

## Leonardo Ricci e Le Corbusier: “...amo Ronchamp ma... non la posso accettare”

Corinna Vasić Vatovec

La serie di memorabili *kermesses* espositive, allestite in Palazzo Strozzi nel giro di quasi un ventennio e dedicate a Wright (1951), a Le Corbusier (1963) e ad Alvar Aalto (1965) testimoniano il contributo straordinario del loro promotore - Carlo Ludovico Ragghianti - che entra a pieno titolo nel novero dei grandi ‘apostoli’ dell’architettura moderna<sup>1</sup>. Queste iniziative confermano nella maniera più eclatante il suo spiccato interesse per l’architettura ed anche per l’urbanistica, verificabile puntualmente all’interno di una voluminosa produzione scientifica che si amplifica quasi a dismisura per abbracciare anche altre discipline: le arti figurative, plastiche e decorative, le arti visive [cinema, televisione], la storia e la critica d’arte, la letteratura e la scienza. Con queste indagini lo studioso lucchese spazia dall’antichità al Novecento alla ricerca di una nuova linguistica e di nuove modalità di ricostruzione dei processi estetici, volte a unificare ogni produzione artistica.

Durante i preparativi delle diverse mostre egli ebbe modo di confrontarsi con personalità di prim’ordine: storici e critici d’arte, letterati e poeti, artisti e architetti. In occasione della mostra su Le Corbusier (1963), nel “Consiglio Direttivo Tecnico” de “La Strozziina”, da lui presieduto, spicca un gruppo di architetti novatori, i quali, sicuramente, si erano avvicinati con vivo interesse all’opera del maestro svizzero-francese fin dagli anni degli studi universitari: Lionello De Luigi, ex allievo di Quaroni e di Libera, i ‘michelucciani’ Giuseppe Giorgio Gori, Edoardo Detti - all’epoca Assessore all’Urbanistica nella prima giunta di centro-sinistra, guidata da Giorgio La Pira - Riccardo Gizdulich e Rolando Pagnini. Naturalmente Rag-

ghianti ebbe contatti più frequenti con Leonardo Savioli, che curò l’allestimento in collaborazione con Danilo Santi e Rino Vernuccio. Per non tacere di Giuseppe Samonà che essendosi distinto, assieme a Zevi e ad altri, nell’acceso dibattito sull’opera di Le Corbusier, venne coinvolto, con un ruolo fondamentale, nelle manifestazioni inaugurali della mostra.

Con queste prolifiche collaborazioni Ragghianti riesce a bissare il grande successo internazionale della mostra sull’opera di Wright. Per meglio dire, vince queste battaglie dovendosi confrontare con una città difficile: culla di civiltà ma così incline al sospetto, alle polemiche anche le più pretestuose, grande fucina di talenti e, paradossalmente, così avara se non ingenerosa nei confronti di molti di essi, più pronta a dimenticare che a omaggiare, magari in ritardo. Le biografie di Dante, di Leonardo da Vinci, di Michelucci, costretto a trasferirsi per le note polemiche alla Facoltà di Ingegneria di Bologna, di Leonardo Ricci, che si congeda per sempre con un’invettiva “Firenze ingrata” ci parlano anche di questo. Nella folta schiera possiamo includere quel poeta della forma che è stato Savioli: il mite, umanissimo Savioli che per quanto ci abbia lasciato tracce molto significative nella città, come la casa di via Piagentina - l’opera prediletta - o il ponte Giovanni da Verrazzano, nell’ambiente professionale e anche in quello universitario, dove poteva vantare un grande seguito di studenti, era un emarginato e pienamente consapevole di esserlo<sup>2</sup>. Al suo fianco troviamo Ragghianti, personaggio di ben altra tempra, in cui il pionierismo, l’attivismo dello studioso impegnato, aperto nei confronti dei fenomeni più innovativi del Novecento - le Avanguardie artistiche, i

maestri del Movimento Moderno - trova un corrispettivo nel coraggio dell’ex partigiano, del politico militante pronto a qualsiasi sfida. È una vita ‘eroica’ la sua. Ne conosciamo gli svolgimenti, le tappe, le battaglie, i ruoli importanti nella storia politica e culturale italiana. È un percorso intensissimo che lascia emergere l’intreccio tra politica e cultura, la coerenza tra l’impegno scientifico costante e l’insegnamento per più di un ventennio presso l’Università di Pisa, le iniziative culturali anche attraverso le riviste: “Critica d’Arte”, fondata nel 1934 con Ranuccio Bianchi Bandinelli, e “seleARTE”, ‘la sua rivista’, diretta dal 1952 al ‘65.

Il binomio politica - cultura è una costante da cui non possiamo prescindere anche ai fini di una valutazione del rapporto dello studioso lucchese con Firenze. Se consideriamo le grandi mostre di quegli anni, il loro carattere eccezionale va misurato non solo rispetto ai contenuti e ai risultati ma anche per l’impatto con un contesto più ampio e articolato e per le prospettive che apriva alla vita culturale della città. Prospettive condivise da un’élite e non dalla maggior parte degli osservatori locali, politici e intellettuali. Anche se circostanze favorevoli hanno consentito a Ragghianti di raggiungere i suoi obiettivi in tre occasioni importanti egli ha dovuto attendere un decennio per poter concretizzare la mostra su Le Corbusier, proposta fin dal 1951 al Comitato de “La Strozziina” - come prima di una serie dedicata a Gropius, Perret, Mies van der Rohe, Mendelshon e Aalto - approvata nel 1953 e poi accantonata con il cambio dell’amministrazione. Dobbiamo riconoscere che buona parte del merito di questi successi va alla sua tenacia, alla forza delle sue convinzioni, alla capacità



*C.L. Ragghianti, L. Ricci, Le Corbusier,  
fotografati da Paolo Riani in occasione della  
mostra a Palazzo Strozzi, 1963*



di imporsi e a coloro che, stimandolo, lo hanno appoggiato. L'autorevolezza unita alla visibilità sono due attributi che non potevano sottrarlo alle critiche di una controparte agguerrita, formata dalle forze più conservatrici del mondo politico e culturale, delle istituzioni accademiche, compresi certi 'potentati' all'interno dell'Ateneo fiorentino. Non c'è ragione di dubitare che per quelle forze, sempre pronte a far pesare la loro autorità sulle questioni nodali della vita cittadina, ad ergersi in difesa delle illustri tradizioni locali, 'minacciate' da ogni cambiamento così da perpetuare un equivoco di fondo sul ruolo della storia<sup>3</sup>, Ragghianti abbia rappresentato una presenza ingombrante. Nel catalogo della mostra su Le Corbusier egli lascia chiaramente intendere chi fossero i suoi avversari, vale a dire i rappresentanti di "interi settori della critica d'arte" dove l'architettura – sia antica che moderna – veniva bandita. Nei primi anni Sessanta, quando viene rieletto sindaco per la seconda volta Giorgio La Pira, la mostra su Le Corbusier può finalmente decollare. Ragghianti, che fin dagli anni Trenta nutriva un vivo interesse per il grande maestro e che si era impegnato a pubblicizzarla su "seleARTE" si presenta a questo appuntamento come un conoscitore e un sensibile interprete dell'opera lecorbusiana.

Dai più recenti studi (Caccia, Bellini) risulta che la mostra fu condizionata dalle reticenze, dalle interferenze e dalle pressanti richieste di Le Corbusier, evidentemente preoccupato di non poter esercitare un controllo diretto. Non pare sussistere alcun dubbio che Savioli, con il suo allestimento, abbia tenuto conto dell'invito trasmesso da Le Corbusier con un tono piuttosto perentorio: "Celui qui doit accrocher l'exposition" trasferisca in Palazzo Strozzi la "nature d'ésprit" della mostra a lui dedicata e curata personalmente presso il Museo d'Arte Moderna di Parigi (14 novembre 1962-14 gennaio 1963)<sup>4</sup>. Dopo essersi recato a Parigi per "prendere visione di tutti gli oggetti che sarebbero stati esposti" l'architetto si fece interprete di quell'*ésprit* realizzando un allestimento raffinato - "pacato" nelle prime sale con "elementi lineari in legno e ferro", "più fantastico e corposo" in quelle successive - che rifletteva "la volontà fondamentale di realizzare una condizione astratta per gli oggetti esposti" in modo da valorizzarli al massimo grado. Sul piano formale il suo intervento risultava molto aderente agli stili lecorbusiani, al punto da attirare non poche critiche, a cominciare da Koenig, il quale con una certa diplomazia che non gli impedì di formulare un giudizio *tranchant* fece no-

*Firenze. Monterinaldi. Casa-studio di L. Ricci nella sua versione originaria (1949-52); particolare dei pilotis rastremati verso l'alto, di sostegno al corpo di fabbrica aggettante del living room*

*Firenze. Monterinaldi. Casa-studio di L. Ricci (1949-52); facciata principale prima della sua trasformazione e del suo ampliamento nel 1955*

*Fotografie dell'Ing. Gianfranco Petrelli, 1950*



tare come l'abilità mimetica di Savioli nel settore espositivo venisse confermata in questa occasione. Forse è proprio questa la ragione per cui l'allestimento non piacque a Le Corbusier<sup>5</sup>.

Indubbiamente l'architetto fiorentino e i suoi collaboratori si trovarono in una situazione non facile da gestire, su cui pesavano le aspettative del Maestro, quindi in parte vincolata e in parte favorita dal suo interessamento. Diversamente, per Ragghianti quelle 'interferenze' assumevano ben altro significato, commisurato alla grande importanza che egli attribuiva a quel *fil rouge* tra Palazzo Strozzi e lo studio in rue de Sèvres, da cui partivano preziosi materiali, sia pure ottenuti con qualche iniziale difficoltà, e preziosi consigli, atti a garantire la riuscita della mostra: "in ogni iniziativa che riguardi il Maestro - egli scrive su "seleARTE" - l'esposizione di Parigi (additata come *exemplum* da Le Corbusier) ... non solo è stata aiutata e confortata da lui, ma da lui solo, scelta e ordinata", dove quell' "aiuto" e quel "conforto" la dicono lunga sul suo atteggiamento in tale occasione. Venendo incontro a Le Corbusier lo storico e critico d'arte trasse utili suggerimenti da quella "mostra integrale", "ricca di sculture, pitture, disegni, arazzi, modelli, fotografie ecc...". Non a caso Jean Cassou, Conservatore Capo dei Musei d'Arte Moderna

di Parigi che l'aveva presentata, firma un saggio introduttivo nel catalogo della mostra fiorentina. Ragghianti non trascurò di documentarsi sulla mostra, sempre curata da Le Corbusier e dal carattere più circoscritto (*dipinti e architetture*) che lo stesso Museo aveva ospitato nel 1953. Tuttavia, nel suo bilancio su "seleARTE" egli tenne a precisare che la mostra di Palazzo Strozzi è "molto dissimile... (*dall'ultima parigina*): contiene oltre 300 opere, tra le quali oltre 120 disegni di architettura", molti dei quali "inediti, vecchi e recenti, modelli, piani, plastici" appositamente inviati dal Maestro, e inoltre comprende "una ricapitolazione visiva delle opere fondamentali di architettura e urbanistica". Che Ragghianti intendesse lasciare ampio spazio all'architettura e all'urbanistica non è una novità<sup>6</sup> ma la presenza di altri materiali ("quadri e disegni", "sculture e studi di sculture" oltre a vari schizzi di viaggio) le conferiva quel carattere antologico e riassuntivo che caratterizzava la mostra parigina del 1962-'63.

Richiamandosi alla presentazione di Jean Cassou, Ragghianti decide di evidenziare quel denominatore comune tra i vari settori dell'esperienza creativa del Maestro che è la "componente plastica". La sua competenza nelle arti figurative lo rendeva edotto sulla genesi e sul significato di questo attributo rispetto

al binomio pittura-architettura: dal manifesto del Purismo (*Après le Cubisme di Ozenfant e Jeanneret, 1918*)<sup>7</sup> agli articoli su l' "Esprit Nouveau" per arrivare a *Vers un'architecture* (1923) dove Le Corbusier, nel ribadire il fondamentale contributo dell' "estetica degli ingegneri", individua nella componente plastica dei "volumi puri sotto la luce" la fonte di una nuova bellezza "al di là dell'utile": "*L'architettura c'è quando interviene emozione poetica, l'architettura è fatto plastico. La dimensione plastica è ciò che si vede e si misura con gli occhi*".

A Palazzo Strozzi si trattava, dunque, di assumere questo fattore unificante come chiave di lettura di tutta l'opera fino a quel momento, compresi i progetti e le realizzazioni più recenti, architettonici e urbanistici (Ronchamp, Chandigar, la serie di *Unité d'habitation* di Marsiglia, di Nantes-Rezé, di Berlino ecc...fino al Padiglione Philips) che segnano l'apice di quella ricerca sulla creazione plastica, coerente rispetto alle premesse da cui era partita ma lontana sul piano del linguaggio dalle algide geometrie degli esili teoremi costruiti della fase purista.

Poco prima dell'inaugurazione della mostra (6 febbraio) Ragghianti si dedica alla stesura della presentazione, datata 30-31 gennaio 1963, dove insiste sulla priorità della componente plastica che poi



L. Ricci. Casa-studio Masi (poi Santori) a Monterinaldi; plastico dell'opera originaria prima della sua trasformazione tra il 1955 e il '57.

Veduta su Fiesole dalla Casa-studio di L. Ricci in occasione dell'Esposizione internazionale di arti plastiche "La Cava" (1955); In primo piano scultura lignea di Pierluca (Degli Innocenti); sulla terrazza scultura in bronzo di André Bloc e altre opere d'arte

Fotografie dell'ing. G. Petrelli, 1955

ribadisce nel bilancio (1963) sugli esiti di quell'evento: "Non si poteva non obbedire all'artista e al suo intento di far vedere l'unità profonda (*allude a quella componente*) che connette la sua architettura con la sua pittura, scultura e grafica; e del resto, questa volontà dell'artista si è dimostrata un giusto e valido mezzo di comprensione più piena della sua espressione".

Per il catalogo della mostra fiorentina Le Corbusier scrisse appositamente un breve saggio, intitolato "Arazzi", con il chiaro intento di integrare il panorama della sua attività: un tema che gli stava particolarmente a cuore e che considerava "l'affresco murale dei tempi moderni", legato all'idea del nostro "nomadismo" da un'abitazione ad un'altra. Li chiamava "muralnomad". Significativamente egli colse quell'occasione per ribadire la genesi dell'opera plastica: "Le mie ricerche pittoriche Bicchieri e Bottiglie dal 1918 al 1928 formano un primo ciclo di dieci anni, di una ferrea disciplina: ricerca di un'espressione plastica legata allo spirito del tempo. Ero stato architetto prima del 1914. Queste ricerche aprirono la porta all'architettura che vi trovò un'espressione nuova, estetica e plastica. Testi: villa La Roche, la casa Cook, la villa a Garches... Il fondo della mia ricerca ha il suo segreto nella pratica ininterrotta delle arti plastiche...".

La decisione del Comitato di avvalersi di Leonardo Savioli per l'allestimento di una mostra così impegnativa anche sul piano dei contenuti fu lungimirante poiché tutta l'attività del pittore-architetto, anche nell'insegnamento, è dominata dall'istanza di una *Gesamtkunstwerk* di cui troviamo puntuale conferma nella relazione genetica tra l'opera figurativa e soprattutto grafica e la metodologia progettuale, architettonica e urbanistica. Non secondariamente Savioli si presentava con una competenza specifica in un settore che, peraltro, gli era molto congeniale. L'anno prima si era distinto proprio in Palazzo Strozzi con l'allestimento - assieme a Santi e a Vernuccio - della mostra "L'Objeto Moderno in Italia", ultima di una serie, inaugurata dalle Mostre Mercato dell'Artigianato (Firenze, XI [1947], XII [1948] XIII [1949]) assieme ai fratelli Gori e a Leonardo Ricci, e dalla Mostra della Musica a Palazzo Davanzati (1949) con la collaborazione di Detti e Santi.

Queste prime esperienze si inquadrano nella stagione degli esordi in cui Savioli e Ricci - i "due Leonardini" come li chiamava Zevi - formavano un binomio inseparabile ed erano considerati i migliori allievi di Michelucci, i più promettenti. Pittore, architetto, urbanista con interessi che negli anni giovanili avevano toccato altri campi (il teatro, le composizioni in ceramica in-



tegrate all'architettura, il design di stoffe) Ricci si distingueva per il medesimo impegno, volto ad una sintesi tra l'architettura e le arti, sia nella progettazione che nell'intensissima attività didattica presso la Facoltà di architettura di Firenze e, a partire dagli anni Sessanta, presso numerose Università statunitensi.

Mi sembra un'eventualità piuttosto remota che quelle loro collaborazioni nel settore espositivo abbiano suggerito la sua candidatura per l'allestimento del 1963 e ritengo assai improbabile che Ricci abbia conteso all'amico fraterno il prestigioso incarico. Anche se così non fosse, c'è da dire che quel tipo di intervento non lo interessava più di tanto poiché non amava progettare a scala ridotta. Ciò non toglie che egli fosse molto abile a integrare le opere d'arte, scultoree e figurative, con l'architettura: nel *living room* della sua casa-studio fiorentina - la "casa madre" del "villaggio" di Monterinaldi (Firenze) - un'imponente scultura astratta di Pierluca (Degli Innocenti) è incuneata tra le strutture in cemento armato di una porzione del soffitto; per non tacere del grande murale in ceramica policroma, intitolato "Maternità", che orna la parete dell'originario studiolo-biblioteca, sorta di palcoscenico imponente che affaccia dall'alto sul *living room*. Nel 1955 Ricci, intenzionato a dimostrare concretamen-

te la possibilità di una collaborazione tra le arti, fa della sua dimora lo scenario di una mostra all'aperto d'eccezione - L'Esposizione internazionale d'arti plastiche "La Cava" - patrocinata dalla Galleria "Numero" di Firenze dell'amica pittrice Fiamma Vigo. Vi parteciparono artisti di fama internazionale, tra i quali Arnaldo Pomodoro, Baj, Mirko, Guttuso, Greco, André Bloc ed anche gli amici della 'Colonia di artisti' di Monterinaldi. Forse per gratificarlo del mancato incarico, a Palazzo Strozzi Ricci verrà coinvolto nella grande "Mostra sull'Espressionismo" (1964) e l'anno successivo sarà invitato a partecipare, assieme a Savioli, ai fratelli Castiglioni, a Magistretti, a Mangiarotti e ad altri noti architetti-designers, alla mostra "La casa abitata. Biennale degli interni d'oggi" (6 marzo-25 aprile 1965).

Con l'arrivo a Firenze di Le Corbusier Ricci, che l'aveva conosciuto durante il soggiorno parigino (1948-'50) non volle restare in disparte. Decise pertanto di coadiuvare Ragghianti nelle grandi manifestazioni onorarie che si svolsero anche a livello nazionale. Per dare il massimo risalto all'inaugurazione della mostra lo storico e critico d'arte si rivolse alla RAI che realizzò - quasi certamente sotto la sua guida - un servizio, andato in onda nella prima puntata del programma

"L'Approdo", settimanale di lettere ed arti, con cui egli risulta aver collaborato sporadicamente. La prima parte del servizio è un approfondimento sulla figura e sull'opera di Le Corbusier, integrato con estratti della conferenza stampa dove Ricci e De Luigi compaiono al suo fianco per presentarlo ad un vasto pubblico ed aiutarlo nella traduzione. Una breve sequenza registra un piccola *défaillance*: alla domanda quale monumento fiorentino lo avesse colpito in particolare Le Corbusier risponde senza esitazione: il Battistero. Vorrebbe spiegarne le ragioni ma viene colto da un attimo di confusione, dovuto più alla stanchezza che all'età: non riesce a ricordarne la forma. Allora Ricci, sorridendo un po' divertito e per niente imbarazzato, interviene per precisarla. Il Maestro non lo sente o fa finta di non accorgersene; in fondo per lui ciò che conta è il significato di quella forma: "un volume puro sotto la luce"<sup>8</sup>. Ai margini di questo contesto c'è un altro episodio, che esula dai grandi temi della storiografia ma nondimeno riveste un certo interesse sotto il profilo biografico: l'incontro tra Le Corbusier e Michelucci nella Chiesa dell'Autostrada del Sole. A favorirlo è stato Ricci che forse, con questa iniziativa, compie l'ultimo passo dell'azione promozionale di cui si era fatto carico nei confronti di Michelucci. Il



rammarico che la sua opera, paragonata a quella di celebri architetti, non fosse adeguatamente compresa e nemmeno conosciuta all'estero, la convinzione che "privatamente... pochi e con largo margine di critica" considerassero Michelucci "un maestro", lo avevano indotto a dedicargli due articoli, che testimoniano una penetrante capacità di lettura delle opere unite ad un sentimento di profonda gratitudine nei confronti di Michelucci. Colpito dalla chiesa dell'Autostrada del Sole - "une sculpture à vivre" secondo la sua definizione - nel 1962 Ricci le dedica questo commento: "Io non parlo di "genio" né di "capolavoro" perché non credo ai geni né ai capolavori... Ma posso dire qualcosa di essenziale.... quest'opera è importantissima perché integra tutti quegli elementi che vediamo separati in altre architetture. Contiene un modo di porsi di fronte all'esistenza, vero e storicamente valido, uno spazio che esprime questo contenuto, una struttura che tiene questo spazio, una forma che scaturisce da queste realtà e non è gratuita. Grazie Michelucci".

Con suo grande rammarico, l'incontro tra i due architetti fu un fallimento: Le Corbusier sembrava piuttosto seccato da questo fuori programma sebbene, visitando la chiesa, continuasse ad esclamare - non sappiamo se per cortesia o

per convinzione - "Quel espace!". Michelucci reagì con aristocratico distacco, con quella freddezza che faceva tanto soffrire Ricci e che in tale circostanza la dice lunga sul suo rapporto con i grandi protagonisti dell'architettura moderna, dai quali ci teneva a prendere le distanze. A quell'elogio altisonante, che probabilmente gli suonava insincero, egli rispose con ostentata modestia pressappoco così: "Io sono solo un artigiano, siete voi il grande maestro!"<sup>9</sup>.

Ricci e Le Corbusier, tra contestazione e ammirazione.

L' "arte del distacco" era parte integrante dell'insegnamento di Michelucci, il quale temeva che le facili suggestioni di qualsiasi fenomeno 'alla moda' potessero impedire agli allievi di sviluppare una coscienza critica e autocritica, necessarie per il libero dispiegamento delle loro doti individuali. Questa intransigenza non impedì che negli anni degli studi universitari Ricci e Savioli fossero accomunati dal mito di Le Corbusier, che a Firenze era molto sentito dai giovani, futuri architetti della loro generazione, in particolare quelli dell'entourage michelucciano. Ma a prescindere da questa iniziale convergenza, nel loro atteggiamento si registrano differenze sostanziali. Per Savioli Le Corbusier ha sempre rappresentato il

maestro ideale, una fonte inesauribile di suggestioni, una lezione di immenso valore da cui sono emerse indubbe affinità e rispetto alla quale egli si è rapportato, con un contributo autonomo di alto livello, in senso evolucionistico piuttosto che rivoluzionario. Diversamente Ricci, che è il più diretto erede della grande lezione morale di Michelucci, ha vissuto la condizione di un giovane architetto che per conquistare la propria identità ha dovuto necessariamente, con grande travaglio interiore, "partire da zero". Nelle pagine dell'*Anonimo del XX secolo*, il suo scritto più importante, redatto negli anni Cinquanta, prende corpo quel processo di demitizzazione che fa di Ricci uno dei principali interpreti della crisi del Movimento Moderno. Nel capitolo "Addio ai maestri, addio ai geni" egli si congeda da tutti i "grandi maestri", compresa la triade prediletta: Wright, Mies e Le Corbusier. Per comprendere il significato di questo distacco non possiamo ignorare i contenuti interdisciplinari, le matrici culturali - in *primis* quella "esistenzialista" - di questa singolarissima 'confessione' a sfondo autobiografico perché l'*Anonimo* è, in prima istanza, la risposta etica dell'uomo Ricci di fronte alla crisi di valori, al profondo disagio, allo smarrimento che hanno colpito l'intera società all'indomani della seconda guerra mondiale.



Firenze Monterinaldi Casa Salleri (1952-53)  
di L. Ricci  
Fotografia dell'Ing. G. Petrelli

Scorcio della facciata principale con lo studio  
Fotografia di C. Vasić Vatovec

È una risposta utopica e realistica al tempo stesso, in cui l'anonimato esistenziale e creativo, come rinuncia a mettere in evidenza la propria personalità, diventa *conditio sine qua non* per l'affermazione di nuovi valori, alternativi rispetto allo *status quo* (la solidarietà umana, il sentimento di appartenenza alla collettività e quindi l'ideale di vita comunitaria).

Nel farsi messaggero di un nuovo Umanesimo Ricci scardina ogni falso valore, ogni pregiudizio, ogni ideologia, ogni certezza. Questo comporta, in particolare, la drastica revisione dei compiti e del ruolo dell'architetto, non più "dittatore" né "servo" bensì "servitore" della collettività, proprio come lo intendeva Michelucci. Anche Ricci, pur riconoscendo il proprio debito nei confronti dei "grandi maestri", condanna il loro protagonismo. Se non che, quando si tratta di dimostrare che le loro opere sono le espressioni tangibili di un atteggiamento egoico e impositivo, negligente rispetto ai contenuti morali e sociali dell'architettura che egli intende perseguire, il suo ragionamento si blocca, resta imbrigliato all'interno di un giudizio che mentre si radicalizza denuncia l'ambivalenza di fondo, l'oscillazione tra antagonismo e emulazione, rifiuto e ammirazione che possiamo riassumere nella frase "...io amo Ronchamp ma... non la posso accettare".

Stabilendo una sorta di gerarchia sul piano razionale e 'sentimentale' egli dichiara: "Wright è l'architetto che per certi aspetti amo di più", "Mies van der Rohe lo ammiro soltanto", "Le Corbusier lo amo e l'ammiro insieme". Il prediletto in assoluto è il maestro americano, il più congeniale (ma con riserve), l'artefice di una "rivoluzione spaziale" senza precedenti che sta all'origine dell'opzione preferenziale di Ricci per l'architettura organica. Il giudizio su Le Corbusier non è meno significativo: amore e ammirazione (ancora con riserve) nei confronti di una straordinaria, poliedrica figura creativa.

"Il caso di Le Corbusier – egli scrive nell'Anonimo - può apparire diverso (rispetto a Mies e a Wright). Questo magnifico esemplare europeo, latino starei per dire tanto umanistica appare la sua formazione culturale, tanto vari e completi sono i suoi interessi nel campo delle arti plastiche, potrebbe finalmente apparire come la sintesi della nostra epoca.

[omissis]...Quando per la prima volta lo incontrai nel suo studio a Parigi, davvero credevo e speravo che lui avesse ragione.

Quest'uomo segaligno, alto, sembrava possedere dietro le ampie lenti, la chiavoggenza necessaria a un tempo così turbolento. Ne ero commosso. In quegli anni stava nascendo l'*Unité d'habitation*

di Marseille. Di fronte ai disegni e alle *maquettes* illustrati con voce entusiasta e nello stesso tempo pacata, attendevo in quella casa-quartiere una risposta positiva del nostro vivere. Tutto era compreso in quell'edificio. Nulla trascurato. La città esisteva. Lo spazio esisteva. La struttura esisteva. Il materiale esisteva. Persino i problemi di integrazione fra architettura, scultura, pittura.

E attendevo con ansia il miracolo. Era passata la guerra e ormai non credevo più ai miti. Neppure più a quello di Le Corbusier, che tanto mi aveva colpito da studente. Ma il desiderio di una nuova possibilità di vivere per gli uomini era tale che sperai davvero che questo uomo potesse aprire una nuova strada. È inutile enumerare i meriti di Le Corbusier, tanto sono universalmente e giustamente riconosciuti, tanto grandi sono le sue invenzioni...[omissis]...Ma per quanto riguarda l'atteggiamento doveti constatare che anche in lui qualcosa non andava. Era il male di una certa epoca.

Nel giudicare attraverso un'opera di Le Corbusier, desidererei esaminare il complesso di Chandigar perché lo ritengo la cosa più importante e completa di Corbu. Ma preferisco parlare di una cosa che ho visto e vissuta...[omissis]...Scelgo quindi la cappella di Ronchamp... [omissis]...Premetto che io amo Ron-



champ. Ma anche Ronchamp non la posso accettare. Criticamente parlando la chiesa presenta aspetti estremamente positivi e geniali, altri negativi. Fra i primi l'invenzione spaziale anche se nonostante la novità delle forme e la compenetrazione spaziale dei volumi, in fondo rimane uno spazio psicologico di ordine antico. Il gioco plastico fantastico sapiente. L'accostamento dei materiali fra di loro. Il tentativo di sintesi fra tutte le arti, compresa la parola che diventa forma. E presenta anche aspetti negativi, come la non chiarezza delle strutture mascherate da falsi muri non portanti, oppure la non sempre coerente giustificazione di certe accentuazioni plastiche di ordine letterario. Ma...resta evidente il fatto che si tratta di un capolavoro.

Se non la posso accettare è proprio per l'atteggiamento non per il risultato. Corbu fa una chiesa è non è cristiano. Passi. Anche i cristiani primitivi adoperavano forme romane quali la basilica. Ma quello che più preoccupa è il fatto che questa chiesa, cioè casa di Dio e di tutti, non nasce da un'esigenza collettiva come nel periodo romanico e gotico, ma per il bisogno personale e soggettivo dell'architetto che interpreta a suo modo un'esigenza che non appartiene a nessuno salvo che a lui, crei una sintesi di valori personali e non di tutti, proprio per un edificio che dovrebbe essere, almeno per i cristiani, di tutti. Cioè passata la meraviglia per la novità, per l'intelligenza e la fantasia dell'autore...[omissis]...uscito all'esterno ...[omissis]...avverti che qualcosa non va, che quella chiesa nonostante la bellezza è non vera, arbitraria e gratuita almeno dal punto di vista di quello che oggi cerchiamo".

Questa istanza liberatoria, profondamente avvertita ma concettualmente irrisolta, trova conferma anche nei giudizi su Mies e su Wright. In piena sintonia con Michelucci che assegnava la priorità assoluta ai valori umani, morali e sociali del progetto, quando le circostanze glielo consentono Ricci sperimenta un atteggiamento etico a partire 'dal basso', che si traduce nel rapporto personalizzato con singoli committenti, interpellati non solo sulle loro specifiche necessità abitative ma anche sul loro vissuto, sulla loro storia. Se si tratta di opere pubbliche questo dialogo preliminare investe fasce più ampie di fruitori: la collaborazione di mille volontari provenienti da tutta Europa nella costruzione di "Agàpe", il villaggio valdese in Piemonte, l'assemblea di giudici, magistrati, avvocati e popolazione locale in vista della realizzazione del Palazzo di

Giustizia di Savona sono soltanto due episodi dell'impegno costante di Ricci per un'esperienza partecipata che è uno degli aspetti più validi della sua lezione. Ciononostante l'architetto che in piena sintonia con Michelucci rifiutava il ruolo di "maestro", che viveva la lacerante contraddizione tra l'istanza di anonimato e l'impossibilità di ridimensionare il proprio forte individualismo, finisce per imporsi con le proprie scelte progettuali che introducono forti stimoli alla vita di relazione ma non sempre vengono accettate da un'utenza spesso impreparata a riceverle.

Spogliando Wright, Mies, Le Corbusier dall'aura mitica ma traendo da essi linfa vitale Ricci si impone come un "maestro" dalla spiccatissima personalità, come un magistrale interprete di una spazialità organica che sfruttando le valenze inespresse dello spazio wrightiano (il che è tutto dire) rivela una sensibilità più affine a quella di Alvar Aalto nel rapporto paritetico tra artificio e natura e nell'eliminazione di ogni distinzione gerarchica tra spazi interni ed esterni. Come si evince anche dall'Anonimo, egli era più interessato alla produzione postbellica di Le Corbusier dove la drammatizzazione della componente plastica, la sintesi tra le arti, il trattamento *brut* della materia, le valenze organiche di una spazialità complessa che hanno indotto alcuni studiosi ad accostarlo a Wright, sono tutti fattori che hanno esercitato su di lui una forte suggestione a cominciare da quando, sul finire degli anni Cinquanta, egli inaugura la poetica brutalista del cemento armato, esibito nella sua nudità con i segni delle casseforme ben visibili e di una plastica architettonica molto esuberante, d'impronta decisamente monumentale. Dalla Manifattura Goti alle macrostrutture di Sorgane, dal Palazzo di Giustizia di Savona al Nuovo cimitero di Jesi, l'architetto si mantiene fedele a questo orientamento. Anche nel Palazzo di Giustizia fiorentino a Novoli il cemento armato avrebbe dovuto essere lasciato a vista se non che la sua realizzazione postuma comportò il rivestimento con pietra di Santa Fiora e grès, che per quanto ne garantisca la migliore conservazione difetta nelle dimensioni delle lastre, del tutto inadeguate rispetto a quelle dell'organismo macrostrutturale.

C'è stata però una fase, intorno agli anni Cinquanta, in cui Ricci ha tentato una sintesi tra le tendenze razionalista e organica. Mi riferisco, in particolare, a quel laboratorio sperimentale che è stato il "villaggio" di Monterinaldi dove si regi-

stra - nei progetti e nelle opere -l'influsso della fase purista di Le Corbusier. Nella prima versione della sua casa-studio (1949- '52) il corpo di fabbrica aggettante della zona giorno, con la fronte simmetrica e tripartita, è sorretto da quattro esili *pilotis* a base rettangolare e rastremati verso la sommità, indispensabili per superare il dislivello del terreno. La scoperta dell'opera Wright (mostra fiorentina del 1951, primo viaggio americano di Ricci nel 1952) ha influito senz'altro sulla decisione di trasformare radicalmente questa fronte (1955) in concomitanza con l'aggiunta del nuovo studio di pittura e architettura. Per lo stesso motivo - plausibilmente - è stato modificato anche l'impianto, di chiara ascendenza lecorbusiana, della casa-studio Masi poi Santori (1955 - '57): un prisma sopraelevato mediante robusti *pilotis* a base rettangolare (realizzati in bozze di pietraforte delle cave di Monterinaldi) che poggiano su un alto basamento artificiale, accessibile mediante una rampa.

Una lunga rampa conduce al nucleo principale (sala per riunioni) del nuovo Palazzo Comunale di Carrara, rimasto allo stato di progetto (1956). L'impianto rigorosamente simmetrico a base quadrata con corte centrale denuncia scopertamente la matrice lecorbusiana (villa Savoye, progetto del Museo a crescita illimitata), integrata però - con una soluzione molto miesiana (Crown Hall) - con quattro robuste capriate di sostegno della copertura piana.

Ricci valorizza al massimo grado i percorsi in verticale e in orizzontale e sperimenta una gamma molto varia di scale predisponendo diverse possibilità d'accesso a singoli edifici, non solo quelli inseriti organicamente in siti collinari. Non c'è dubbio che la *promenade architecturale*, di lecorbusiana memoria, abbia rappresentato per lui un riferimento ineludibile nella ricerca di una spazialità dinamica e di una percezione cinematografica degli ambienti, che vengono sviluppate anche attraverso il confronto con Wright e con Alvar Aalto. Come il maestro finlandese Ricci dimostra una spiccata predilezione per l'impianto a ventaglio che adotta non solo per singoli ambienti ma per interi organismi, trasformati così in una sorta di canocchiali sul paesaggio. Anche la casa-studio Masi, per quanto sia a base rettangolare è concepita come un 'occhio' verso Fiesole ma abbiamo altri innumerevoli esempi, tra i quali l'impianto di casa Micheletti I a Montepiano (Firenze), il progetto di casa Plydell Bouverie, rimasto sulla carta, oppure il doppio

ventaglio di casa Mann Borgese a Forte dei Marmi. Non manca l'eccezione, a schema introflesso, degli ambienti trapezoidali che gravitano sul *living-room* della casa Rossi, mai realizzata, a Montepiano. Lo studio di casa Sella a Monterinaldi esemplifica in facciata il tema ispiratore di questi impianti: il quadro sul paesaggio. Le Corbusier lo aveva ritagliato nella parete frangisole del *solarium* di villa Savoye lasciando ai posteri una visuale privilegiata, densa di sviluppi futuri.

<sup>1</sup> Nel 1968 Ragghianti presenta, in tandem con Fosco Maraini, un'altra pionieristica mostra, allestita da Paolo Riani; cfr. C.L. Ragghianti, *L'architettura giapponese nell'architettura moderna*, in *Architettura giapponese contemporanea*, catalogo della mostra (Firenze, Orsanmichele, 15 marzo-15 aprile 1968), a cura di P. Riani, Firenze 1968, II ed. marzo 1969, pp.5-11.

<sup>2</sup> In un colloquio con l'amica Flora Wiechmann Savioli ho appreso che quando passavano in auto davanti alla casa di via Piagentina, Leonardo esclamava: "Almeno questa me l'hanno fatta fare!". Borsi che apprezzava in lui "l'integrità di artista, il non scalfito candore, la disarmante fermezza", arriva giustamente a definirlo "un aggredito" all'interno della Facoltà di architettura di Firenze, dove i grandi "manovratori" che ne gestivano le sorti facilmente lo mettevano a tacere; cfr. F. Borsi, *Savioli: un artista*, in Leonardo Savioli: il segno generatore di forma-spazio (1995), pp.73-74.

<sup>3</sup> Ad una storia come depositaria di valori da cristallizzare, fuori da qualsiasi rapporto con la contemporaneità, si contrappone una storia sempre presente nella vita dell'uomo e ineludibile termine di confronto per capire la realtà: quel "presente della storia" di cui parla Carlo Levi, condiviso da Ragghianti e da Michelucci, il quale era convinto che il dialogo con il passato rappresentasse per l'architetto l'indispensabile presupposto per comprendere e risolvere, con un accresciuto senso di responsabilità, i problemi del proprio tempo e, conseguentemente, per impostare "i termini di un linguaggio attuale...scegliendo, accettando o rifiutando quel che gli uomini di tutti i tempi hanno considerato essenziale per la loro vita"; cfr. Pensieri di Michelucci, in L. Ricci (febbraio 1962), pp.664-689; cfr. C. Vasić Vatovec (2005), pp.18, 85-86, 71.

<sup>4</sup> Lettera di L.C. a V.Fougère, 6 dicembre 1962 in R. Bellini (2012), p. 341, nota 10.

<sup>5</sup> S. Caccia (2011), p.123. L'a. riporta la testimonianza di Rino Vernuccio che nel gennaio 1963 si incontrò a Parigi con Le Corbusier "indaffarato a definire nel modo più che maniacale i particolari anche più insignificanti" dell'allestimento; ivi, p.123.

<sup>6</sup> S. Caccia (2011), pp.122, p.129, note 14,15 (lettera di C.L.Ragghianti a F.Coen, 13 febbraio 1963).

<sup>7</sup> S. von Moos (1968); ed. cons. 1971, pp.41-45.

<sup>8</sup> L' "Approdo", a cura di Leone Piccioni e con la presentazione di Edmonda Aldini, era una trasmissione di qualità che andò in onda dal 1963 al '73. Il Comitato direttivo era composto da Roberto Longhi, Giuseppe Ungaretti, Carlo Bo e Diego Valeri; cfr. V. La Salvia, *L'esercizio della cultura come responsabilità sociale: Ragghianti e lo strumento televisivo*, in "Predella". Studi su Carlo Ludovico Ragghianti, n.28; sito internet: [www.predella.it](http://www.predella.it) Secondo Milena Ricci, la secondogenita dell'architetto, la conferenza stampa si svolse nella Facoltà di architettura dove il padre avrebbe condotto Le Corbusier; cfr. C. Vasić Vatovec, (2005), p.19, nota 26.

<sup>9</sup> Questo incontro mi è stato riferito da Milena Ricci in un'intervista del 15 settembre 1999.

#### FONTI BIBLIOGRAFICHE

Le Corbusier, *Vers une architecture* (Paris, 1923); ed. cons. Le Corbusier, *Verso una architettura*, a cura di P.Cerri e P.Nicolini, Milano 1966, pp. XXXVIII, p.XXXIX.

L. Venturi, *Leonardo Ricci, presentazione della mostra alla galleria "La Bussola"*, Roma giugno 1958.

L. Ricci, *Anonymous (20th Century)*, New York, 1962: Id., *Anonimo del XX secolo*, Milano 1965, citazioni pp.89-91.

L. Ricci, *L'uomo Michelucci dalla casa Valiani alla chiesa dell'Autostrada del Sole*, in "L'architettura cronache e storia", n.76, anno VII, febbraio 1962, pp.664-689.

G.C. Argan e altri, *Leonardo Savioli*, Firenze 1966, pp.161-171.

L'opera di Le Corbusier, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi febbraio-marzo 1963), Firenze 1963.

C.L. Ragghianti, *Le Corbusier a Firenze*, in *L'opera di Le Corbusier...* cit., pp.XIX-XXXII.

J. Cassou, *Le Corbusier oggi* in *L'opera di Le Corbusier...* cit., pp.XXXIII-XXXIV.

Le Corbusier, *Arazi* in *L'opera di Le Corbusier, catalogo...* cit., pp.215-216.

C.L. Ragghianti, *Tutto Le Corbusier*, in "seleARTE", n.61,1963,pp.57-64.

G. Samonà, *Relazione ufficiale in occasione della mostra dell'opera di Le Corbusier*, in "Casabella Continuità", n.274, 1963, pp.10-15.

G.K. Koenig, *Architettura in Toscana 1931-1968*, Torino 1968.

S. von Moos, *Le Corbusier - Elemente einer synthese*, Frauenfeld 1968; ed. cons. *Le Corbusier l'architecte et son mythe*, Paris 1971, pp.41-45.

Leonardo Savioli: il segno generatore di forma-spazio, catalogo della mostra (Firenze, Archivio di Stato, 23 settembre-25 novembre 1995) a cura di R.Mannu Tolu, L.V. Masini, A.Poli, Città di Castello 1995.

B. Zevi, *Leonardo Ricci (1918-1994) il miglior architetto italiano*, in "L'architettura cronache e storia", n.470, dicembre 1994.

R. Bruno (a cura di), *Ragghianti critico e politico*, Milano, Franco Angeli, 2004.

C. Vasić Vatovec, *Leonardo Ricci architetto "esistenzialista"*, Firenze 2005.

M. Nocchi, *Leonardo Savioli allestire arredare abitare*, Firenze, 2008, pp.92-93.

S. Caccia, *1963 Le Corbusier in mostra: architettura moderna e valorizzazione*, in *Le arti del XX secolo. Carlo Ludovico Ragghianti e i segni della modernità*, catalogo della mostra (Museo della Grafica Pisa, Palazzo Lanfranchi, 29 Dicembre 2010/6 Marzo 2011), Pisa 2011, pp.117-129.

C. Vasić Vatovec, *L'Odissea di un progetto travagliato*, in "Il Giornale dell'Architettura", anno 11, n.105, maggio 2012.

R. Bellini, *Firenze 1963, Ragghianti versus Le Corbusier*, in *L'Italia di Le Corbusier*, catalogo della mostra (Roma, MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 18 ottobre 2012- 17 febbraio 2013) a cura di M. Talamona, Milano 2012, pp. 334-342.

C. Vasić Vatovec, *Leonardo Ricci tra Giovanni Michelucci e Albert Camus Esistenza / "Esistenzialismo" versus Organicismo*, in *Salvaguardia del patrimonio del XX secolo, terza edizione "Tre giornate d'Architettura"* (Pistoia, Palazzo Comunale, 8-10 novembre 2012) a cura P. Caggiano e F. Gorgeri, Firenze 2013, pp.33-55.

C. Vasić Vatovec, *Una ricognizione, contestuale e specifica, sul rapporto di Leonardo Ricci con il Futurismo e con l'opera di Sant'Elia*, in *Il Manifesto dell'Architettura futurista di Sant'Elia e la sua eredità*, Atti della giornata di studi (Grosseto, Camera di Commercio, 18 luglio 2014), Mantova 2014, pp.197-226.

## Leonardo Ricci and Le Corbusier

“...I love Ronchamp but... I cannot accept it”

### Abstract

The exhibition devoted to Le Corbusier at Palazzo Strozzi in 1963, offers this scholar the starting point to outline, in the first part of this contribution, the roles of three characters who participated in different ways in this memorable event: Ragghianti, who promoted it, Leonardo Savioli, who mounted it, and Leonardo Ricci, who having met Le Corbusier as a young man when in Paris (1948- '50), did not miss the occasion to be at his side during the press conference, and to arrange the meeting, which would prove a disappointment, with his beloved teacher Michelucci at the Church on the Motorway. Cultural internationalism, the vastness of their artistic and architectural interests, and the instances of renewal which link the three characters are all factors in favour of considering them as the most knowledgeable and informed commentators of the work of Le Corbusier, yet -as this scholar would point out- these are also the same factors that have had an effect over their relationship to Florence: a difficult city, deeply anchored in the glories of the past and thus, with the exception of a few élites which represent it, very prone to conservatism. The second part of this contribution is focused on the the connection between Ricci and Le Corbusier: a subject which the scholar had mentioned in her monograph on the Roman painter-architect, Florentine by adoption (2005), analysed in depth in connection to Anonimo del XX secolo - his most important text - and the panorama of his works. In Anonimo the relationship with Le Corbusier lies within that process of demystification of the “great masters” of the Modern Movement that is the sign of a wider crisis of values (this is the Post-war era) of which Ricci was one of the main commentators. While the analysis of the text has made manifest the ambiguous nature of his contestation and admiration for his three favourite masters (Wright, Mies and Le Corbusier), the interpretation of two first works and one project by Ricci has permitted the scholar to identify some themes and project solutions that recall the purist phase of Le Corbusier. The most evident signs of this connection are, also from the material point of view, eliminated or else transfigured, the moment the architect discovers -which began with the precocious ‘revelation’ of Wrightian organicism- more stimulating or congenial research prospects. This should not obscure the fact that, regarding the developments in his experience with projects -from the mature phase to his later one-, the progressive accentuation of the plastic, brutalist and organic components of his language allow glimpses, with a very personal path as backdrop, of the persistence of a dialogue with ‘that’ Le Corbusier that Ricci preferred since the Fifties, that is the creator of works such as the “beloved” Chapel at Ronchamp and the “more important and complete”, Chandigarh, remembered in the Anonimo.

*translation by Luis Gatt*





*Jesi (Ancona) Veduta del nuovo Cimitero di L. Ricci; progetto vincitore di concorso (1984); l'opera è stata ultimata dopo la morte dell'architetto (1994) dall'Ing. Arch. F. Luminari e dall'Arch. S. Rossini  
Fotografia di C. Vasić Vatovec*