sica, G. *Itinerario di Firenze moderna: architettura 1860-1975. A guide to Modern Architecture in Florence*. Firenze: Centro Di, 1976.
- Conforti, C., De Giorgi G., Muntoni A. e Pazzagliani M. *Il dibattito architettonico in Italia 1945-1975*. Roma: Bulzani Editore, 1977.
- Cronache di architettura, Cinque disastri a Firenze/I migliori rifiutano il bando*. Vol. XXI. Bari: Laterza, 1978.
- Bacciardi, G., Breschi A., Buti R., Censini G., Clemente C., Giarrizzo V., Giovannini P., et al. *Materiali per il concorso nazionale per la progettazione di un'area direzionale a Firenze*. Padova: Cedam, 1978.
- Bacciardi, G., Breschi A., Buti R., Censini G., Clemente C., Giarrizzo V., Giovannini P., et al. "Dalla relazione, in Firenze che sogna: un catalogo di architettura", *Parametro*, n. 63 (gennaio 1978).
- Doglio, C. e Venturi P. (a cura di). *La Pianificazione organica come piano della vita?* Padova: Cedam, 1979.
- Borsi, F. *Michelucci. Il linguaggio dell'architettura*. Roma: Officina, 1979.
- Maria Casati, C., e La Pietra U. "28/78 Architettura, Cinquanta anni di architettura italiana dal 1928 al 1978", *Domus*, 1979.
- Zevi, B. *Concorso internazionale per Les Halles/Seicento petardi sotto la sedia di Chirac*, in *Cronache di architettura*, Vol. XXIII. Bari: Laterza, 1980.

- Masini, L. V. Muriel, E. (a cura di), *Contemporary Architects, Ricci, Leonardo (scheda biografica)*, Macmillan Press, 1980.
- Zevi, B. "L'Artigiano di lusso", *L'Espresso*, 26 giugno 1980.
- Benincasa, C. *Anabasi. Architettura e arte, 1960-1980*, catalogo della mostra (Termoli, Galleria civica d'arte moderna, 4 luglio-30 settembre 1980). Bari.
- Association pour la Consultation International pour l'Aménagement du quartier des Halles. *600 contre projects pour Les Halles*. Parigi: Le Moniteur, 1981.
- Zevi, B. *Convegno-mostra a Termoli/Quattro tesi contro la restaurazione, Dal design all'habitat/A Bari, tra élite e terremoto*, in *Cronache di architettura*, Vol. XXIV. Bari: Laterza, 1981.
- Argan, G. C. *Leonardo Savioli grafico e architetto, catalogo della mostra (Faenza, Palazzo del Podestà, 9 maggio-6 giugno 1982)*. Firenze: Centro Di, 1982.
- S. A. "Mostra: dal design all'habitat", *L'Architettura: cronache e storia*, n. 316 (febbraio 1982): 315.
- Zevi, B. "Esposizione di Bari", *L'Architettura: cronache e storia*, n. 2 (316) (febbraio 1982): 315.
- Nardi A. (a cura di) *Leonardo Ricci: testi, opere, sette progetti recenti di Leonardo Ricci*. Pistoia: Edizioni del Comune di Pistoia, Italia Grafiche, 1984.
- Di Giampietro, G. "Thony Eardleye Leo Ricci: tra Stile Internazionale e Post Modern", *Parametro*, n. 123-124 (marzo 1984): 2, 3.
- Koenig, G. K. "A proposito del concorso per la nuova stazione di Bologna", *L'Architettura: cronache e storia*, n. 9 (settembre 1984): 602-19.
- Dezzi Bardeschi, M. "Genius loci, dove sei? (L. Savioli e L. Ricci)", in *L'Architettura costruita. Il cantiere di Pistoia*, catalogo della mostra a cura di G. B. Bassi (Pistoia, Palazzo Comunale, settembre 1985). Pistoia, 1985.
- Terza mostra Internazionale di Architettura, "Progetto Venezia"*, vol. I e II. Biennale di Venezia. Milano: Electa, 1985.
- Albisinni, P. (a cura di). *La città ideale nei disegni di Leonardo Savioli. Incontro-Intervista con Leonardo Ricci: oltre Firenze, con interventi di Leonardo Ricci, Ludovico Quaroni*. Firenze: Il Ponte, 1986.
- Gurrieri, F. (a cura di). *Una piazza per Cagliari. Architetture per la nuova sede del Credito Industriale sardo*. Venezia: Marsilio, 1986.
- Testi, C. "Un tempio spaziale per la Giustizia. Il nuovo Tribunale di Savona", *Costruire*, n. 60 (1988).
- De Masi, G., C. Mercetti, e N. Solimano. "Alcune domande a Leonardo Ricci", *La Nuova Città*, n. 4-5 (1988): 20-27.
- Galliano, E. "Il Palazzo di Giustizia di Savona. Note", *L'Architettura: cronache e storia*, n. 2 (febbraio 1988): 116-19.
- Lupano, M. "Firenze: un avvenire urbatettonico dietro le spalle", *Domus*, n. 695 (giugno 1988): 4, 5.
- S. A. "Premio nazionale IN/ARCH 1989 per un'opera architettonica", *L'Architettura: cronache e storia* 6. 35, n. 11 (409) (novembre 1989): 806-11.
- Rossi, S. "Premio nazionale IN/Arch 1989 per un'opera architettonica", *L'Architettura: cronache e storia*, n. 11 (novembre 1989): 806-7.
- Gristina, B. e Pettena G. *Firenze design guide, guida di Abitare*. Milano: Passigli Progetti, 1990.
- Raja, R. "Un sogno in città (intervista a Leonardo Ricci)", *Costruire per abitare*, n. 85 (5 giugno 1990): 7, 176-82.
- Acciaiolì, F. "Firenze: giustizia per la periferia: Scenari progettati", *Il Nuovo Cantiere*, n. 5 (1991): 60-62.
- Aymonino, C. "Who design the city?", *Zodiac*, n. 5 (marzo 1991): 4.
- Koenig, G. K. "Per una storia del progetto Fiat a Novoli", *Zodiac*, ottobre 1989.
- Baldeschi, P. "Leonardo Ricci e il progetto del Palazzo di Giustizia di Firenze (intervista a Leonardo Ricci)", *Dossier di urbanistica e cultura del territorio: rivista trimestrale*, n. 16 (dicembre 1991): 4-13.
- Giorgieri, P. "Area Novoli", *Domus*, n. 733 (dicembre 1991): 93-94.
- Donti, A. *Leonardo Savioli e Leonardo Ricci, in Architetture per la nuova città, esperienze a confronto*. Firenze: Alinea, 1992.
- Vasić Vatovec, C. "Leonardo Ricci: oltre Firenze", *Architettura del 900 in Toscana*, 1992.
- Cassigoli, R. "Su un piano creativo: Convegni / Barcellona olimpica", *Il Nuovo Cantiere*, n. 6 (1992): 36-39.
- Dall'Argine, G. "Il Palazzo di Giustizia di Savona = The Law Court of Savona", *Frames. Architettura dei serramenti*, n. 39 (settembre 1992): 62-69.
- Zevi, B. *Palazzo di Giustizia di Savona, in Linguaggi dell'architettura contemporanea*. Milano: Etas Libri, 1993.
- Maestro, R. "La scuola «fiorentina» di architettura", *Controspazio*, n. 4 (dicembre 1993): 27-38.
- Belluzzi, A. e Conforti C. *Architettura italiana, 1944-1994*. Nuova ed. rivista e ampliata. Roma-Bari: Laterza, 1994.
- Jolis, A. "Fashion legends: Pierre Balmain, a futuristic house on Elba", *Architectural Digest*, 51, n. 10 (ottobre 1994): 214-21, 286.
- Celant, G. (a cura di). *The Italian metamorphosis 1943-1968*, catalogo della mostra (New York, Guggenheim Museum, 7 October 1994-22 January 1995). New York: Guggenheim Museum, 1994.
- Saggio, A. "Il movimento immaginato. Leonardo Ricci", *Costruire*, n. 138 (novembre 1994).
- Zevi, B. "Leonardo Ricci (1918-94), il migliore architetto italiano = Leonardo Ricci (1918-1994), the best Italian architect", *L'Architettura: cronache e storia*, n. 12 (470) (dicembre 1994): 834-38.
- Manno Tolu, R., Poli A., e Masini, L. V. (a cura di). *Leonardo Savioli: il segno generatore di forma-spazio, catalogo della mostra (Firenze, Archivio di Stato, 23 settembre-25 novembre 1995)*. Città di Castello: Edimond, 1995.
- Vinay, T. *L'amore è più grande. La storia di Agape e la nostra*. Torino: Claudiana, 1995.
- Zevi, B. *Tra i due leonardi fiorentini, in Leonardo Savioli: il segno generatore di forma-spazio, catalogo della mostra (Firenze, Archivio di Stato, 23 settembre-25 novembre 1995)*. Città di Castello: Edimond, 1995.
- Licitra Ponti, L. "Leonardo Ricci, ora", *Domus*, n. 769 (marzo 1995): 79-81.

- Lima, A. J. "Leonardo Ricci: Rieti, un villaggio come un kibbutz = Rieti, a village like a kibbutz", *L'Architettura: cronache e storia* 41, n. 6 (476) (giugno 1995): 406-21.
- Lima, A. J. *Architettura organica. Leonardo Ricci a Rieti*, in *Id., Alle soglie del 3° millennio. Sull'architettura*. Palermo: Flaccovio Dario, 1996.
- Zevi, L. "Complesso residenziale e commerciale, Figline Valdarno = Housing and commercial complex, Figline Valdarno", *L'Architettura: cronache e storia*, 485 (1996): 134-40.
- Dezzi Bardeschi, M. "Kiesler, la scuola fiorentina e la curvatura del mondo", *Ananke*, n. 14 (giugno 1996): 63-81.
- Zevi, B. "Leonardo Ricci. Palazzo di Giustizia di Savona Italia", *Zodiac*, 1972-1981, n. 16 (settembre 1996): 33, 156-59.
- Giovannini, P. *Un progetto strategico coerente per Novoli*. Roma: Dedalo, 1997.
- Bellini, F. "Toscana, Emilia, Romagna, Marche", in ed. Dal Co Francesco, *Storia dell'architettura italiana: il secondo Novecento*. Milano: Electa, 1997.
- Conforti, C. *Roma, Napoli, la Sicilia*, in ed. Dal Co Francesco, *Storia dell'architettura italiana: il secondo Novecento*. Milano: Electa, 1997.
- Zevi, B. "Leonardo Ricci", *Abstract/Summary*, n. 16 (febbraio 1997): 156-59.
- ARQ, *Architettura Italiana 1949-1959*. Napoli: Electa, 1998.
- Peres, A. e De Barros, F. "Casa concreta", *A e D. Arte e Decoração*, abril 1998, 90-95.
- Rocca, A. *Atlante della Triennale: Triennale di Milano*. Milano: Edizioni della Triennale, 1999.
- Masiello, E. "Architetture di Leonardo Ricci in Toscana", *La Nuova Città*, n. 5/6 (1999): 66-84.
- Baglione, C. e Ricci L. "Leonardo Ricci: le case di Monterinaldi. La maniera toscana", *Casabella*, 63, n. 669 (agosto 1999): 46-61.
- Cardamone, C. "Il Mercato dei fiori a Pescia", *La Nuova Città*, n. 5/6 (dicembre 1999): 85-91.
- IACP, e ATER. *Novant'anni di case popolari a Firenze 1909/1999*. Firenze: Alinea, 2000.
- Fantozzi Micali, O. e Di Benedetto M. *I piani di ricostruzione post-bellici nella provincia di Firenze*. Milano: Franco Angeli, 2000.
- Zevi, B. *Capolavori del XX secolo esaminati con le sette invarianti del linguaggio moderno*. Roma: Newton & Compton, 2000.
- Vasić Vatovec, C. "Villa Balmain. Isola d'Elba: Leonardo Ricci/Villa Pleydell-Bouverie", *Area*, n. 52 (ottobre 2000): 4-19.
- Leoni, G. "Villaggio Monte degli Ulivi. Rieti", *Area*, n. 53 (dicembre 2000): 76-89.
- Vasić Vatovec, C. "Il progetto dell'incompiuta «Ecclesia»", *Area*, n. 53 (dicembre 2000): 90-91.
- Godoli, E (a cura di). *Architettura del Novecento. La Toscana*. Firenze: Polistampa, 2001.
- Loik, M., Rostan, G. e Gavinelli, C. (a cura di). *L'Architettura di Leonardo Ricci: Agape e Rieti*. Torino: Claudiana, 2001.
- Tuccio, E. *Il Villaggio Monte degli Ulivi a Rieti di Leonardo Ricci (pubblicazione promossa dall'Ordine degli architetti di Caltanissetta)*. Palermo, 2001.
- Vasić Vatovec, C. "Leonardo Ricci e Giovanni Michelucci: confronti preliminari", *La Nuova Città*, n. 2-3 (dicembre 2001): 100-127.
- Vasić Vatovec, C. "Un'opera dimenticata di Leonardo Ricci: «villaggio Montepiano»", *Quasar*, n. 24-25 (dicembre 2001): 187-99.
- Branzi, A. *Continuità, Arte in Toscana 1945-2000*. Pistoia: Mascietto, 2002.
- D'Amato, G. "Ricci Leonardo", *L'Arte*, 2002, 31-32.
- Messina, M. G. e Manno Tolu, R. *Fiamma Vigo e «numero» una vita per l'arte, catalogo della mostra (Firenze, Archivio di Stato, 7 ottobre-20 dicembre 2003)*. Firenze: Centro Di, 2003.
- Bartolozzi, G. *Leonardo Ricci: lo spazio inseguito*. Torino: Testo & Immagine, 2004.
- Vasić Vatovec, C. *Leonardo Ricci: architetto «esistenzialista»*, introduzione di Ezio Godoli, Firenze: Edifir, 2005.
- Costanzo, M. "Leonardo Ricci e il Villaggio Monte degli Ulivi a Rieti", *Metamorfosi*, n. 64 (2007): 46-51.
- Bartolozzi, G. "Anonimo del XX secolo: la forte spinta etica di Leonardo Ricci", *Parametro*, n. 267 (febbraio 2007): 84.
- Dulio, R. *Ville in Italia dal 1945*. Milano: Electa Architettura, 2008.
- Fabbrizzi, F., Macci L. e Tramonti, U. *Opere e progetti di scuola fiorentina. 1968-2008*. Firenze: Alinea, 2008.
- Costanzo, M. *Leonardo Ricci e l'idea di spazio comunitario*. Macerata: Quodlibet, 2009.
- Giorgieri, P. (a cura di). *Firenze e il progetto urbanistico. Scritti e contributi*. Firenze: Alinea, 2010.
- Hedges, M. (Goodall, John, 1970). "Renewing a Renaissance city: Florence is witnessing an intense period of regeneration and development", *Countrylife*, 204, n. 9 (3 marzo 2010): 74-78.
- Spinelli, L. "Leonardo Ricci, spazi fluidi che inseguono la vita. Nello studio di architettura e pittura a Monterinaldi si rinnova quella che Giovanni Klaus Koenig definiva «la conformazione spaziale dell'esistenza»", *Domus*, n. 938 (agosto 2010): 70-78.
- Gelormini, N. *Leonardo Ricci, Monterinaldi, Balmain, Borgese*. Documentario, 2011.
- Pedalino, A. *Il restauro del Tempio Valdese di Pachino di Leonardo Ricci, in Palazzotto Emanuele (a cura di), il restauro del moderno in Italia e in Europa*. Milano: Franco Angeli, 2011.
- Chia, M. *Basta esistere: Leonardo Ricci: il pensiero e i progetti per le comunità*. Pavona (Roma): Iacobelli, 2012.
- Greco, A. e Chia M. C. *Leonardo Ricci Monterinaldi/ Balmain/ Borgese*. Roma: Palombi, 2012.
- Lambardi, S. "Il Palazzo di Giustizia di Firenze. Materiali e Cronache tra le visioni di Michelucci e il progetto di Ricci", Fiesole: Fondazione Michelucci, 2012.
- Bartolozzi, G. "A scuola con i due Leonardini", *Archphoto*. 2.0, n. 1.0 (2012).
- Bartolozzi, G. *Leonardo Ricci: nuovi modelli urbani*. Macerata: Quodlibet, 2013.
- Bartolozzi, G. "Leonardo Ricci. Unnuovoinizio", *Archphoto*, 2014.

Carotti, L. *I maestri dell'architettura moderna in mostra a Palazzo Strozzi: Wright, Le Corbusier e Aalto: riflessi nella Scuola fiorentina*. Università degli studi di Firenze, 2014.

Redazione. «Abitare». *Leonardo Ricci: un libro, una conferenza*, 24 febbraio 2014.

Vasić Vatovec, C. "Leonardo Ricci e Le Corbusier: «...amo Ronchamp ma...non la posso accettare»", *Firenze Architettura*, n. 2 (2015): 58–69.

Eutropia, "Eutropia nello studio di Leonardo Ricci", *Eutropia*, 30 ottobre 2017.

Bacci, A. "Grande Madre. Ricci 100. In memoria di Leonardo Ricci", *Cultura Commestibile*, n. 267 (16 giugno 2018): 5.

Gioli, S. "Lettera per Leonardo. Ricci 100. In memoria di Leonardo Ricci", *Cultura Commestibile*, n. 267 (16 giugno 2018): 6.

Frangioni, A. "Piccoli ricordi di tre incontri con Leonardo Ricci", *Cultura Commestibile*, n. 267 (16 giugno 2018): 7.

Zambelli, M. "Buon compleanno Leonardo (Ricci)", *Abitare*, 21 agosto 2018.

Prestinzenza Puglisi, L. "Architetti d'Italia. Leonardo Ricci, lo straripante", *ARtribune*, 18 settembre 2018.

Piccardo, E. (a cura di), *Leonardo Ricci. Fare Comunità*, Plug-in: Busalla (Ge), 2019.

Castelnuovo, E. "Ragguaglio delle arti. Agape", *Tutt'Italia*, n. 23 s.d.

«Enciclopedia Italiana, terza Appendice A-L». In *Leonardo Ricci*, s.d.

Fabbrizzi, F. "Lo spazio gonfiante del Mercato dei Fiori di Pescia, una interpretazione", *Firenze Architettura*, n. 1–2 (s.d.): 110–17.

Artale, P. "Conservazione dell'Architettura Contemporanea. Monte degli Ulivi di Leonardo Ricci a Riesi: metodologia e prassi per un intervento conservativo" Tesi di dottorato XXIII ciclo, s.d.

Benincasa, C. *Anabasi. Architettura e arte, 1960-1980*, catalogo della mostra (Termoli, Galleria civica d'arte moderna, 4 luglio-30 settembre 1980). Bari, s.d.

Castelnuovo, E. "Ragguaglio delle arti. Agape", *Tutt'Italia*, n. 23 (s.d.).

### Scritti di Leonardo Ricci

Ricci, L. "244 - Journal of University of Manchester Architectural and Planning Society", *Space in Architecture: The Visual Image of Environment*, 1956, 7–11

---, "Agape", *Agape*

---, *Anonimo del 20. secolo* (Milano: Il Saggiatore, 1965)

---, "Archi & Colonne", *Leonardo Ricci: Un Architetto*, 1 (1985), 31–36

---, "Architetti", *Confessione*, 1950, 29–32

---, "Architetti", *Michelucci Attraverso Un Suo Lavoro*, 1953, 13–18

---, "Architetti d'oggi", *Ricordo di Saarinen*, 1961, 8

---, "Architettura", *La Casa di Elisabeth Mann Borghese a Forte Dei Marmi*, 1959, 739–45

---, "Architettura: Cronache e Storia", *Scritto-Manifesto per La Mostra 'La Cava'*, 1960, 188

---, "Architettura: Cronache e Storia", *L'uomo Michelucci, Dalla Casa Valiani Alla Chiesa Dell'Autostrada Del Sole*, 1962, 664–67

---, "Architettura: Cronache e Storia", *Strutture-Forma per Un'idea Sacrale della Giustizia. Il Palazzo di Giustizia di Savona: Architetto Leonardo Ricci con Maria Grazia Dallerba Ricci*, 34 (1988), 86–119

---, "Architettura. Cronache e Storia", *Lo Spazio Cuce e Differenzia Gli Involucri e La Vita: Quattro Esempi Di Edilizia Residenziale*, 36 (1990), 175–93

---, *Aree Non Urbane e Sistema Di Parchi Nella Regione Toscana*, CLUSF (Firenze, 1972)

---, "Arts and Architecture", *Birth of a Village in an Underdeveloped Area by Leonardo Ricci*, *Architect*, 1966, 8–11

---, "Arts and Architecture", *Exploratory Research in Urban Form and the Future of Florence*, 1967, 25, 32–34

---, *Aspetti Degli Squilibri Del Territorio Toscano in Relazione Alle Tendenze Di Sviluppo Del Paese: Problema Della Casa, Dei Poli Terziari e Dei Fasci Infrastrutturali* (Firenze: Rotografica Fiorentina, 1974)

---, "Aujourd'hui, Art et Architecture", *Habitation Près de Florence*, 1955, 32–33

---, "Bollettino Tecnico - Rassegna Bimestrale Fondata Nell'anno 1936", *(Intervento) in Il Convegno Dell'I.N.U. a Lucca*, 1957, 5–7

---, "Bollettino Tecnico - Rassegna Bimestrale Fondata Nell'anno 1936", *Una Lettera Di Leonardo Ricci*, 1959, 6

---, "Casabella", *Architetto: Per Quale Società?*, 1973, 2–3

---, "Casabella Continuità", *Problemi per Una Nuova Maggioranza*, 287 (1964), 60

---, "Casabella Continuità", *Ville a Monterinaldi, Presso Firenze, Di Leonardo Ricci, Villa All'Isola d'Elba, Di Leonardo Ricci*, 1964, 36–38

---, "Chiesa e Quartiere: Quaderni Trimestrali", *Ricci Leonardo: Studio Di 'Ecclesia' per Un Villaggio Presso Riesi*. Schizzi, 1966, 40

---, "Chiesa e Quartiere: Quaderni Trimestrali", *Messaggio Di Fraternità e Di Speranza*, 1967, 18–21

---, "Documenti Di Numero", *Idee Di Architettura*, 1966

---, "Domus", *Casa All'isola d'Elba*, 1959, 21, 22

---, "Domus", *Progetto per Il Mercato Dei Fiori a Sanremo*, 1959, 21, 22, 51

---, "Domus", *Nascita Di Un Villaggio per Una Nuova Comunità, in Sicilia*, 1963, 5–13

---, "Domus", *Uno Spazio Vivibile per Due Persone*, 1965, 31–55

---, "Edilizia Moderna", *Progetto per Il Villaggio Monte Degli Ulivi a Riesi, Sicilia*, 1963, 116–18

---, *Form, the Tangible Expression of a Reality*, in Kepes György, *The Man-Made Object* (New York: Braziller, 1966)

---, "Il Giornale Del Mattino", *Il Quartiere è l'uomo Moderno*, June 1957, n. 9 edition

---, *Il Palazzo Di Giustizia Di Savona* (Firenze: Centro Di, 1987)

---, *La casa abitata: biennale degli interni di oggi: Firenze, Palazzo Strozzi, 6 marzo-25 aprile 1965* (S. I.: s. n., 1965)

- , 'La Nuova Città in Discussione Sulla Difesa Dei Centri Storici Di Giovanni Michelucci, Leonardo Savioli, Leonardo Ricci, Emilio Isotta', *Il Vecchio e Il Nuovo*, 1958
- , 'La Terza Porta. Mostra Del Progetto per l'area Del Parterre Prof. Arch. Leonardo Ricci (Catalogo Della Mostra)' (Comune di Firenze. Assessorato all'urbanistica, 1983)
- , 'La Voce Del Lavoratore', *Leonardo Ricci*, 1951
- , 'L'Arca', *Il Palazzo Di Giustizia Di Savona = The Savona Law Courts*, 1988, 78-85
- , 'L'Architecture d'aujourd'hui', *Leonardo Ricci*, 1965, 59
- , 'L'Architecture d'Aujourd'hui', *Pour Une Prise de Conscience Des Nouveaux Problèmes de l'habitat*, 1965, XI
- , 'Leonardo Ricci Du 28 Avril Au 12 Mai 1950. Conference Par l'artiste Le 28 Avril à 20 h 30' (Galérie Pierre 2, rue des Beaux-Arts, Paris 6°)
- , 'Linea-Struttura, Rassegna Trimestrale Di Architettura Arti Visive Design', *Ricerche per Una Città Non Alienata*, 1967, 39-51
- , Masini Lara Vinca, Dezzi Bardeschi Marco (a cura di), *Prima Triennale Itinerante d'Architettura Italiana Contemporanea*, Centro Proposte (Firenze, 1965)
- , *Morandi*, De Luca (Roma, 1963)
- , 'Numero', *La Pittura Come Linguaggio*, 1953, 16/20
- , *Parlando Nel 1978*, in Carlo Doglio, Paola Venturi, *La Pianificazione Organica Come Piano Della Vita?* (Padova: Cedam, 1979)
- , *Perchè Continuiamo a Fare Arte?* (Bologna: Cappelli, 1977)
- , 'Presentazione Dello Spettacolo Nel Catalogo Del 2 Festival de La Danse Organisé Par La Municipalité Le Comité Des Fêtes et Le Casino de La Ville d'Aix-des-Bains, Première Representation de Plein Air En France «L'Orfeo» de Monteverdi', 1955
- , 'Spazio e Società', *'New Towns' a Scala Territoriale*, 1976, 73-81
- , 'Stile Industria : Disegno Industriale, Grafica, Imballaggio', *Educazione Al Disegno Industriale in Italia*, 1956, 23-24, 49
- , *Uno Spazio per Segnali Nuovi*, in Antonella Nardi (a cura di), *Leonardo Ricci. Testi, Opere, Sette Progetti Recenti di Leonardo Ricci* (Pistoia: Edizioni del Comune di Pistoia, 1990)
- , 'Zodiac', *Points of View. New Look on the Hills near Florence*, 4 (1959), 10,11, 68-117
- , 'Zodiac', *Palazzo Di Giustizia a Novoli*, 1995, 203
- , e Castiglioni, A. 'L'Architettura: Cronache e Storia', *La Mostra "dal Design All'habitat Alla Fiera Del Levante à Bari. / L'exposition "Du Design à l'habitat", à La Foire Du Levant à Bari*, 1982, 115-22
- , e Dorflès G. 'Domus', *A Monterinaldi, Presso Firenze: Un Centro Di Quindici Case*, 1957, 1-12
- , et al., *Area Del Cuoio. Ipotesi Di Piano Comprensoriale* (Firenze: Tipografia Giuntina, 1977)
- , Vigo F., 'Numero. La Cava. Mostra Internazionale All'aperto Di Arti Plastiche Organizzata Da "Numero" Con La Partecipazione Dell'architetto Leonardo Ricci, Catalogo Della Mostra (Firenze Monterinaldi, 24 Settembre-30 Novembre 1955). Catalogo Della Mostra' (Firenze, 1955)
- S., A., 'L'Illustrée. Revue Hebdomadaire Suisse', *Le Camp d'Agapé*, 1949





