

L'allestimento del settore del costume nel padiglione italiano dell'Expo 67 di Montréal, Canada (1966-67). Tra "Urschrei" e "Correalism". Considerazioni su alcuni motivi in Leonardo Ricci (1962-1967)

Leonardo Ricci, Espressionismo, Montréal, Expo 67, Correalism, Endless House

/Abstract

The design of the Italian pavilion at Expo 67 in Montréal, Canada (1966-1967) was the result of a choral effort which involved Giulio Carlo Argan, Cosimo Carlucci, Umberto Eco, Leoncillo Leonardi, Bruno Munari, the Passarelli studio, Arnaldo Pomodoro, Leonardo Ricci, Carlo Scarpa, Emilio Vedova and Bruno Zevi.

Leonardo Ricci designed the Staging of the costume sector by creating cavernous concretions that housed an exhibition curated by Umberto Eco. The interpretation proposed here, focuses on the formal genealogies of the work, trying to contextualise its birth in the Florentine cultural context during the 1960s and within Ricci's research.

/Author

Matteo Cassani Simonetti
University of Bologna
matteo.cassani@unibo.it
<https://orcid.org/0000-0003-3355-1258>

Matteo Cassani Simonetti è professore associato di Storia dell'architettura presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Bologna. Si occupa prevalentemente di architettura e storiografia nel Secondo Novecento.

Leonardo Ricci stesso e la critica – prima – e la storiografia – in seguito – hanno delineato la poetica dell'architetto romano come essere fondata, principalmente, sulla concezione di un'architettura intesa come espressione esistenziale tesa verso l'anonimato piuttosto che l'autorialità. La costruzione storiografica ha insistito particolarmente su questo aspetto della sua architettura cercando sostegno nell'esegesi delle sue prose e giustificando, mediante esse, l'eterogeneità delle forme, del linguaggio e degli spazi impiegati; meno attenzione è stata rivolta all'analisi della genealogia e delle occorrenze di questi all'interno di alcuni nuclei della sua opera; ancor meno è stato tentato il processo a ritroso, arrischiandosi a rintracciare nei suoi testi le episodiche ed elusive parole da lui dedicate alla concezione della morfogenesi dei suoi spazi.¹

Già a partire dall'interpretazione di Giovanni Klaus Koenig della Casa teorica come "conformazione spaziale dell'esistenza"² – interpretazione che si potrebbe quasi indicare come un' 'autocritica' visto lo stretto legame che accomunava i due autori nel corso degli anni Cinquanta – l'architettura di Ricci è stata letta sottolineando la preminenza dello spazio rispetto alla forma, privilegiando una tanto affascinante – quanto altrettanto inafferrabile – dimensione esistenziale ed esperienziale del primo piuttosto che la centralità della seconda, esito – e non fine – per Ricci, del progetto.

Mentre una lettura di carattere linguistico – come suggerito da Koenig³ – potrebbe rivelare la trama delle ragioni sottese all'eterogeneità formale dell'architettura di Ricci – secondo il quale, d'altra parte, "il problema della forma in sé non esiste"⁴ – si vuole qui proporre una interpretazione di matrice formale, insistendo su quel "formalismo" che Giulia Veronesi riconosceva a proposito delle case di Monterinaldi:⁵ l'estrema complessità della forma 'senzafine' impiegata nell'allestimento del settore del costume nel padiglione italiano dell'Expo '67 di Montréal e l'insistenza con la quale Ricci la impiega in progetti temporanei o non realizzati circoscrivibili a un periodo piuttosto definito della sua opera – gli anni Sessanta – rende lecito tentare la ricostruzione di una sua ipotetica genesi all'interno della sua opera e all'interno dell'ambito fiorentino

1 Per un quadro esaustivo, ad oggi, della storiografia ricciana si rinvia a Ilaria Cattabriga, *Leonardo Ricci in the United States (1952-1972). A Twenty-Year American Transfer as a Turning Experience in Teaching and Design*, tesi di dottorato, Dottorato di ricerca in Architettura e culture del progetto, Università di Bologna, supervisore Giovanni Leoni, co-supervisore Matteo Cassani Simonetti, 2021; si veda inoltre il recente Maria Clara Ghia, *La nostra città è tutta la terra. Leonardo Ricci architetto (1918-1994)* (Wuppertal: Steinhäuser Verlag 2021). Ringrazio Ilaria Cattabriga per la segnalazione dei documenti da lei rinvenuti durante le sue ricerche presso la Casa Studio Ricci di Monterinaldi (FI) e Loreno Arboritanzza per quelli riordinati durante il suo tirocinio e poi durante le attività di ricerca per la sua tesi di laurea – Loreno Arboritanzza, *Leonardo Ricci. L'abitare (umano) 1950-1970*, tesi di laurea, Corso di laurea in architettura, Università di Bologna, relatore Giovanni Leoni, correlatori Matteo Cassani Simonetti, Matteo Agnoletto, A.A. 2016-17 – presso il Centro Studi e Archivio della Comunicazione di Parma (PR). Sono grato a Claudia Conforti per aver condiviso con me alcune sue riflessioni su questa vicenda e per avermi suggerito di approfondire ulteriori aspetti – che si sono poi rivelati determinanti – di questo progetto. Questo testo è dedicato a Giovanni Zanzi.

2 Giovanni Klaus Koenig, "Leonardo Ricci e la 'casa teorica' (alla ricerca di un nuovo spazio architettonico)," *Bollettino tecnico degli Architetti e Ingegneri della Toscana*, n. 7-8 (Luglio-Agosto 1958): 5.

3 Giovanni Klaus Koenig, *Architettura in Toscana 1931-1968* (Torino: ERI 1968), 142-152. Non è questa la sede per tentare una ricostruzione di questo tema, fondativo di un tratto rilevante della scuola fiorentina sulla linea Gamberini-Eco-Koenig e che trova nei testi di Ricci una continua risonanza. Si veda, per esempio, Leonardo Ricci, "Progetto per il villaggio Monte degli Ulivi a Riesi, Sicilia," *Edilizia moderna*, n. 82-83 (1963): 116-118.

4 Leonardo Ricci, "La pittura come linguaggio (da una conferenza tenuta all'Università di Brooklyn NY, nel 1952 e a Numero nel Novembre 1953)," *Numero*, n. 6 (1953): 19.

5 Giulia Veronesi, "Du nouveau à Florence," *Zodiac*, n. 4 (1959): 10.

nel quale essa trovò terreno fertile per attecchire. Il dedicarsi a questo tipo di lettura è stato suscitato, in chi scrive, dalla complessità dei motivi formali impiegati da Ricci nei suoi progetti – motivi formali al limite dell'incontrollabilità geometrica del progetto: difficoltà che Ricci ha risolto costruendo modelli o realizzando direttamente in cantiere la sua architettura – e dalla loro apparente autoreferenzialità, solo a prima vista contraria a ogni ambizione all'anonimato.⁶ Parallelamente, nello svolgersi dello studio, è emersa l'insistenza, da parte degli autori coinvolti in questa vicenda, su alcune forme e su alcune parole: esse sono state trattate come occorrenze e, a partire da ciò, si è tentato di trasporle in *motivi*, nella speranza che questa operazione "valorizz[i] la funzione, in apparenza ornamentale, ma in sostanza di sottolineatura, di potenziamento, anche di convinzione e di suggestione che ha il ripetersi di affermazioni, considerazioni, descrizioni, allusioni, ecc. nella tessitura verbale",⁷ o in quella architettonica. È così apparso un ambito nel quale l'insistenza su alcuni lemmi, su alcune sottolineature, su alcune interpretazioni, permette di accomunare espressioni architettoniche distanti, persino antitetiche.

La circostanza indagata, l'Esposizione universale di Montréal nel 1967, per rinomanza tra le maggiori opere commissionate a Ricci, l'impeto espressivo "primordiale" da lui manifestato nel progetto in contrasto alla magniloquenza tecnica e all'ideologia che permeavano l'evento e la maggiore parte degli edifici dell'Esposizione e, infine, il confronto con le altre sezioni del padiglione italiano, permettono di mettere in luce la postura di Ricci in relazione ad alcuni temi fondamentali dell'architettura – l'espressione, la comunità e l'abitare – resi spazio mediante una *forma senza fine*. La ricostruzione dell'ambito dell'esposizione, resa memorabile dall'Habitat 67 di Moshe Safdie, dalla copertura del padiglione tedesco di Frei Otto e dal padiglione americano con la cupola geodetica "spaziale" di Richard Buckminster Fuller più che dal padiglione Italiano, e l'accostamento con l'opera dello studio Passarelli, di Carlo Scarpa, di Bruno Munari e di Emilio Vedova – coautori del padiglione – consentono di far emergere l'alternativa proposta da Ricci mediante il suo allestimento.⁸ [fig. 1]

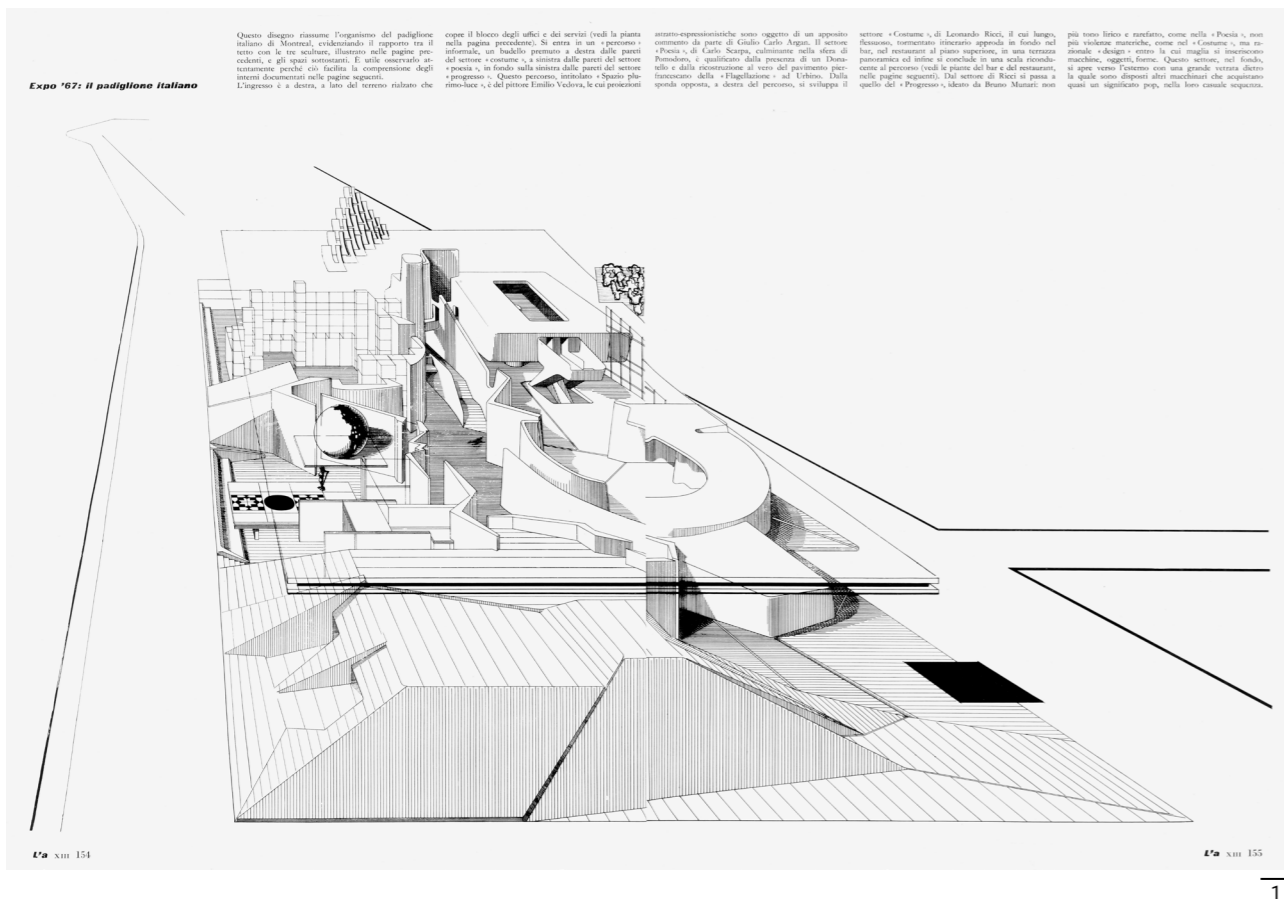
L'apparenza arcaica e naturale di queste concavità e di queste forme – ottenute mediante una "morfogenesi organica naturale" dipendente da una "utopia-concreta-organica"⁹ come Ricci definirà, anni dopo, il suo processo creativo – e la loro natura estremamente sperimentale interrogano chi cerca di decifrarne le ragioni e, soprattutto, gli antecedenti e le contemporanee influenze: si tratta, dunque, di riconoscere, ripercorrendo il processo dal quale la forma è

6 Sul tema si veda Giovanni Leoni, "L'Anonimo come tema di discontinuità nella cultura architettonica italiana tra Primo e Secondo Novecento", in *Un palazzo in forma di parole. Scritti in onore di Paolo Carpeggiani*, a cura di Carlo Togliani (Milano: Franco Angeli, 2016), 463-472.

7 Cesare Segre, "Tema/motivo", in *Enciclopedia* (Torino: Einaudi, 1981), vol. 14, 10.

8 Tra i molti testi dedicati alla presentazione e allo studio dell'Expo di Montréal si segnalano: Abraham Rogatnick, "Expo 67, The Past Recaptured," *Lotus* 5 (1968), 13-33; "Panoramica dell'Expo '67," *L'architettura. Cronache e storia* 13, n. 141 (3 lug. 1967): 166-175; *Expo 67: Not Just a Souvenir*, a cura di Johanne Sloan, Rhona Richman Kenneally (Toronto; Buffalo: London University of Toronto Press, 2010).

9 Questa e la precedente rip. in *Topologia e morfogenesi. Utopia e crisi dell'antinatura. Momenti delle intenzioni architettoniche in Italia*, a cura di Lara Vinca Masini (Venezia: Edizioni La Biennale di Venezia, 1978), 124. Sul "processo creativo" di Ricci si veda Koenig, "Leonardo Ricci e la 'casa teorica' (alla ricerca di un nuovo spazio architettonico)," 14.



scaturita, la componente utopica ed espressiva a suo fondamento seguendo la convinzione, condivisa da Ricci e Koenig, che "la creazione di una forma sia logica interpretazione del mondo e non 'giuoco'".¹⁰

1. Terre des Hommes, Montréal 1967. Della diversa intenzionalità espressiva

Appena un anno separa l'istituzione formale del Commissariato del Governo italiano per la partecipazione all'Esposizione universale di Montréal del 1967 – e il conseguente stanziamento dei fondi per la realizzazione del padiglione, due miliardi di lire in totale – dall'inaugurazione della rassegna canadese, avvenuta il 25 aprile 1967.¹¹ Dell'esposizione fu bandiera il generico slogan *Terre des Hommes*, trasposizione del titolo di un romanzo di Antoine de Saint-Exupéry: sebbene meno retorico di quello scelto per quella di Bruxelles nel 1958 – *Bilan du monde pour un monde plus humain*, umanità che si voleva riconoscere nell'Atomium di André Waterkeyn, simbolo dell'esposizione – esso si prestò, nella sua genericità, ad accogliere ogni tipo di contenuto e di espressione architettonica per gli oltre cento padiglioni realizzati. [figg. 2-4]

Tempi così contingentati per la realizzazione del progetto fecero propendere

¹⁰ Leonardo Ricci, Giovanni Koenig, *Sull'insegnamento della plastica nelle facoltà di architettura, memoria presentata al Preside della Facoltà di Architettura di Firenze*, 16 ott. 1959, dattiloscritto. Casa Studio Ricci – Monterinaldi (FI).

¹¹ Legge della Repubblica Italiana n. 210 del 5 aprile 1966 (Pubblicata nella G.U. del 23 aprile 1966 n. 99): Partecipazione dell'Italia all'Esposizione universale di Montréal del 1967.

Fig. 1

Assonometria del padiglione italiano dell'Expo '67 di Montréal, Canada (1966-67). Da *L'architettura. Cronache e storia* 13, no. 141 (lug. 1967).

il Commissariato italiano, ancor prima della sua istituzione formale, per la costituzione di un "Comitato di consulenza Tecnico-Artistica" formato "per ovvi motivi pratici" da "personalità residenti a Roma"¹² e non, come accaduto per Bruxelles, per il bando di un concorso di progettazione. Per l'esposizione del 1958, infatti, l'incarico seguì questo processo, contraddetto, però, dal coinvolgimento di tutti gli architetti partecipanti al concorso nella redazione del progetto finale. Questo nutrito gruppo di progettazione, in cui figuravano BBPR, Ignazio Gardella, Giuseppe Perugini e Ludovico Quaroni ma soprattutto l'esito – "un finto villaggio italiano [...] inaccettabile, nel carattere 'né spontaneo' 'né colto' dei piccoli edifici" secondo Giulia Veronesi¹³ – e la gestione del concorso, scatenarono non poche critiche in Italia tra cui quelle di Bruno Zevi, figura centrale per l'ideazione del successivo padiglione per Montréal. Egli stesso, insieme a Giulio Carlo Argan e allo studio Passarelli, membri del Comitato di consulenza (a cui si agghincherà Michele Guido Franci), avevano in animo di condurre diversamente l'operazione sia per motivazioni contingenti sia per distaccarsi dalle prassi messe in campo precedentemente.¹⁴

Questo così autorevole comitato – Argan e Zevi erano già figure di primissimo piano della cultura e nella politica italiane; lo studio Passarelli era già tra i maggiori studi romani e aveva un rapporto privilegiato con lo stesso Zevi che apprezzava il suo lavoro e con il quale fu promotore dello Studio Asse; Franci, segretario generale della fiera di Milano, aveva già collaborato all'esposizione del 1958 – orchestrò, nel febbraio 1966, l'operazione. D'accordo con il costituendo Commissariato generale tenuto da Francesco Babuscio Rizzo a sua volta nominato dal Ministero per gli affari esteri, chiesero a Umberto Eco, Bruno Munari, Leonardo Ricci, Carlo Scarpa e Emilio Vedova di occuparsi della progettazione dell'allestimento del padiglione. Già prima della fine di gennaio,¹⁵ il Comitato aveva predisposto e concordato con la Compagnie Canadienne de l'Exposition Universelle de 1967, che coordinava la realizzazione dell'evento, "l'impostazione generale del padiglione";¹⁶ la "progettazione generale"¹⁷ fu seguita principalmente da Lucio Passarelli coadiuvato da alcuni collaboratori.¹⁸ Il padiglione avrebbe dovuto ospitare al suo interno quattro sezioni:

- a) la Poesia, in cui dovrebbero essere espressi i valori tradizionali

¹² Questa e le precedenti da lettera di Giovanni Luccioli su carta intestata del Ministero degli Affari Esteri a Carlo Scarpa, Roma 7 feb. 1966. Centro Archivi Architettura MAXXI – Roma, Archivio Carlo Scarpa (d'ora in poi AS), b. 230 "Allestimento della sezione La Poesia, padiglione italiano, Expo '67, Montréal (1966-1968)", fasc. P1/18.

¹³ Giulia Veronesi, "Visita all'Esposizione di Bruxelles", in *Emporium* 128, n. 766 (1958): 150, rip. in Lucia Masina, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958* (Milano: EDUCatt, 2016), 402.

¹⁴ Vedi Lucia Masina, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958* (Milano: EDUCatt, 2016), 393-415.

¹⁵ Arch. Edouard Fiset – Compagnie Canadienne de l'exposition universelle de 1967 (Canada) Montréal, [Promemoria], 24 gen. 1966, in Centro Archivi Architettura MAXXI – Roma, Archivio Studio Passarelli (d'ora in poi AP), b. "1R-47 Padiglione italiano all'Expo '67 a Montréal (3)", cart. "Progettisti zona generale".

¹⁶ Lettera di Luccioli a Scarpa, Roma 7 feb. 1966.

¹⁷ "Per l'esposizione di Montréal," *Domus*, n. 441 (ago. 1966): 2.

¹⁸ Lucio Passarelli, [Relazione], 15 mag. 1966, in AP, b. "Montréal Expo 70 [sic]. Fotografie", cart. "1968 Montréal. Relazioni – Pubblicazioni". La progettazione esecutiva fu seguita a Antonio Antonelli, Manfredo Greco, Franco Piro e Sara Rossi. La supervisione del progetto in Canada fu condotta dagli architetti Papineau, Gérin-Lajoie e Le Blanc e dagli ingegneri Cartier, Coté, Piette, Boulva, Wermenlinger, Monti Lefebvre, Lavoie e Nadon e dalla società Edilteco.

dell'Italia (arte, etc.); b) il Costume; c) l'Industrializzazione (ovvero il progresso, l'Italia protesa verso l'avvenire, etc.); d) il Percorso, nel quale il pubblico, attraverso un adeguato allestimento scenotecnico, dovrebbe in un certo senso percepire lo stato d'animo del popolo italiano, su cui agiscono le tre forze espresse nei settori sopra indicati.¹⁹

La concezione degli elementi caratterizzanti il progetto di massima, basata su tre elementi generali, venne fissata fin dalle prime ipotesi così come la disposizione delle quattro sezioni che trovò, però, definitiva conformazione solamente grazie al contributo di Munari, Scarpa, Ricci e Vedova che avrebbero dovuto occuparsi del progetto dell'*inscape*. Il padiglione nella sua interezza sarebbe stato definito da

due elementi, fisici, bidimensionali. La copertura (chiara; astratta, tenda e nello stesso tempo supporto visivo di opere d'arte); Il terreno (scuro; modellato; unitario; emergente o incassato nell'asfalto che lo circonda). Un elemento ideale, il più importante (si chiami "percorso", "angoscia", "italiano oggi" o che so io non importa il termine) che anche nella sua inconsistenza fisica, deve poter dare una forza e compiutezza al tutto.

Stabilite da Passarelli le coordinate generali del progetto, Munari, Ricci, Scarpa e Vedova sarebbero intervenuti secondo una modalità operativa dialogica basata su "rapporti, che partecipano dell'indipendenza e della coordinazione, della flessibilità e della chiarezza", ovvero sulla giustapposizione delle loro espressioni senza perseguire alcuna altra omogeneità di metodo o, tanto meno, di risultato:

I tre progetti di Munari, Ricci e Scarpa, saranno invece come i tre artisti; indipendenti, contrastanti, reali. Essi si incastrano o si appoggiano al terreno (ma non vi si confondono); vivono sotto la tenda (con un proprio spazio) e vi si collegano mediante le opere d'arte; hanno con il percorso, quei rapporti più sottili e possibilistici che nasceranno dalla coordinazione, e dagli stimoli reciproci.²⁰

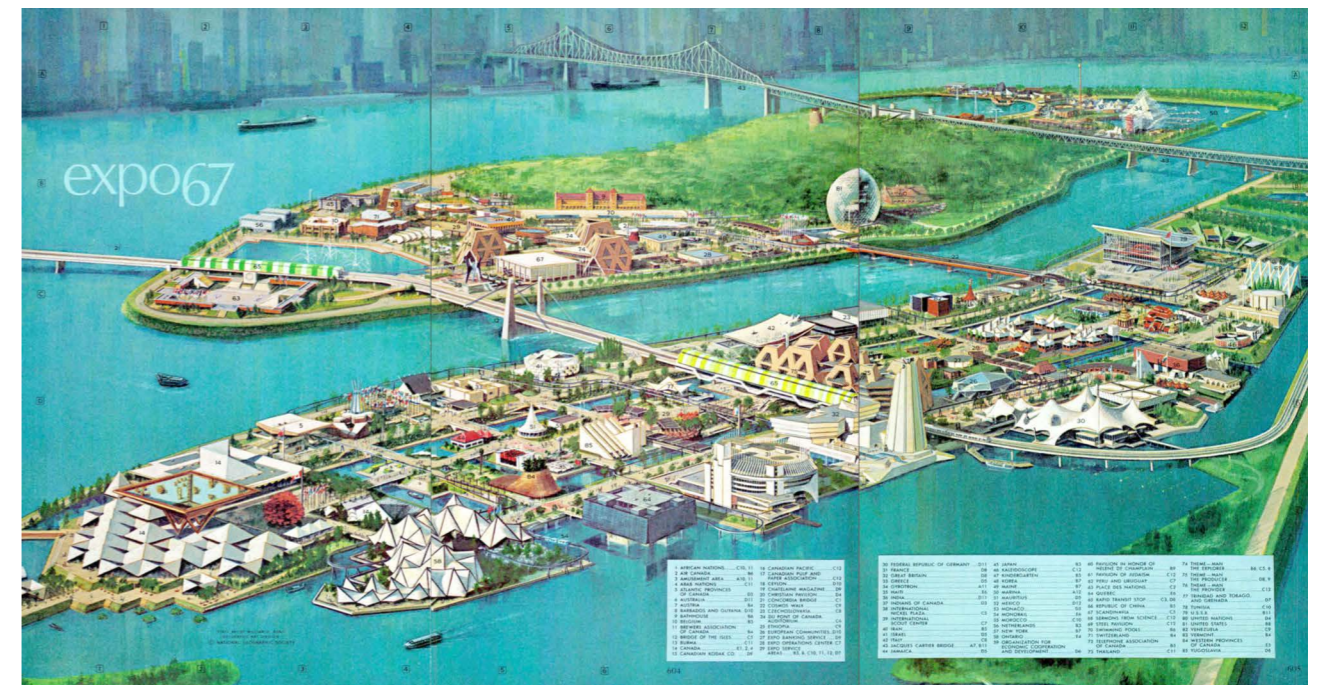
Con questi presupposti, venne commissionata a Scarpa la sezione della poesia, a Ricci quella del Costume, a Munari quella dell'Industrializzazione, mentre il percorso venne interpretato da Vedova e "il discorso generale della mostra"²¹ – il programma espositivo – venne affidato a Eco. A ogni sezione corrispondeva simbolicamente una scultura, posata sulla curva copertura, che ne avrebbe rappresentato il fastigio e l'emblema per i visitatori che si avvicinavano al padiglione: un'informale scultura in ceramica policroma di Leoncillo Leonardi per la sezione del Costume, una scintillante sfera erosa di Arnaldo Pomodoro per quella della Poesia, un impalcato metallico di Cosimo Carlucci per quella dell'Industrializzazione.²² [fig. 5]

19 Lettera di Luccioli a Scarpa, Roma 7 feb. 1966.

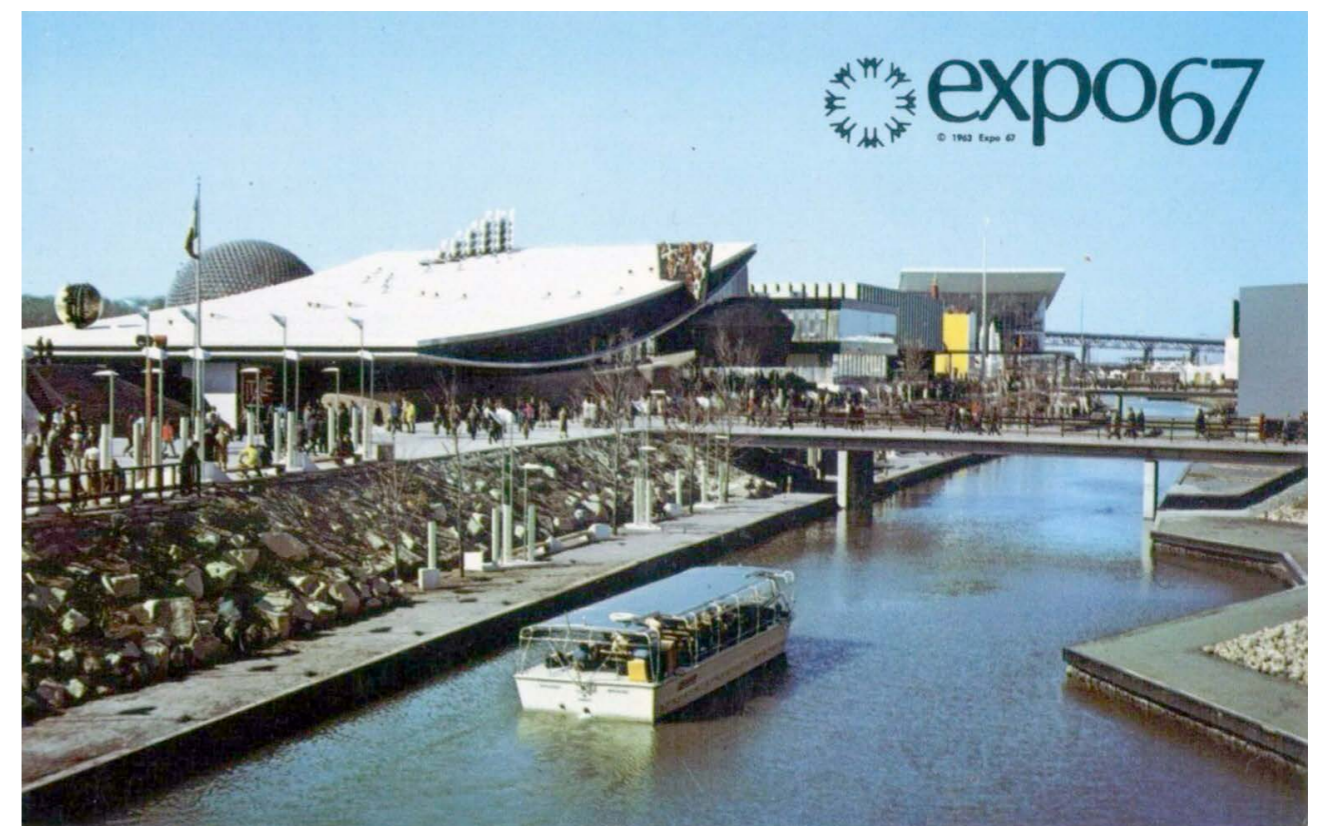
20 Questa e le precedenti da [Studio Passarelli], [Appunto], 26 feb. 1966, in AS, b. "230: Allestimento della sezione la Poesia, padiglione italiano, Expo '67, Montréal (1966-1968)", fasc. P1/18.

21 Lettera di Luccioli a Scarpa, Roma 7 feb. 1966.

22 Il padiglione venne presentato in numerosi articoli apparsi su riviste italiane, tra cui: "La fiera di Montréal in costruzione," *Domus*, n. 446 (gen. 1967): 9-20; Bruno Zevi, "L'Italia all'Expo universale 1967 di Montréal," *L'architettura. Cronache e storia* 13, n. 141 (luglio 1967): 142-165.



2



3

Fig. 2

L'Esposizione di Montréal 1967 in un disegno pubblicitario dell'epoca. Il padiglione italiano (n. 42) è alla sinistra del padiglione degli Stati Uniti (n. 81) e di quello dell'Unione Sovietica (n.79), situati l'uno di fronte all'altro ma su due isole diverse.

Fig. 3

Una cartolina pubblicitaria dell'Esposizione di Montreal. Il padiglione italiano è sulla sinistra.

La ricchezza e l'eterogeneità di un simile raggruppamento di autori rende lecito soffermarsi, prima di osservare l'opera finita, a ipotizzare, sul filo delle congetture, i motivi che spinsero Argan, Passarelli e Zevi a convergere sui nomi di progettisti e artisti tutt'altro che secondari nel panorama italiano della metà degli anni Sessanta: mentre l'opera di Vedova era stata apprezzata sia da Argan sia da Zevi – entrambi avevano già scritto sui suoi Plurimi²³ – come quella di Scarpa – architetto già maestro internazionale degli allestimenti museografici con il quale avevano condiviso varie attività – la scelta di Munari potrebbe essere stata frutto dell'interesse di Argan per il suo lavoro,²⁴ il coinvolgimento di Ricci e Eco potrebbe essere stato voluto da Zevi che aveva già avuto modo di apprezzare le opere dell'architetto tra cui l'allestimento della mostra fiorentina sull'Espressionismo (1964), probabile occasione di incontro con Eco del quale Zevi aveva già commentato



4

il suo *Opera aperta* (1962).²⁵ Infine, mentre l'opera di Leoncillo era già stata oggetto di critica sia da parte di Zevi sia di Argan prima del 1967, Carlucci e Pomodoro furono probabilmente indicati dal critico torinese, il quale aveva già avuto modo di conoscere l'opera del primo e di frequentare piuttosto assiduamente il secondo.²⁶ Tuttavia, al di là delle singole ipotetiche relazioni – che trovano, inoltre, conferma nella quasi quotidiana frequentazione delle stesse Università: Venezia, Firenze, Roma – il continuo impegno o la partecipazione appassionata di molti dei membri di questo raggruppamento a occasioni di riflessione condivisa – come il Gruppo 63 o i Convegni internazionali di artisti, critici e studiosi d'arte svoltesi tra Rimini, Verucchio

23 Tra cui: Bruno Zevi, "Plurimi e quadri da calpestare," *L'Espresso*, 22 dic. 1963; Giulio Carlo Argan, *Vedova* (Roma: Editalia, 1963).

24 Tra cui Giulio Carlo Argan, Rosario Assunto, Bruno Munari, Filiberto Menna, "Design e mass media," *Op. cit.* 1, n. 2 (gennaio 1965): 8-30.

25 Bruno Zevi, "La poetica dell'opera aperta in architettura", *L'architettura. Cronache e storia* 8, n. 84 (ott.1962): 362-363. Su Eco, Ricci e Zevi si veda Ilaria Cattabriga, "Leonardo Ricci and Bruno Zevi. The Translation of 'Anonymous' and 'Organic' in the 'Open Work'," in *Bruno Zevi. History, Criticism and Architecture after World War II*, a cura di Matteo Cassani Simonetti e Elena Dellapiana (Milano: Franco Angeli, 2021), 73-89. Si segnala, inoltre, che Eco figurava tra i membri nel Comitato Direttivo della rivista *Marcatré*, rivista nella quale venne ampiamente dato spazio alle iniziative fiorentine del 1964 di cui si dirà nella terza parte di questo testo.

26 Riguardo a Leoncillo, a titolo di esempio, si ricordi la vicenda del Monumento alla partigiana (1957) a Venezia, da lui ideato – insieme a Scarpa – dietro invito di una giuria tra i cui membri figuravano anche Zevi e Argan. Opere di Carlucci erano invece state esposte alla mostra collettiva "Parabola 66. Mostra di pittura scultura architettura" tenutasi a Firenze nel 1966, il cui catalogo ospita testi di Argan, Marcello Fagiolo e Lara Vinca Masini. Infine, la frequentazione tra Argan e Pomodoro è testimoniata dal carteggio conservato presso l'archivio Arnaldo Pomodoro di Milano.

e San Marino, o quelli del Gruppo 70 a Firenze dei primi anni Sessanta, per esempio – risulta il comune elemento per intuire la complessa rete culturale e i rapporti personali che legavano le loro vite e le loro opere.

Il risultato di tale eterogeneo *ensemble* venne così riassunto da Lucio Passarelli:

Ai tre poli corrispondono tre linguaggi architettonici e tre espressioni artistiche diverse. La poesia (progetto del Prof. Scarpa) ha un tono lirico o rarefatto con un'opera d'arte conclusa e astratta, forse uno sferoide, levitante sulla tenda. Il costume è di tono espressionistico, denso di materia reale. È progettato dall'arch. Ricci. L'opera d'arte sarà in carattere, una forma di ceramica, incastrata sul fianco della copertura. L'industrializzazione si avvale del suo linguaggio, della strumentazione espressiva delle macchine, di oggetti e forme. Progettata da Bruno Munari, potrà partecipare sia della pop che della op art. A prosecuzione della copertura e stagliantesi verso l'alto un "pezzo" in metallo. Il percorso è risultante dei tre linguaggi che si annullano o insieme il vuoto che essi formano aspirando lo spazio. Uno spazio luminoso, animato da proiezioni e immerso nelle composizioni astratto-espressionistiche del pittore Vedova.²⁷

Questa modalità di lavoro basata sulla contrapposizione di espressioni singole era, secondo Zevi, una delle maggiori peculiarità di questo padiglione il cui processo creativo era da lui elogiato in egual misura al risultato finale. Il metodo adottato, incentrato sulla regia del progetto prima ancora che sull'esito, si poneva, per Zevi, come un'alternativa alle retoriche, figlie del Movimento Moderno, che elogiavano l'atto progettuale profondamente autoriale o, al contrario, a quelle che vedevano nel *teamwork* la nuova dimensione della progettazione e risolveva, nel caso specifico di questo tema di progetto, i problemi derivanti dall'affidare l'incarico a eterogenei gruppi di autori: atteggiamento ricorrente nella progettazione dei padiglioni nazionali ancor prima di quello di Bruxelles, come dimostra l'ambiguo esito di quello per l'esposizione di Parigi del 1937, frutto dell'equivoca convivenza dell'architettura di Pagano con quella di Piacentini e Valle. "Chi ne è l'autore?", veniva chiesto a Zevi, ed egli rispondeva:

Nessun architetto, e nemmeno un team di architetti e designers che abbia lavorato in accordo, trovando un minimo denominatore comune. L'incontro si è effettuato al livello opposto, in un'escalation di empiti individuali. Come è stato possibile ottenere questo risultato? Vi era un'idea, un programma anticonformista e coraggioso, non freno e limite ma provocazione a creare, ciascuno secondo la propria ispirazione. Il successo del padiglione italiano a Montréal non dipende dal suo valore assoluto, ma dal fatto che suggerisce un metodo, un'ipotesi progettuale ancora da esplorare: consiste nel pensare a fondo i contenuti

Fig. 4

La copertina de *L'Espresso* del 30 aprile 1967.

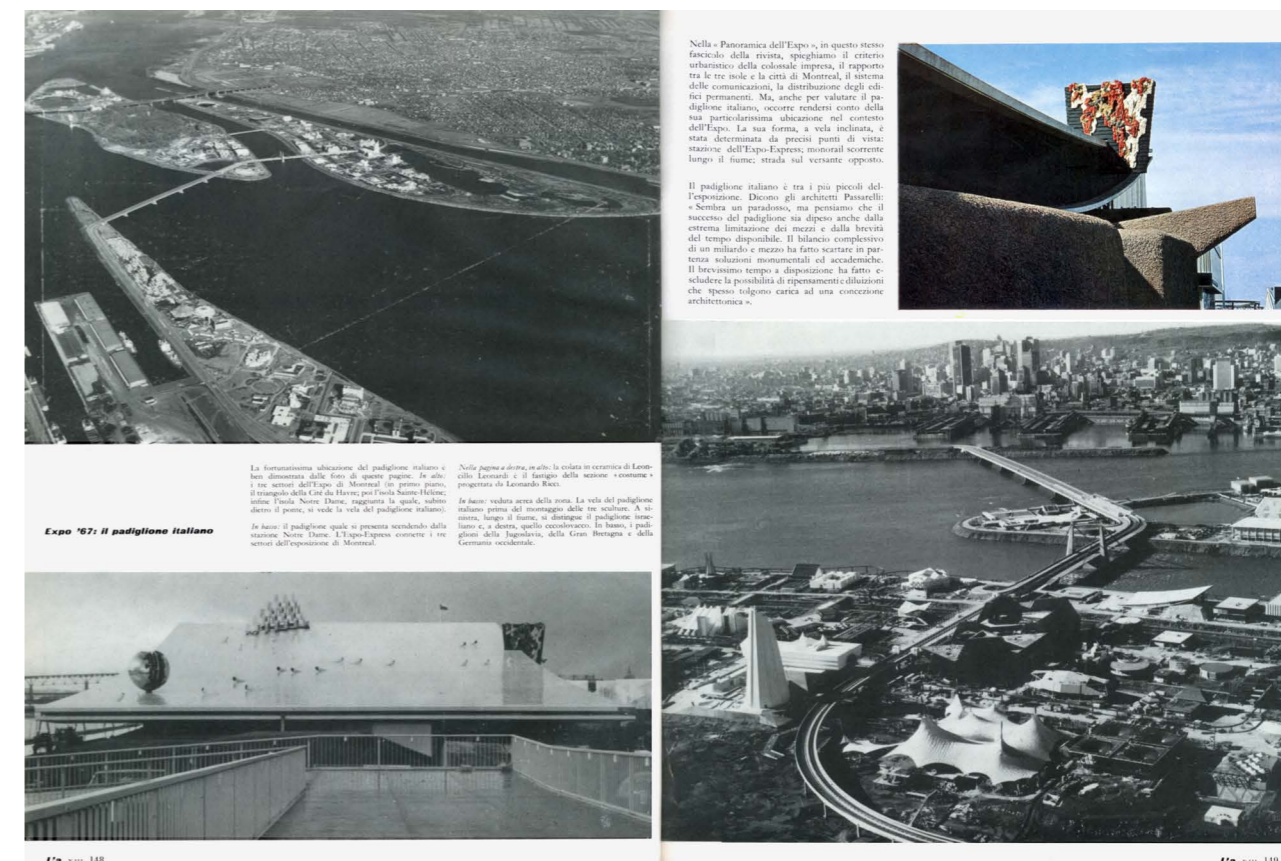
27 Passarelli, [*Relazione*], 15 mag. 1966.

di un'opera articolandoli nella loro diversa intenzionalità espressiva, e poi nello scegliere gli artisti capaci di realizzarne le immagini.²⁸

Questa architettura era per Zevi il frutto migliore di quella che egli reputava la massima tradizione – eversiva – italiana. All'interno di questa spericolata parabola critica, Zevi voleva raccogliere i maggiori portati della cultura architettonica italiana: il geniale Borromini – nel 1967 cadeva il terzo centenario della morte –, l'etica dei martiri del moderno associata a quella della Resistenza – Terragni, Pagano, Persico – i progetti recenti che scardinavano l'irrigidimento dei modelli razionali – dalla torre Velasca alla chiesa dell'Autostrada; dall'Istituto Marchiondi all'edificio di via Campania dello studio Passarelli; dagli allestimenti di Scarpa e quelli di Albini; dalla Olivetti di Cosenza, alla casa veneziana di Gardella fino alle strutture di Morandi – rappresentavo per Zevi gli antecedenti del padiglione Italiano, quelli che meglio testimoniavano l'assenza di "retorica, niente propaganda, ma comunicazione di eventi antichi, di realtà e situazioni inquiete".²⁹

Con questi presupposti prese avvio la rapidissima progettazione e l'altrettanto efficace realizzazione: mentre lo studio Passarelli, coadiuvato da alcuni collaboratori, si occupava della progettazione della copertura reticolare metallica sostenuta da solamente quattro pilastri, in appena un mese e mezzo gli altri autori idearono i progetti per le singole sezioni che, per giustapposizione, composero il progetto generale già a fine marzo 1966; esso venne reso esecutivo prima della metà di maggio e subito dopo prese avvio la realizzazione che si protrasse fino a fine settembre, prima della pausa che il rigido inverno canadese imponeva ai cantieri, per riprendere subito dopo e consentire l'allestimento degli interni (avvenuto in aprile) e, infine, l'inaugurazione prevista per il 25 aprile 1967.³⁰

Prese così forma il padiglione italiano, posto sul bordo dell'île Notre-Dame in prossimità di quella che diventerà le curve 8 e 9 del circuito Gilles Villeneuve, e sulla cui candida copertura a vela, visibile e raggiungibile dalla monorotaia che trasportava i visitatori da un capo all'altro dell'esposizione, campeggiavano le tre sculture e dai cui limiti fuoriuscivano parte degli umbratili spazi progettati da Munari, Ricci e Scarpa. L'accesso si trovava confitto tra gli scabri e massivi volumi con i quali era modellato il terreno nel lato della costruzione verso la piazza, a fianco dell'emblema Italie-Italy – attribuibile a Scarpa – che indicava la soglia d'ingresso del padiglione.³¹ Una volta discesi nella penombra dello spazio interno, di un metro e mezzo ipogeo rispetto a quello circostante, ci si trovava subito nel Percorso/Plurimo/Luce di Vedova: da qui iniziava



5

un tortuoso percorso attraverso le varie sezioni. La visita poteva iniziare da quella dedicata alla poesia e, ritornati nel percorso di Vedova, si poteva entrare nell'emiciclo che accoglieva il visitatore entrando nella sezione del costume. Qui, le concrezioni cavernose progettate da Ricci, ovvero lo "scavo primordiale",³² si sviluppavano in un continuo sali e scendi che conduceva alla scala per il ristorante – posto al piano superiore – e a una hall per il bar a quota 1,50; la visita proseguiva rientrando nel Percorso/Plurimo/Luce che conduceva alla sezione dell'industrializzazione da cui, infine, per concludere l'itinerario, si passava al di sotto degli spazi progettati da Ricci, uscendo sul fianco del padiglione. [fig. 6]

Centrale in questa opera collettiva, non solo per disposizione, era il Percorso/Plurimo/Luce di Vedova, una "architettura/luce"³³ che, grazie a un complesso sistema di tredici proiettori modificati per una proiezione in sequenza di lastre in vetro realizzate dalla Venini, produceva effetti di luce "informali" sulle pareti e sul soffitto dello spazio affini, come esito figurativo, alle opere realizzate da Vedova in quegli anni ma ottenuti con mezzi decisamente più materici. Oltre alla luce, le musiche elettroniche realizzate da Marino Zuccheri dello Studio Internazionale di fonologie Radio Milano, realizzavano lo spazio: per lo stesso Vedova esso era uno "spazio percorso dal pubblico in tutte le direzioni, per accedere alle altre Sezioni; spazio con "plurime" possibilità di visione; in

Fig. 5
Alcune vedute del padiglione italiano. Da *L'architettura. Cronache e storia* 13, no. 141 (lug. 1967).

28 Zevi, "L'Italia all'Expo universale 1967 di Montréal," 143.

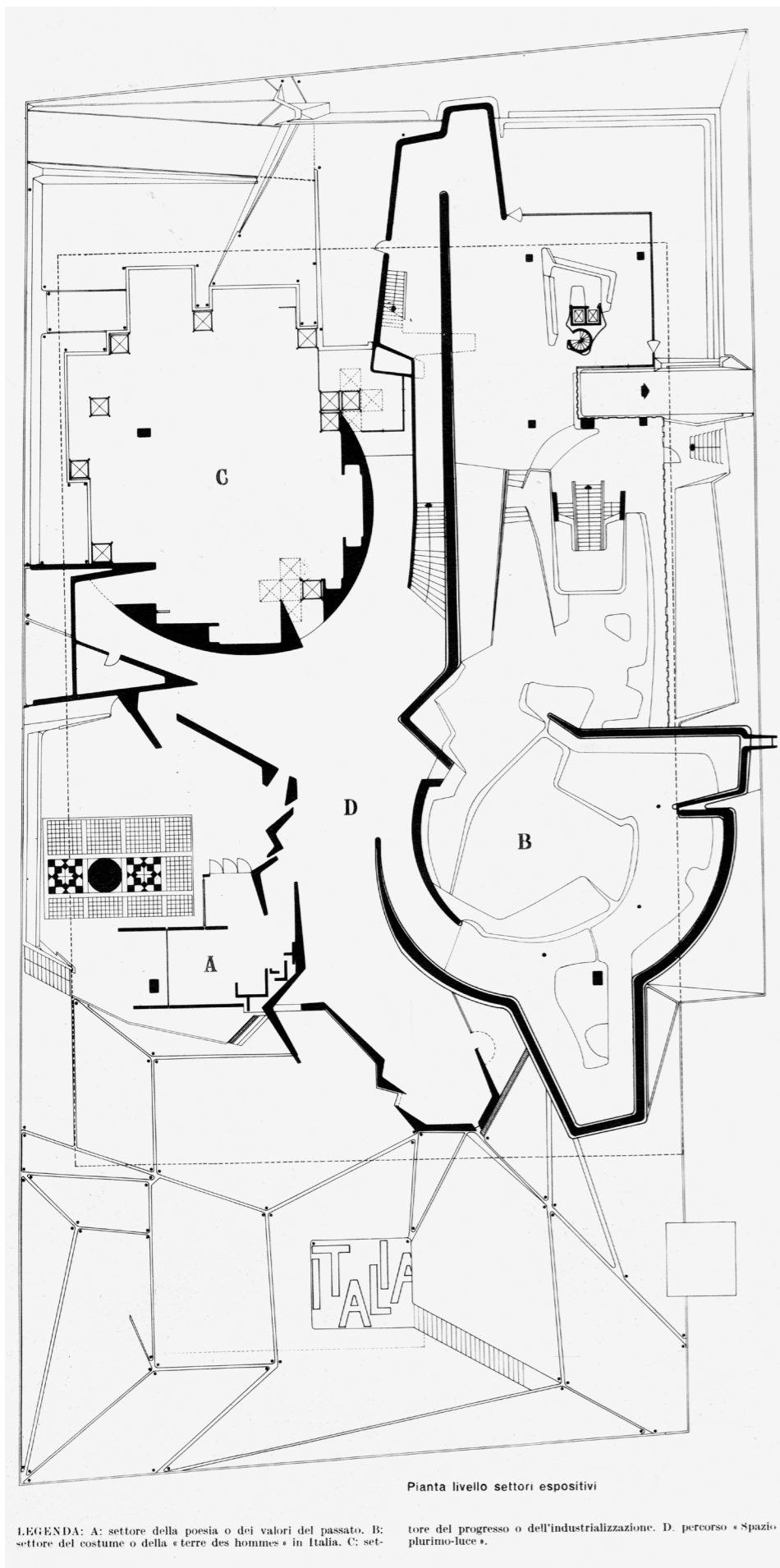
29 Bruno Zevi, "L'architettura italiana e l'esposizione di Montréal," in *Autoritratto dell'Italia* (Milano: Bompiani, 1967), 125.

30 Per la cronologia della realizzazione si veda il dattiloscritto su carta intestata del Ministero degli Affari Esteri, s.d., conservato in AP, b. "1R-47 Padiglione italiano all'Expo '67 a Montréal (3)", cart. Progettisti zona generale.

31 Nel presentare il padiglione italiano in *L'architettura. Cronache e storia*, si afferma che il disegno dell'emblema è di Munari. Si segnala che nell'Archivio Scarpa conservato al MAXXI è presente un disegno attribuibile a Scarpa. Cfr. "Il padiglione italiano all'Expo '67 di Montréal," *L'architettura. Cronache e storia* 13, n. 141 (lug. 1967); in AS, b. "230: Allestimento della sezione la Poesia, padiglione italiano, Expo '67, Montréal (1966-1968)".

32 Zevi, "L'Italia all'Expo universale 1967 di Montréal," 164.

33 Lettera di Emilio Vedova a Giulio Carlo Argan, 2 gen. 1966, trascritta in *Expo '67. Alexander Calder, Emilio Vedova*, a cura di Germano Celant (Milano: Skira, 2016), 89.



| 6

Fig. 6
Pianta dei settori espositivi del padiglione italiano (1966-67). Da *L'architettura. Cronache e storia* 13, no. 141 (lug. 1967).

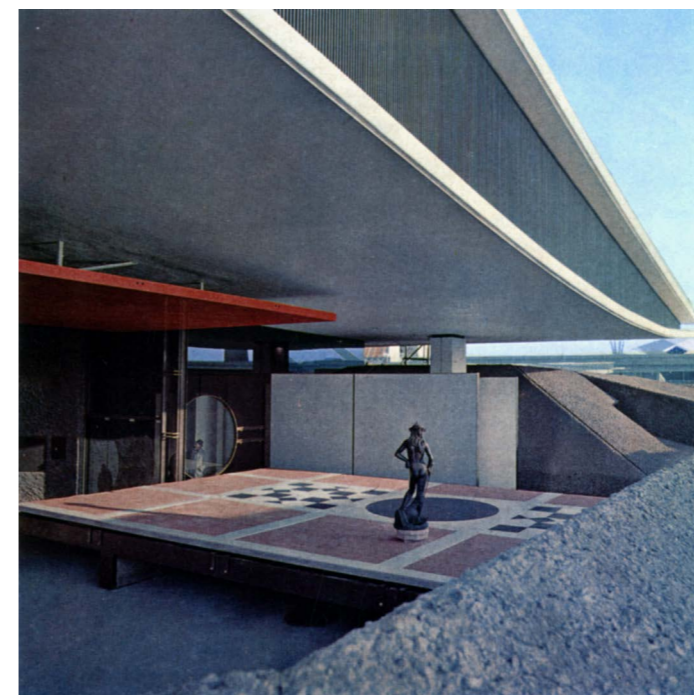
Fig. 7
Il Percorso-Plurimo-Luce di Emilio Vedova nel padiglione italiano, 1967. Da *L'architettura. Cronache e storia* 13, no. 141 (lug. 1967).

Fig. 8
Il settore della Poesia progettato da Carlo Scarpa, 1967. Da *L'architettura. Cronache e storia* 13, no. 141 (lug. 1967).

Fig. 9
Il settore dell'Industrializzazione progettato da Bruno Munari, 1967. Da *L'architettura. Cronache e storia* 13, no. 141 (lug. 1967).



| 7



| 8



| 9



10

relazione alla luce, al ritmo delle immagini, allo spazio asimmetrico dato”,³⁴ articolato attorno al “fulcro cosciente dell’uomo italiano contemporaneo”, ovvero l’esperienza della “resistenza”.³⁵ [fig. 7]

Il settore della Poesia, il più piccolo dei tre, raccoglieva nel frammentario e rarefatto spazio interno disegnato da Scarpa alcuni autografi di Petrarca, Leopardi, Monteverdi, Galilei e Machiavelli oltre che la riproduzione di due disegni di Michelangelo e Raffaello ospitati in teche sostenute da colossali blocchi di marmo. All’interno degli spazi progettati da Scarpa erano esposti anche strumenti musicali antichi e, soprattutto l’Aths di Donatello collocato di fronte a una vetrata di Venini disegnata da Mario De Luigi.³⁶ Usciti dal piccolo ambiente, i visitatori si trovavano al di sotto della grande copertura del padiglione, in uno spazio parzialmente ipogeo ma esterno e visibile, dall’alto, dagli spazi pubblici nel quale, a mezz’aria, si librava la ricostruzione marmorea del pavimento della Flagellazione di Piero della Francesca su cui campeggiava una copia bronzea del David di Donatello in un’articolatissima rappresentazione spaziale dell’arte italiana: “Carlo Scarpa” affermava Zevi, era riuscito nel suo intento e “per il settore della ‘Poesia’, ha sfruttato la liricità del suo linguaggio in ogni elemento”.³⁷ [fig. 8]

34 Padiglione italiano - Sezione “D” – Pittore Emilio Vedova. Tema: “L’italiano oggi” – “Percorso-Plurimo-Luce”, foglio di sala, riprodotto in Celant, *Expo ’67. Alexander Calder, Emilio Vedova*, 128.

35 Questa e la precedente da lettera di Emilio Vedova a Umberto Eco, s.d., trascritta in Celant, *Expo ’67. Alexander Calder, Emilio Vedova*, 98.

36 C. Monini, Rapporto sull’incontro avvenuto a Venezia il 15 dicembre 1966 tra il prof. Scarpa, l’arch. Loss, il sig. Calabrese e ing. Monini, in AS, b. “230: Allestimento della sezione la Poesia, padiglione italiano, Expo ’67, Montréal (1966-1968)”, fasc. P1/18.

37 Zevi, “L’Italia all’Expo universale 1967 di Montréal”, 160.

Fig. 10

Il settore del Costume progettato da Leonardo Ricci, 1967. Da *L’architettura. Cronache e storia* 13, no. 141 (lug. 1967).

Alla raffinatezza di Scarpa si contrapponeva lo spazio modulare progettato da Munari per il settore dell’industrializzazione. Qui i ritrovati tecnici ed elettronici più moderni si confondevano con l’architettura del padiglione stesso che obbediva alla medesima logica progettuale e a un linguaggio conseguentemente industriale: all’interno erano esposte automobili – non però la Montréal: “symbol of creative genius, of courage, of faith in the future” secondo una réclame dell’epoca, che Alfa Romeo aveva appositamente ideato per l’esposizione e che aveva l’onore di esser collocata nel padiglione tematico *Men the producer* – veicoli, strumenti e apparecchi di varia natura collocati su ogni piano all’interno del caleidoscopico spazio progettato da Munari. [fig. 9]

Senza indugiare ulteriormente sulla descrizione dei settori, già appare abbastanza evidente in quale contesto Ricci si trovò a concepire la sua opera: è possibile così riconoscere come alcuni temi ricorrenti nei progetti ospitati sotto il tetto di questo padiglione fossero già affini alla poetica di Ricci sia a livello ‘esistenziale’ sia nell’interpretazione della figura dell’*anonimo* in relazione all’atteggiamento che governava la regia del progetto; anche sul piano formale è possibile riconoscere altre similitudini come nel disegno del suolo che vedeva una corrispondenza tra quanto inizialmente pensato da Passarelli e quanto proposto, altrove, da Ricci oppure nella concezione, affine a quella di Vedova, dello spazio in relazione al percorso.³⁸ Riconosciute queste corrispondenze, è forse opportuno, però, descrivere più minuziosamente quanto progettato da Ricci in contrappunto al programma espositivo studiato da Umberto Eco per tentare, infine, di tracciare i possibili motivi e tratti della genealogia formale di questa sua opera.

2. Contenuto e architettura della sezione del costume

L’ordinamento della sezione del costume fu curato da Umberto Eco che ne descrisse i contenuti nel volume, edito da Bompiani, *Autoritratto dell’Italia* (1967). In questo libro, che raccoglie anche testi Bruno Zevi, Giulio Carlo Argan, Guido Piovene, Luigi Chiarini, Vittorio Gregotti, Vincenzo Caglioti, Gino Bozza, Francesco Masera e Francesco Rosso tesi a illustrare la cultura e la tecnica contemporanee italiane, Eco racconta, in una sezione intitolata *La vita italiana*, illustrata e con commenti di suo pugno, “per sommi capi, per esempi significativi, come gli italiani hanno concepito la maternità, l’amore, la tavola, la preghiera, i contatti con gli altri popoli, la vita in comune o la morte”.³⁹ i viadotti della nuova Autostrada del Sole compagno accanto alla Tabula Peutingeriana, la Vite aerea di Leonardo a un elicottero Agusta, Rodolfo Valentino e Gloria Swanson a una scena galante del XV secolo mentre a illustrare la casa contemporanea è inserita una fotografia dell’edificio di Ricci nel quartiere di Sorgane a Firenze accostata a una di villa Barbaro a Maser, sintesi di quella antica. Questa sorta di *atti fondamentali* di una comunità – negli stessi anni individuati da Ricci come fondamento della

38 Cfr. [Studio Passarelli], [Appunto], 26 feb. 1966.

39 “Prefazione,” in *Autoritratto dell’Italia* (Milano: Bompiani, 1967), 5.

sua espressione formale⁴⁰ – erano messi in mostra attraverso cinque stazioni: La vita e la morte, La vita in comune, La religione, I contatti col mondo, la scienza, la tecnica e I cittadini e lo Stato. [fig. 10] “Una corrente aggressiva, inquieta neorealistica o meglio neo espressionistica, fondata sullo scavo manuale e brutalistico, remota da ogni geometria elementare, memore di una tradizione artigiana⁴¹ permeava, secondo Zevi, gli spazi progettati da Ricci per mettere in scena questo programma espositivo nel quale tutti i costumi d’Italia, dai tempi più remoti a quelli recenti erano resi tra loro contemporanei e, persino, eletti a esempio per “come dovrebbe essere la Terra degli Uomini”;⁴² essi apparivano come scavati in una materia grezza e continua che si contorceva in masse cavernose e si protendeva in policrome stalagmiti dalle quali si sviluppavano le concrezioni rocciose o le protesi metalliche a sostegno degli oggetti esposti. Su questi sostegni erano imprigionate sculture o riproduzioni di opere d’arte, ceramiche, profili di città, manichini, elementi decorativi; oppure dalla nuda roccia emergevano teche dalle forme più regolari per proteggere gli elementi più preziosi. Tutto era illuminato solo artificialmente e al fulgore della luce sugli oggetti esposti si contrapponeva l’oscurità del percorso nel quale lo spazio svaniva nell’ombra. L’allestimento di Ricci aveva, probabilmente, più aspetti in comune con il Percorso/Plurimo/Luce di Vedova che con gli allestimenti delle altre sezioni: non certo nella materia che configurava lo spazio – grave e scabra per il primo; del tutto immateriale, luce e musica, per il secondo – ma nella formazione di uno spazio labirintico percepibile solo grazie al movimento del visitatore e definito da una geometria tutt’altro che euclidea. [figg. 11-12]

Ricci non descrisse questo progetto e neppure ne propose un’interpretazione simbolica: questo paesaggio interno potrebbe essere letto come ennesima variazione sul tema del mito della caverna della messa in scena di un programma espositivo cosmografico sull’Italia: all’interno di questo spazio ancestrale, le figure sembrano scagliarsi contro il visitatore come simulacri di una cultura preindustriale e primordiale. Sulla parvenza e sull’ombra, stante a quanto si legge nelle pagine dedicate alla pittura dell’*Anonymous (20th Century)*, Ricci sembra ricorrere a una sorta di elogio delle ombre declinando il mito di Butade; egli scrive

40 Cfr. Leonardo Ricci, “Form, the tangible expression of a reality,” in *The Man-Made Object*, a cura di György Kepes (New York: George Braziller, 1966), 108-119.

41 Zevi, “L’Italia all’Expo universale 1967 di Montréal,” 143.

42 “Prefazione,” in *Autoritratto dell’Italia*, 5.



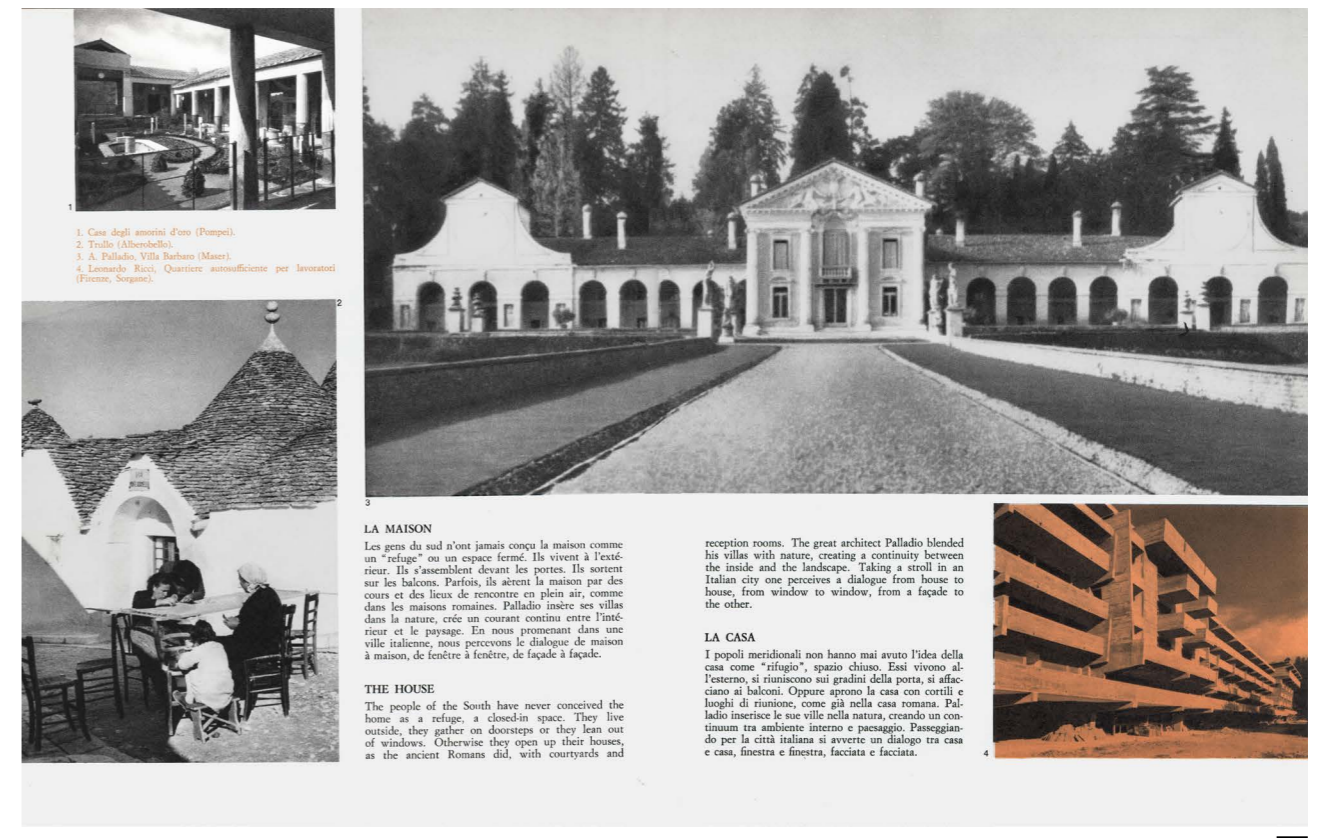
11

Fig. 11

Autoritratto dell’Italia, 1967. Piatto anteriore.

Fig. 12

Due pagine, illustrate e commentate da Umberto Eco, di *La vita Italiana*. Da *Autoritratto dell’Italia* (1967).



12

che la pittura, come l’architettura, è fatta di “atti integrati”⁴³ alla vita e così le caverne di Montréal necessitano di essere attraversate per essere esperite ma, allo stesso tempo, affondano nel mistero – “unica possibilità di esistenza”⁴⁴ – e nella tradizione atavica del mito senza divenirne “simbolo” o via di “giudizio”.⁴⁵ È su questi stessi principi che sembra ritrovarsi la misura comunitaria ed esperienziale che caratterizza le forme senza fine dell’ecclesia progettata, pochi anni prima, per la comunità valdese di Riesi voluta da Tullio Vinay. [figg. 13-15]

Le caverne di Montréal, mediante la loro forma artigianale, gestuale, fortemente empirica, erano probabilmente percepite dai visitatori come una risposta polemica e violenta alla precisione e al determinismo della tecnica che permeava l’esposizione del 1967: contro le infinite applicazioni del giunto progettato da Buckminster Fuller, contro una tecnica diventata tecnocrazia, lo spazio progettato da Ricci voleva essere fortemente emotivo, legato all’espressione umana e non certo teso ad assecondare la realizzazione de “the large world fair ever”.⁴⁶

Sul piano della poetica autoriale, è possibile riconoscere una genealogia formale nella ricerca che Ricci stava portando avanti da alcuni anni; per comprendere

43 Leonardo Ricci, *Anonymous (20th Century)* (New York: George Braziller, 1962), ed. it., *Anonimo del XX secolo* (Milano: Il saggiatore, 1965), 127.

44 Ricci, *Anonimo del XX secolo*, 21.

45 Ricci, *Anonimo del XX secolo*, 16.

46 Documentario “Expo ’67 Doc: World’s Fair in Montréal, Canada (1967)”, British Pathé, <https://www.youtube.com/watch?v=DEly-bm5eU0&t=0s> (ultima consultazione: 25 maggio 2021).

il progetto per Montréal è necessario ripercorrere queste esperienze, elaborate in ambito fiorentino alcuni anni prima e che ebbero un momento di sintesi nel Maggio musicale fiorentino del 1964 dedicato all'espressionismo, all'interno del quale Ricci ebbe per la prima volta occasione concreta di realizzare una *forma senza fine*. Tuttavia, tralasciando per un istante le questioni espressive artistiche o architettoniche che tale programma espositivo metteva in gioco, il significato politico dei contenuti esposti nel padiglione non appariva, certamente, rivoluzionario. Se un'esposizione è, per una nazione, occasione per autorappresentare la propria visione politica ed economica e collocarsi all'interno dello scacchiere internazionale, significative appaiono le dichiarazioni del presidente Saragat, sullo sfondo dell'escalation militare voluta dagli Stati Uniti di Lyndon Johnson nella guerra del Vietnam: in occasione della sua visita all'Expo egli ribadiva l'importanza del "consolidamento e [del]lo sviluppo dell'alleanza atlantica".⁴⁷ Ideato durante il terzo governo Moro mentre era Ministro per gli affari esteri Amintore Fanfani e sottosegretari Giuseppe Lupi (PSDI), Giorgio Oliva (DC) e Mario Zagari (PSI), il programma espositivo appare ricalcare molti cliché della cultura e della storia italiana evitando di prendere posizioni polemiche sulle politiche internazionali o su quelle interne – basti ricordare, per esempio, l'occupazione delle aule universitarie e la morte di Paolo Rossi, avvenuta durante la progettazione del padiglione, episodi che porteranno alle contestazioni del 1968 e verso le quali molti di questi autori erano coinvolti in prima persona – limitando i temi esposti a un certo disimpegno e gli esiti formali a poetiche eminentemente autoriali come, appunto, la *forma senza fine*.

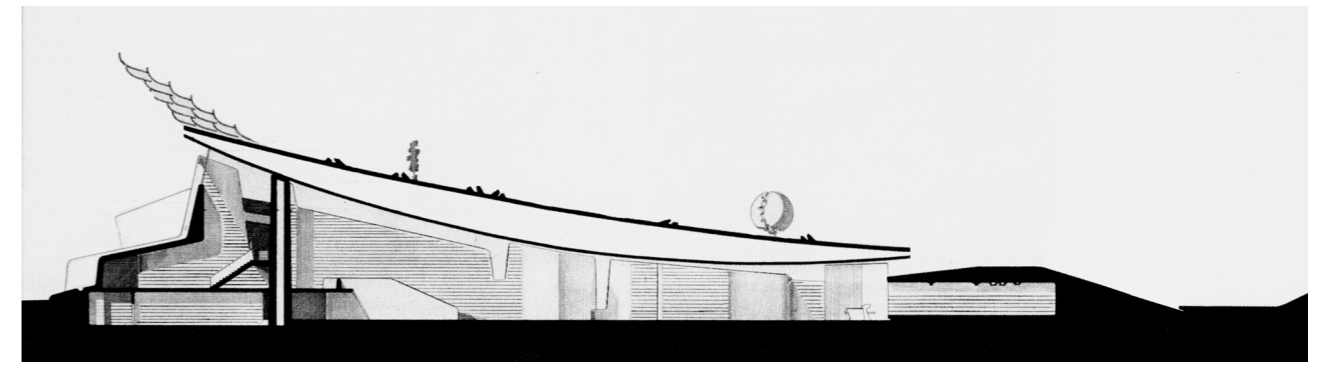
3. La forma senza fine come espressione dell'esistenza.

Firenze, 1962-1964

È proprio questa forma quella che Ricci inizia a concepire nei primi anni Sessanta, anni nei quali Firenze era un crocevia di quelle esperienze via via definite dai critici come *informali*, *espressioniste* o *brutaliste* e che si sommano a quelle da lui maturate nei suoi viaggi a Parigi e negli Stati Uniti: era questo connubio che, secondo Koenig, aveva portato Ricci "verso un esistenzialismo mistico ed anarcoide".⁴⁸ È nel contesto fiorentino che questa sua concezione si sviluppò e crebbe, nutrita di quella temperie espressionista che caratterizzava l'ambito fiorentino degli anni 1962-1964; se da un lato la vena espressionista era già manifesta nell'opera di Giovanni Michelucci, capostipite di quella che viene usualmente indicata come scuola fiorentina – la cui definizione è tanto sfuggente quanto affascinante: Adolfo Natalini, sardonicamente, ne vedeva i caratteri tipici "riassumibili in una idea di misura, ma affiancati da una robusta vena di follia [...]". Senza dubbio, dal dopoguerra in poi, ha preso il sopravvento

47 Sul viaggio a Montréal di Saragat, si vedano: "Saragat porta in Canada la voce di un'Europa che vuol rafforzare la cooperazione con l'America", *Corriere della sera*, 12 set. 1967; "Patto Atlantico Vietnam Medio Oriente temi dei colloqui di Saragat con Pearson", *Corriere della sera*, 13 set. 1967.

48 Koenig, *Architettura in Toscana*, 142.



13



14



15

Fig. 13
Sezione longitudinale del padiglione italiano, 1967. Da *Autoritratto dell'Italia* (1967).

Fig. 14-15
Gli scabri volumi della sezione del Costume, [1966-67]. Fotografie. Casa Studio Ricci – Monterinaldi (FI).

la linea irrazionale⁴⁹ – dall'altro essa trovò un momento di coagulazione e condivisione nella Mostra sull'espressionismo il cui allestimento, per l'interno di Palazzo Strozzi, si deve allo stesso Ricci che lo ideò nella primavera del 1964. Proprio questa manifestazione, la cui nascita si deve a un progetto più ampio sull'espressionismo che coinvolgeva l'intera città e che si sviluppava come programma del Maggio musicale fiorentino, fu momento di costruzione e riconoscimento di un'identità artistica e architettonica contemporanee non solamente per la scuola fiorentina. La mostra, che voleva gettare un ponte tra l'attualità e gli anni Dieci, si concludeva con la presentazione della torre solare di Mendelsohn, fino ad allora ritenuta distrutta e, soprattutto, con la Philharmonie di Hans Scharoun, appena inaugurata: la parabola dell'espressionismo, non fondata su un'unitarietà linguistica, produsse una modalità espressiva nutrita di forti connotati sociali che Luigi Chiarini efficacemente sintetizzò: essa "promosse nuove espressioni, che senza [...l'espressionismo] non si sarebbero prodotte; fu come il lievito che è necessario per fare il pane, ma che non si avverte più nel pane".⁵⁰

L'idea di dedicare il XXVII Maggio musicale fiorentino del 1964 all'espressionismo si deve a Raffaello Ramat, assessore alle belle arti e alla cultura del comune di Firenze, che a metà del 1962 chiese al musicista rumeno naturalizzato italiano Roman Vlad di occuparsi della direzione artistica della rassegna. Con il desiderio che il Maggio dovesse essere declinato in diverse manifestazioni, venne nominato un comitato direttivo composto da Luciano Anceschi, Giulio Carlo Argan, Fedele D'Amico, Luigi Chiarini, Paolo Chiarini, Luigi Rognoni, dallo stesso Vlad e, infine, da Bruno Zevi.⁵¹ Senza soffermarsi sull'articolato programma del Maggio – che prevedeva mostre, convegni, conferenze e, ovviamente, spettacoli e la partecipazione di intellettuali, registi, scenografi tra i maggiori del tempo – è da ricordare, almeno, oltre alla mostra di cui tra poco si dirà, il Convegno internazionale di studi sull'Espressionismo al quale parteciparono, tra gli altri, Argan, Koenig, Ungers e Zevi, e che fu occasione particolarmente importante per la cultura italiana degli anni Sessanta di elaborazione storica e critica della vicenda espressionista nella varie arti e momento centrale per una definizione di quello architettonico alla luce delle esperienze più recenti. L'intervento di Koenig, curatore della sezione di architettura della mostra, era teso a stabilire una continuità tra l'espressionismo degli anni Dieci e Venti e l'attualità dell'espressionismo realizzato negli anni successivi alla Seconda guerra mondiale; egli, all'epoca, ne descriveva i fenomeni attuali etichettandoli

49 "Interni fiorentini e altre divagazioni. Un pomeriggio con Adolfo Natalini, intervista di Fabio Fabbrizzi e Francesca Mugnai," *Firenze Architettura* 16, n. 1 (2012): 72. Sulla scuola fiorentina e "la linea irrazionale" si veda il libello di Elvio Manganaro, *Warum Florenz? O delle ragioni dell'espressionismo di Michelucci, Ricci, Savioli e Dezzi Bardeschi* (Melfi: Libria, 2016).

50 Questa è la tesi di Luigi Chiarini a proposito del cinema espressionista: riportata in Ladislao Mittner, "L'espressionismo a Palazzo Vecchio," *Belfagor* (lug. 1964) pubblicato in Id., *Saggi, divagazioni, polemiche* (Napoli: Morano, 1964), 283. Per il programma della rassegna del 1964 si veda *XXVII Maggio musicale fiorentino 1964. L'espressionismo* (Firenze: AGAF, 1964).

51 Antonella Gargano, "L'espressionismo a Firenze: Documenti e testimoni," in *Expressionismus. Una enciclopedia interdisciplinare*, a cura di Paolo Chiarini, Antonella Gargano, Roman Vlad (Roma: Bulzoni, 1986), XIV-XXIII.

come "espressionismo organico"⁵² secondo una definizione connotata da forti sottintesi politici ed etici – l'avversione al Nazismo e al Fascismo – e ponendolo come un'alternativa formale al Movimento moderno cristallizzato nell'International Style.⁵³ La riflessione di Koenig si muoveva a partire da quella di Oswald Mathias Ungers che, l'anno precedente, aveva curato a Colonia una mostra sulla collezione di disegni e lettere sull'espressionismo intitolata "Die gläserne Kette", un corpus di documenti che egli aveva nel tempo raccolto e che sarà la fonte principale per la sezione sull'architettura della mostra di Firenze.⁵⁴ Per Ungers, ciò che caratterizzava l'espressionismo non era il linguaggio o una ricerca formale ma l'*Erscheinungsformen* (forme fenomeniche) della "expressionistischen kunstwillens". Essa era fondata su tre qualità:

Abkehr von der Wirklichkeit. In der radikalsten Auswirkung bis zur völligen Auflösung [...]. Besinnung auf Ursprünglichkeit und elementare Ausdrucksweise [...]. Verwandlung und Überwindung der Welt und der Materie durch den schöpferischen Geist.⁵⁵

La stessa ricerca sull'espressione delle necessità spirituali e primordiali che Ungers leggeva nell'architettura, era sintetizzata nella sperimentazione letteraria da Ladislao Mittner nel dualismo tra *urlo* e *geometria* o, secondo Luigi Chiarini, nell'antagonismo tra *caos* e *geometria*.⁵⁶ Se l'espressione individuale scaturiva dall'*Urschrei*, dall'urlo primordiale, come sostiene Mittner, allo stesso tempo l'espressionismo testimoniava un sentimento morale e visioni di sapore teosofico fondati politicamente "attraverso l'idea di una società senza classi, felicemente pacificata".⁵⁷

Mittner ricorda inoltre come, benché durante il convegno le discussioni oscillassero tra poli interpretativi intesi come "indirizzo stilistico" o come "contenutistico sociologico", fosse stato Zevi a proporre una "mozione", approvata dal congresso, che pose "decisamente l'accento sullo 'stimolo provocatorio e vitalizzante' che l'espressionismo conserva tuttora e sulla 'carica morale' insita nella

52 Giovanni Klaus Koenig, *Introduzione alla mostra di architettura espressionista, Comunicazione al Convegno Internazionale di Studi sull'Espressionismo*, Firenze, 18-23 mag. 1964, dattiloscritto. Una copia è conservata presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna nel fondo Luciano Anceschi. Il testo è stato poi ripubblicato in Chiarini, Gargano, Vlad, *Expressionismus. Una enciclopedia interdisciplinare*.

53 Su Koenig e la storiografia dell'espressionismo si veda Ezio Godoli, "Il ruolo di Koenig nella storiografia dell'architettura dell'espressionismo," in *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*, a cura di Maria Cristina Tonelli (Firenze: FUP, 2020), 213-223.

54 Adolfo Natalini scrive, nei suoi ricordi su Koenig, che Ungers ospitò "per ricerche nella sua biblioteca di Belvederestrasse a Colonia" un "giovane professore dal cognome tedesco": "da quelle ricerche prese l'avvio della mostra fiorentina sull'Espressionismo". Vedi Adolfo Natalini, "Note per un ritratto a memoria di Giovanni Klaus Koenig," in *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*, 103.

55 1) Allontanamento dalla realtà. Nei suoi effetti più radicali e fino alla sua completa dissoluzione [...]. 2) Riflessione su originarietà e modalità espressive elementari [...]. 3) Metamorfosi e superamento del mondo e della materia attraverso lo spirito creativo. Questa e le precedenti da Oswald Mathias Ungers, *Die Erscheinungsformen des Expressionismus in der Architektur, 1964, Comunicazione al Convegno Internazionale di Studi sull'Espressionismo*, Firenze, 18-23 mag. 1964, dattiloscritto. Una copia è conservata presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna nel fondo Luciano Anceschi. Il testo è stato poi ripubblicato in Chiarini, Gargano, Vlad, *Expressionismus. Una enciclopedia interdisciplinare*.

56 Cfr. Ladislao Mittner, *L'espressionismo* (Roma-Bari: Laterza, 1965), 49-73; Paolo Chiarini, *Caos e geometria. Per un regesto delle poetiche espressioniste* (Firenze: La nuova Italia, 1964).

57 Giovanni Klaus Koenig, *Introduzione alla mostra di architettura espressionista, Comunicazione al Convegno Internazionale di Studi sull'Espressionismo*, Firenze, 18-23 mag. 1964, dattiloscritto.

sua testimonianza⁵⁸. Zevi, che all'epoca aveva già pubblicato alcuni studi su Mendelsohn e che, probabilmente, stava già immaginando l'*Opera completa* a lui dedicata che uscirà nel 1970,⁵⁹ leggeva la via dell'espressionismo come una scelta 'etica' – e persino identitaria se la si colloca all'interno della sua interpretazione dell'ebraismo⁶⁰ – alternativa alle "ideologie del lavoro di gruppo, della presunta obiettività razionalista, della funzionalità 'pura' e anonima"⁶¹ cioè rivolgendo la sua critica contro quella stagione del Moderno, che, a suo parere, aveva esaurito la sua parabola: visioni che si propongono di scardinare metodologicamente proprio curando la regia del progetto di Montréal. "Chi è avverso agli eroi detesta l'espressionismo" egli affermava e l'espressionismo "se non si limita ad essere un'arte di consolazione, o di protesta, solitaria, ha gli strumenti per aggredire i problemi contemporanei. Si tratta di coraggio, di ottimismo ribelle"⁶² e, finalmente, per Zevi, quello architettonico, che tra le due guerre era principalmente rimasto confinato sulla carta o su astratti principi, poteva, con questi presupposti, trovare realizzazione.

Se parte delle considerazioni di Zevi corrispondevano all'atteggiamento di Ricci, altrettanto si potrebbe affermare riguardo a quelle espresse da Argan. Questi insisteva sulla "concezione dello spazio" elaborata dagli espressionisti "non più come ambiente naturale costante, ma come dimensione dell'esistenza umana" capace di "porsi come rivelazione concreta della realtà attraverso la vicenda esistenziale umana",⁶³ gli espressionisti "aprono la strada ad un'estetica non più fondata sul concetto di forma o di rappresentazione, ma su quello di segno: l'estetica semantica",⁶⁴ affermazioni che risuonavano nelle posizioni, oltre che in quella di Ricci, dello stesso Zevi, di Koenig e di Eco.

58 Questa e le precedenti da Mittner, "L'espressionismo a Palazzo Vecchio," 279-284.

59 Ita Heinze-Greenberg, "Heroic Narratives. Bruno Zevi and Eric Mendelsohn", in *Bruno Zevi. History, Criticism and Architecture after World War II*, 129-149.

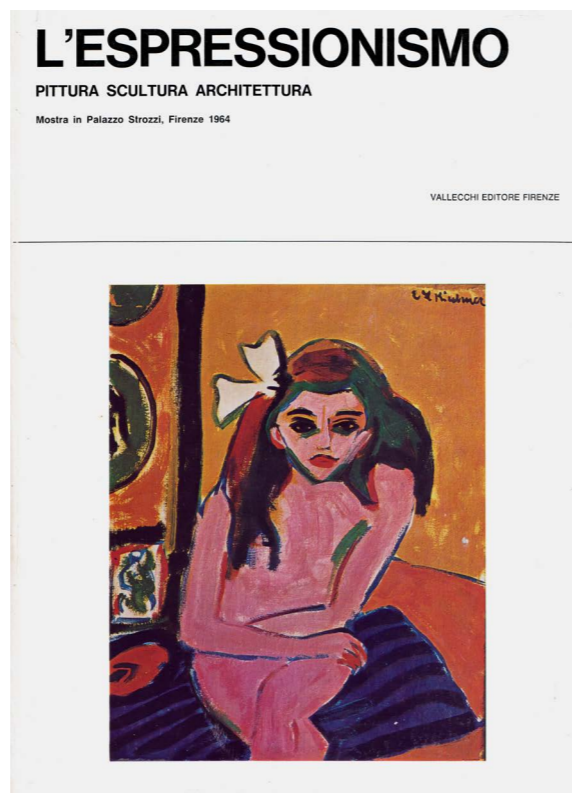
60 Cfr. Matteo Cassani Simonetti, "«Assimilation» or «Diversity» of Jewish Architects and Jewish Architecture in Italy during the 20th Century. Notes on the Debate and the Reflection of Bruno Zevi," in *Bruno Zevi. History, Criticism and Architecture after World War II*, 37-57.

61 Bruno Zevi, *L'eredità dell'espressionismo in architettura, Comunicazione al Convegno Internazionale di Studi sull'Espressionismo*, Firenze, 18-23 mag. 1964, dattiloscritto. Una copia è conservata presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna nel fondo Luciano Anceschi. Il testo è parzialmente pubblicato in *Marcatré* 8-9-10 (1964) e poi, variato, in Chiarini, Gargano, Vlad, *Expressionismus. Una enciclopedia interdisciplinare*.

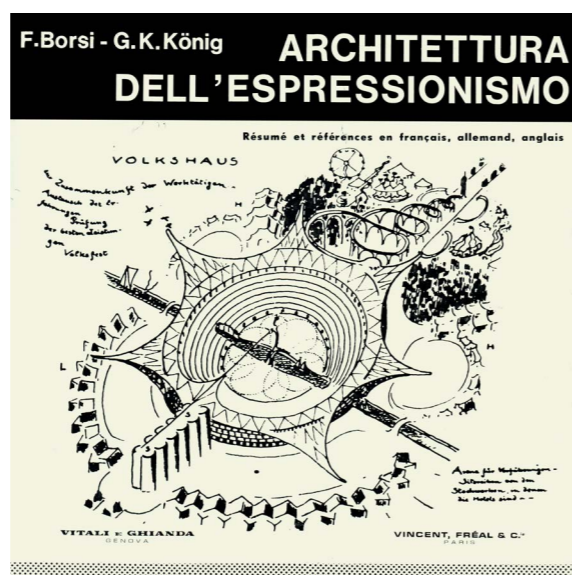
62 Questa e le precedenti da Zevi, *L'eredità dell'espressionismo in architettura, Comunicazione al Convegno Internazionale di Studi sull'Espressionismo*, Firenze, 18-23 mag. 1964.

63 Questa e le precedenti da Giulio Carlo Argan, "L'architettura dell'espressionismo," in *Bilancio dell'espressionismo* (Firenze: Vallecchi, 1965), 95-108. Il volume raccoglie i testi del ciclo di conferenze "Incontro con l'espressionismo" tenutosi nell'aprile 1964 a Firenze.

64 L'affermazione di Argan è riportata da Zevi in "Caos e geometria contro il nazismo. Riscattata l'attualità dell'espressionismo," *L'Espresso* (7 giu. 1964), rip. in Id., *Cronache di architettura*, vol. V (Roma-Bari: Laterza, 1971).



16



17

Fig. 16

Il catalogo della mostra sull'Espressionismo tenutosi a palazzo Strozzi nel 1964. Piatto Anteriore.

Fig. 17

Il volume di Franco Borsi e Giovanni Klaus Koenig sull'architettura dell'espressionismo, 1967. Piatto Anteriore.

Se il convegno fu l'occasione per rileggere le qualità dell'espressionismo, la mostra permise di vederne l'espressione figurativa. Essa fu accompagnata da un catalogo – che dedicava pochissimo spazio all'architettura – a cui costituisce un'importante integrazione il volume di Franco Borsi e Koenig *Architettura dell'espressionismo* pubblicato nel 1967 e composto da una prima parte più filologica affidata a Franco Borsi – *Per un archivio dell'espressionismo in architettura* – e una più militante – *L'eredità dell'espressionismo* – scritta da Koenig.⁶⁵ [figg. 16-17]

La mostra, ordinata da Palma Bucarelli per le sezioni di pittura, scultura e grafica e da Koenig, per quella di architettura, presentava al pubblico un'ampia selezione di opere provenienti da tutta Europa.⁶⁶ Rispetto alle 532 opere esposte nelle sezioni curate da Bucarelli, in quella dedicata all'architettura erano presenti più di 130 opere tra disegni, modelli e fotografie – l'autore più rappresentato era Hermann Finsterlin con 42 opere e 4 modelli mentre era esposto un solo disegno di Mendelsohn – e si concludeva con una proiezione di diapositive a colori della Philharmonie di Scharoun e della Torre solare di Mendelsohn. I tre anni che dividono la mostra del 1964 dal libro di Borsi e Koenig sembrano spostare l'interesse degli autori, dopo una prima fase di necessario riconoscimento della vicenda espressionista, a una rilettura di questo in chiave, ancor più, di vitale esperienza: "la ormai riconosciuta conclamata crisi del razionalismo architettonico" scrivono gli autori "porta la necessità di vedere se alle origini – alle origini specifiche e non pionieristiche – del movimento moderno, ci stanno altre vene, altri filoni ideali, altre ipotesi di lavoro"⁶⁷ attraverso le quali interpretare il loro presente e perciò non sorprende, con questi presupposti e grazie all'eredità di Finsterlin, se nel volume si fa cenno a molti autori che nel Dopoguerra percorrevano strade diametralmente opposte a quelle battute dall'International Style: dopo Hugo Haring e Hans Scharoun:

una vasta corrente "informale" che recuperava un vecchio membro del gruppo De Stijl come Kiesler o il giovane Italo americano Paolo Soleri; o l'esperienza della scultura che si abita di André Bloc; o in Italia il Michelucci della Chiesa dell'autostrada (il cui disegno hanno entusiasmato Finsterlin quando glieli abbiamo fatti vedere), e dell'ancor più sciolta chiesa di San Marino; fino ai giovanissimi che a Firenze alla scuola di Ricci, come in California (Goldman) e un po' dappertutto vanno sbrigando la loro architettura-scultura fuori dal cillizio dei tre assi cartesiani: tutti possono riconoscere in Finsterlin un po' il loro padre.⁶⁸

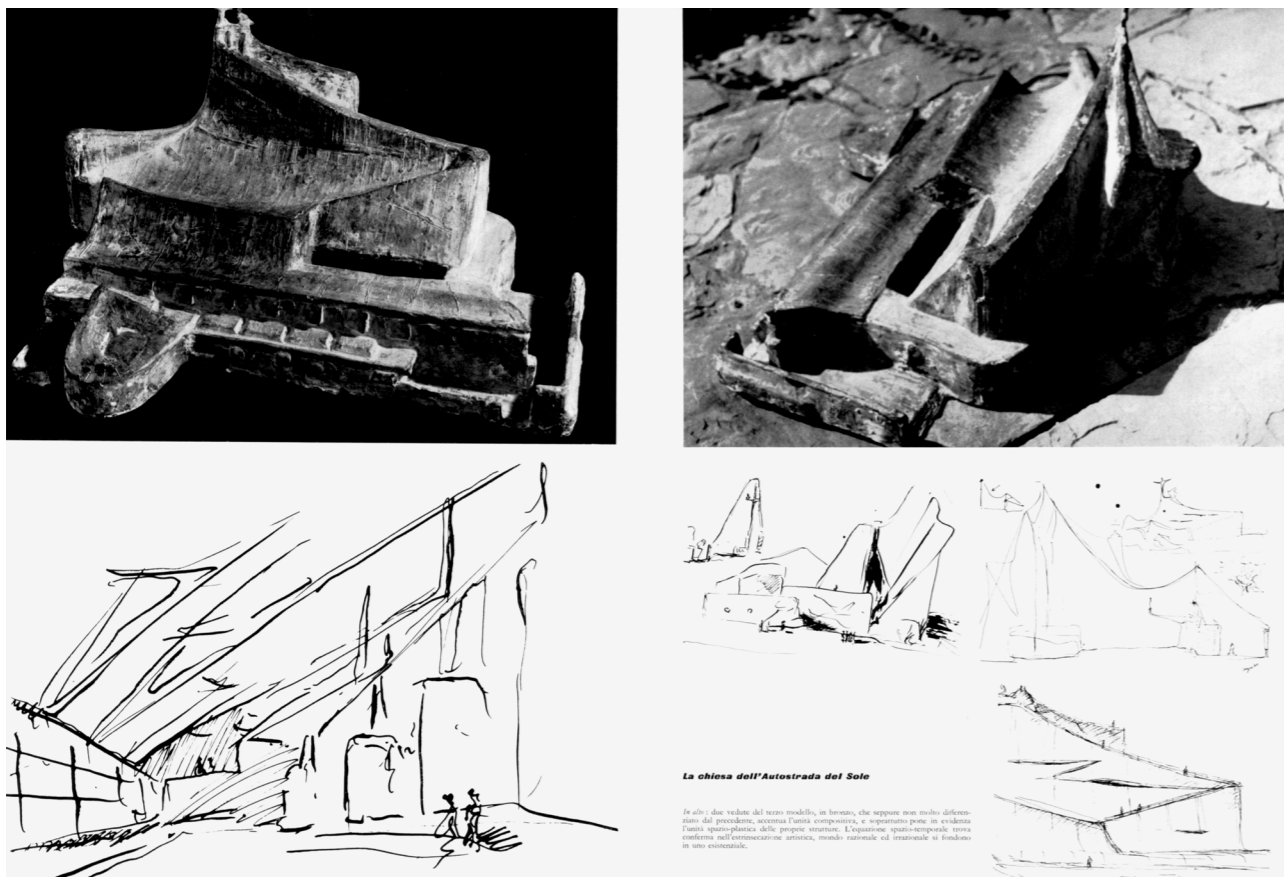
Grazie proprio a questa genealogia – che si rispecchia in un'altra acuta osservazione di Borsi nella quale egli tracciava un ponte tra la città-terra

65 *L'espressionismo. Pittura, scultura, architettura. Mostra in Palazzo Strozzi, Firenze, maggio-giugno 1964* (Firenze: Vallecchi, 1964); Franco Borsi, Giovanni Klaus Koenig, *Architettura dell'espressionismo* (Genova: Vitale e Ghianada; Paris: Vincent, Fréal e C.ie, 1967).

66 Il Comitato della mostra era formato da Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi, Palma Bucarelli, Giovanni Klaus Koenig e Bruno Zevi.

67 Questa e la precedente da Franco Borsi, Giovanni Klaus Koenig, *Architettura dell'espressionismo*, 8.

68 Franco Borsi, "Per un archivio dell'espressionismo in architettura," in Franco Borsi, Giovanni Klaus Koenig, *Architettura dell'espressionismo*, 109.



18

argomentata da Bruno Taut e quella immaginata da Ricci⁶⁹ – che unisce maestri diretti, putativi e allievi, si può iniziare a mettere in relazione l'opera di Ricci con alcuni temi che risuonavano nei primi anni Sessanta per le vie di Firenze e che Ricci, oltre che udire, contribuiva a diffondere: l'espressione primordiale dalla quale discende un'interpretazione esistenziale dell'architettura; l'utopia sociale che l'architettura può contribuire a realizzare; l'insistenza sugli atti fondamentali della vita umana. Questi si collocano in un ambito nel quale ebbero parte determinante, per Ricci, almeno tre degli autori ricordati da Borsi: Frederick Kiesler, André Bloc e, ovviamente, Giovanni Michelucci le cui opere e la cui influenza appaiono indissolubilmente intrecciate tra loro nella Firenze dei tardi anni Cinquanta e dei primi Sessanta.

4. Verso una forma esistenziale. Tre maestri di fronte al problema dell'espressione: Giovanni Michelucci, Frederick Kiesler e André Bloc

Se riguardo a Michelucci è persino inutile argomentare le relazioni che lo legavano a Ricci – è sufficiente rileggere il testo, per larghi tratti autobiografico, che Ricci dedica al suo maestro nel 1962⁷⁰ –, quelle con Bloc si possono far

69 Franco Borsi, "Per un archivio dell'espressionismo in architettura," in Franco Borsi, Giovanni Klaus Koenig, *Architettura dell'espressionismo*, 76. Particolarmente importante, per questa genealogia, è la collana *Locchio e le sette* ideata da Koenig e Borsi composta, per i tipi della LEF, da due soli volumi il cui accostamento appare quanto mai significativo: *Giovanni Michelucci* (1966) e *Hermann Finsterlin. Idea dell'architettura* (1968), entrambi curati da Franco Borsi.

70 Leonardo Ricci, "L'uomo Michelucci, dalla casa Valiani alla Chiesa dell'Autostrada del Sole," *L'architettura. Cronache e Storia* 7, n. 76 (feb. 1962): 664-689.

Fig. 18

Due pagine tratte dalla presentazione di Leonardo Ricci dell'opera di Giovanni Michelucci. Da *L'architettura. Cronache e Storia* 7, n. 76 (feb. 1962).

risalire almeno al 1955 quando questi espose, proprio a casa Ricci a Monterinaldi nell'ambito della mostra organizzata da Ricci insieme a Fiamma Vigo "La Cava. Mostra internazionale all'aperto di arti plastiche" alcune sue sculture [fig. 18];⁷¹ il rapporto tra Ricci e Kiesler, invece, benché non sembri testimoniata dai documenti una frequentazione, è probabilmente risalente al 1952, data in cui si può riscontrare la conoscenza da parte di Ricci della sua opera.⁷² Non è, però, certo che Ricci abbia visitato le mostre "15 Americans" – nel cui catalogo Kiesler pubblica le *Note on the Correalism*⁷³ – e "Two Houses: New Ways to Build" – curata da Arthur Drexler e che confrontava la *Endless House* e una *Geodesic dome House* di Buckminster Fuller – entrambe tenutesi al MoMA di New York nell'estate 1952 quando la presenza di Ricci è documentata al vicino Brooklyn College.⁷⁴ Neppure è altrettanto certo che, nell'autunno 1960, quando Ricci si trovava al MIT, egli abbia avuto modo di visitare, sempre al MoMA, la mostra "Visionary architecture", nuovamente curata da Drexler e che raccoglieva, sotto il comune tema della visionarietà, molte opere del XX secolo, da quella degli espressionisti – Hermann Finsterlin, Hans Poelzig e Bruno Taut – fino alle esperienze più recenti, come quella di Kiesler. È invece assodato che egli abbia presentato con una conferenza a Firenze, tre anni dopo, quest'ultima mostra nell'ambito di quegli scambi culturali intessuti da Ragghianti che legavano palazzo Strozzi e gli Stati Uniti.⁷⁵ Il tema che per Drexler guidava la mostra era la visionarietà espressa mediante alcune utopie sociali e architettoniche, questioni determinanti, negli stessi anni, anche per Ricci: "Social usage", scriveva Drexler, "determines what is visionary and what is not. Visionary projects cast their shadows over into the real world of experience, expense and frustration. If we could learn what they have to teach, we might exchange irrelevant rationalizations for more useful critical standards. Vision and reality might then coincide".⁷⁶ Della presentazione fiorentina di Ricci è rimasta una testimonianza di Lara Vinca Masini pubblicata su *L'Avanti* nella quale la studiosa mette in relazione la *Endless house* con il villaggio di Riesi e con le ricerche di Vittorio Giorgini; oltre a chiosare i progetti, Vinca Masini riporta anche quanto espresso da Ricci sulla sua visione dell'architettura in rapporto all'opera di Kiesler: [fig. 19]

Questa mostra, al di là della contraddittorietà dell'impostazione, oltre a dimostrare (citiamo ancora Ricci) "che la spinta della civiltà meccanica si è esaurita" e a manifestare la necessità, per l'uomo attuale "di entrare in una nuova avventura umana", in un processo culturale "interdisciplinare, più aperto a nuovi orizzonti di cui non conosciamo ancora la portata" ci sembra

71 Gillo Dorfles, "Una mostra all'aperto di arti plastiche," *Domus*, n. 313 (1955): 61, 64.

72 L'opera di Kiesler, prima della sua morte, non era particolarmente illustrata nella pubblicistica italiana. Cfr. Maria Bottero, *Frederick Kiesler. Arte, architettura, ambiente* (Milano: Electa, 1996).

73 *15 Americans*, a cura di Dorothy C. Miller (New York: The Museum of Modern Art, 1952), 8.

74 Sulla mostra si veda: *Two Houses: New Ways to Build, Exhibition's press release*, MoMA Archives, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2420> (ultima consultazione: 25 maggio 2021).

75 *Mostre permanenti. Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni*, a cura di Silvia Massa e Elena Pontelli (Lucca: Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, 2018), pp. 243-244 (scheda di Francesca Giusti).

76 *Visionary architecture, Exhibition's press release*, MoMA Archives, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2554> (ultima consultazione: 25 maggio 2021).

prospettare una nuova concezione dell'architettura, orientata verso una dinamica dell'immaginazione intesa come articolazione di un nuovo spazio, uno spazio, appunto, continuo, interpretato emozionalmente, per la vita dell'uomo del nostro tempo (ne abbiamo una trascrizione esemplare nella nuova chiesa dell'autostrada del sole di Giovanni Michelucci). Questa concezione di uno spazio "naturalistico" si contrappone, succedendole, a quella dello spazio "organico" di impostazione intellettualistica e razionale, con un processo inverso a quello delle altre arti figurative, in cui la posizione neoconcretista e gestaltica è, semmai, di un grado più attuale (o attualizzata) rispetto a quella postinformale di recupero dell'immagine.⁷⁷

Se, come ha sostenuto anni dopo Marco Dezzi Bardeschi, Ricci "riprendeva quasi alla lettera il modello della *Endless House* senza timore di sfiorarne il plagio per realizzare l'archetipico villaggio valdese del Monte degli ulivi a Riesi"⁷⁸ rimarcando, ancora una volta, la centralità di Kiesler nell'ambito fiorentino – la prima variazione fiorentina sulla *Endless House* fu, probabilmente, la Galleria d'arte "Quadrante" di Giardini datata 1959: galleria che ospitò nel 1962 una personale di Bloc⁷⁹ – ciò non significa soltanto che Ricci assimilasse unicamente le forme concepite da Kiesler: nei testi di quest'ultimo, infatti, si riscontrano molte analogie con quelli di Ricci sia per quanto riguarda i contenuti sia per la forma impiegata. Una prosa accorata, nella quale una dimensione spirituale riconosciuta in tutte le circostanze della vita permea la narrazione, testimonia come il tema dalla *forma senza fine* fosse centrale nella sua opera nella quale si possono riconoscere echi di un naturalismo darwiniano e di esistenzialismo:

It is endless like the human body – there is no beginning and no end to it. The "Endless" is rather sensuous, more like the female body in contrast to sharp-angled male architecture. All ends meet in the "Endless" as they meet in life. Life's rhythms are cyclical. All ends of living meet during twenty-four hours, during a week, a lifetime. They touch one another with the kiss of Time. They shake hands, stay, say goodbye, return through the same or other doors, come and go through multi-links, secretive or obvious, or through the whims of memory [...]. Nature creates bodies, but art creates life. Thus living in the "Endless House" means to live an exuberant life, not only the life of a digesting body, of routine social duties, or the wind-up of functions of the four seasons, the automatism of day and night, of high noon and the midnight moon. The "Endless House" is much more than that and much less than the average dwelling of the rich or pseudo rich. It is less because it reverts to fundamental needs of the human in his relationship to man, to industry, to nature (that is, to eating, sleeping and sex) [...]. While it is being built, the "Endless House" will grow its colors, in vast areas of condensed into compositions (fresco-like or paintings), into high or low reliefs, into the plasticity of full sculptures. Like vegetation, it grows its form

77 Lara Vinca Masini, "L'architettura dell'impossibile," in *L'avanti*, 1 feb. 1964.

78 Marco Dezzi Bardeschi, "Kiesler, la scuola fiorentina e la curvatura del mondo," in *ANAKH*, n. 14 (giu. 1996): 72.

79 Cfr. *André Bloc* (Firenze: Quadrante, 1962).



19



20

Fig. 19

Fotografia dell'interno dell'Endless House di Frederick Kiesler. La fotografia, conservata presso Casa Studio Ricci, reca, sul verso, un timbro del MoMA e la dicitura "Visionary Architecture". Casa Studio Ricci – Monterinaldi (FI).

Fig. 20

Fotografia dell'Habitacle II di André Bloc, Meudon, 1964. Da *Bloc. Le monolithe fracturé* (1996)

and color at the same time. And so let us avoid the museum term "art" in connection with architecture, because, as we understand it today, architecture has been degraded to old-fashioned or modern-fashioned make-up and décor. Art as a ritual cannot be an after-thought. It must again become the usual link between the known and the unknown.⁸⁰

È probabile, però, che Ricci non conoscesse questo testo di Kiesler ma il più noto *Manifeste du Corréalisme* pubblicato nel 1949 con *L'architecture*

80 Frederick Kiesler, *The "Endless House": a Man-Built Cosmos* (1962), rip. in Frederick J. Kiesler, *Selected Writings*, a cura di Siegfried Gohr and Gunda Luyken (Stuttgart: G. Hatje, 1996), 126-129.

d'Aujourd'hui, ancora diretta da Bloc. Esso permette di leggere ancor meglio le analogie tra espressione formale e relazione spirituale: grazie alla *continuità* – per Kiesler *The New Principle of Architecture* – che “il devenait possible de recourir a des solutions simples aux problèmes primoridiaux sans négliger les besoins essentiels de l'existence humaine”. Tale *continuità*, non declinata in una visione individualista ma, anzi, rivolta a una sociale – “Nous voulons” prosegue Kiesler “la création de nouvelles possibilités d'existence qui aiguilleront l'évolution de la société sur une voie nouvelle”⁸¹ – diviene metodo generativo dello spazio architettonico ottenuto, per Kiesler, dal continuo movimento dell'uomo nello spazio, ovvero da quello che egli definiva “action living”.⁸² Questa ricerca spaziale – per alcuni aspetti vicina alla sua opera – permette di elaborare ulteriori osservazioni sulla concezione della forma nell'architettura da parte di Ricci in relazione, questa volta, a una simile ricerca che faceva capo a Bloc stesso e a *L'Architecture d'Aujourd'hui*: se per Bloc e per il *Groupe Espace* il nodo del problema riguardava, principalmente, le arti plastiche in rapporto all'architettura e la scultura stessa – l'approccio può essere letto in continuità con il problema delle arti decorative già impostato in occasione dell'Esposizione del 1925 e con le posizioni sulla sintesi delle arti, a riguardo, di Le Corbusier e Fernand Léger – e, solo conseguentemente, la concezione architettonica, la ricerca di Ricci è, invece, espressamente architettonica. *L'Habitacle* di Bloc, infatti, è una scultura a scala architettonica non abitabile realizzata da un autore che si definiva, nel Manifesto del *Groupe Espace*, scultore.⁸³ Risulta coerente, seguendo questa analisi, la presentazione dell'opera di Ricci nel 1966 sul numero di *Au Jour d'hui* dedicato a “Espaces sculptés - Espaces architecturés” nel quale, attorno alla chiesa di San Giovanni Battista e a quella di San Marino di Michelucci – riconosciuti come progetti esemplari – vennero letti i lavori di Marco Dezzi Bardeschi, Vittorio Giorgini e Leonardo Savioli oltre a quelli – non realizzati e presentati grazie a modelli – di Ricci: un modello per l'ecclesia – definito come “Maquette pour un espace habitable”⁸⁴ e che sembra ricordare una scultura etrusca – e tre progetti di suoi studenti di Firenze relativi a un nuovo insediamento urbano megastrutturale.⁸⁵ Per comprendere la differenza di approccio sull'architettura-scultura che distingue l'opera di Bloc dall'interpretazione in chiave esistenziale espressa da Ricci, è forse utile riprendere quello che quest'ultimo scrive a proposito della chiesa di San Giovanni Battista: [fig. 20]

Ma interessante è domandarci: “questa forma a che categoria, tra le classificate, appartiene?” è cioè essa di ordine cubista od

81 Questa e la precedente da Frederick Kiesler, *Manifeste du Corréalisme*, 1949.

82 Cfr. Bottero, *Frederick Kiesler. Arte, architettura, ambiente*, 29.

83 *André Bloc* (Boulogne: *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1967), 55, 133. Rispetto all'abitare e al vivere uno spazio, ben esprime un'interpretazione opposta rispetto all'*Habitacle* di Bloc questa frase di Ricci: “l'architecture c'est une sculpture à vivre”. Vedi Ricci, “L'uomo Michelucci, dalla casa Valiani alla Chiesa dell'Autostrada del Sole,” 675.

84 Così definita in Gérald Gassiot-Talabot, “Les architectes de Florence,” *Aujourd'hui*, n. 53 (1966): 76. Nel numero erano ampiamente illustrate le opere di Finsterlin, Kiesler, Soleri, Hollein e Pichler. Due anni prima, nel 1964, il villaggio di Riesi era stato presentato su *L'Architecture d'Aujourd'hui* come “architecture sculpture”. Vedi Leonardo Ricci, “Village pour una communauté nouvelle, Riesi, Sicilia,” *L'Architecture d'Aujourd'hui* 34, n. 115 (giu.-lug. 1964): 86-89.

85 Sul tema si veda Kepes, *The Man-Made Object*.

espressionista o neoplastica od organica? E la risposta è semplice: “non è classificabile o per lo meno dovremmo inventare una categoria nuova”. Perché se è vero che fra quelle elencate certo la più vicina è la forma organica, è anche vero che la chiesa di Michelucci da esse si differenzia per l'intervento di alcuni coefficienti non presenti in essa. Prima di tutto il coefficiente latino della volontà dell'uomo di costruire e di misurarsi con la natura anziché divenirne soltanto partecipe. In secondo luogo una volontà di pensiero più precisa rispetto all'esistenza. In conclusione, una forma a contatto dell'uomo più che della natura soltanto. E poiché a me sta a cuore la parola esistenziale, in quanto essa permette una significazione più completa e relazionata all'uomo, mentre la parola organico potrebbe attribuirsi a qualsiasi architettura, fatta magari non dall'uomo e su un altro pianeta, poiché questa architettura di Michelucci partecipa proprio di questo moderno valore di relazione tra l'uomo e le cose, io definirei questa architettura e questa forma “esistenziali” e, secondo il mio modo di vedere le cose, è il massimo tributo che posso dare a Michelucci per questa opera.⁸⁶

Questa “categoria nuova” per una forma per sua natura inclassificabile, è la *forma esistenziale* che sembra accomunare l'opera di Ricci a quella di Kiesler e di Michelucci. Questa denominazione, che per Ricci sembra trovare riferimento anche nel pensiero di Enzo Paci tracciato nel suo *Dall'esistenzialismo al relazionismo* (1957) e nel *Diario fenomenologico* (1961) pubblicato appena prima dell'*Anonymous*, rifugge da ogni etichetta storiografica e da ogni ulteriore tentativo di precisazione e definizione univoca: è il frutto di un approccio personale che ambisce a tenere insieme l'eredità di questi maestri e quella dell'espressionismo – e di Finsterlin in particolare – e che si coagula in tre opere antesignane rispetto all'allestimento di Montréal: il progetto non realizzato per l'Ecclesia di Riesi (1962), l'allestimento della mostra sull'Espressionismo (1964) e lo Spazio vivibile per due persone allestito alla mostra La casa abitata (1965), entrambe tenutesi a palazzo Strozzi.

5. Contro la forma della civiltà meccanica

È in un testo di presentazione sul progetto per Riesi, pubblicato nel 1963 su *Domus*, che Ricci esprime il processo che lo ha portato a modellare queste “forme ancora insolite”.⁸⁷ La preoccupazione principale dell'autore è quella di rifiutare ogni etichetta critica e di concepire uno spazio libero, modificabile, impreciso, vivo, alternativo a quelli prodotti dalla meccanizzazione del processo costruttivo: in questa dimensione utopica alternativa al determinismo della società del miracolo economico, Ricci ritrova l'identità

86 Ricci, “L'uomo Michelucci, dalla casa Valiani alla Chiesa dell'Autostrada del Sole,” 676-677. Il rifiuto di un'etichetta “organica” a proposito della sua architettura era espresso anche dallo stesso Michelucci. Vedi *Giovanni Michelucci*, a cura di Franco Borsi (Firenze: LEF, 1966), 127-130.

87 Leonardo Ricci, “Nascita di un villaggio per una nuova comunità in Sicilia,” in *Domus*, n. 409 (dic. 1963): 5.



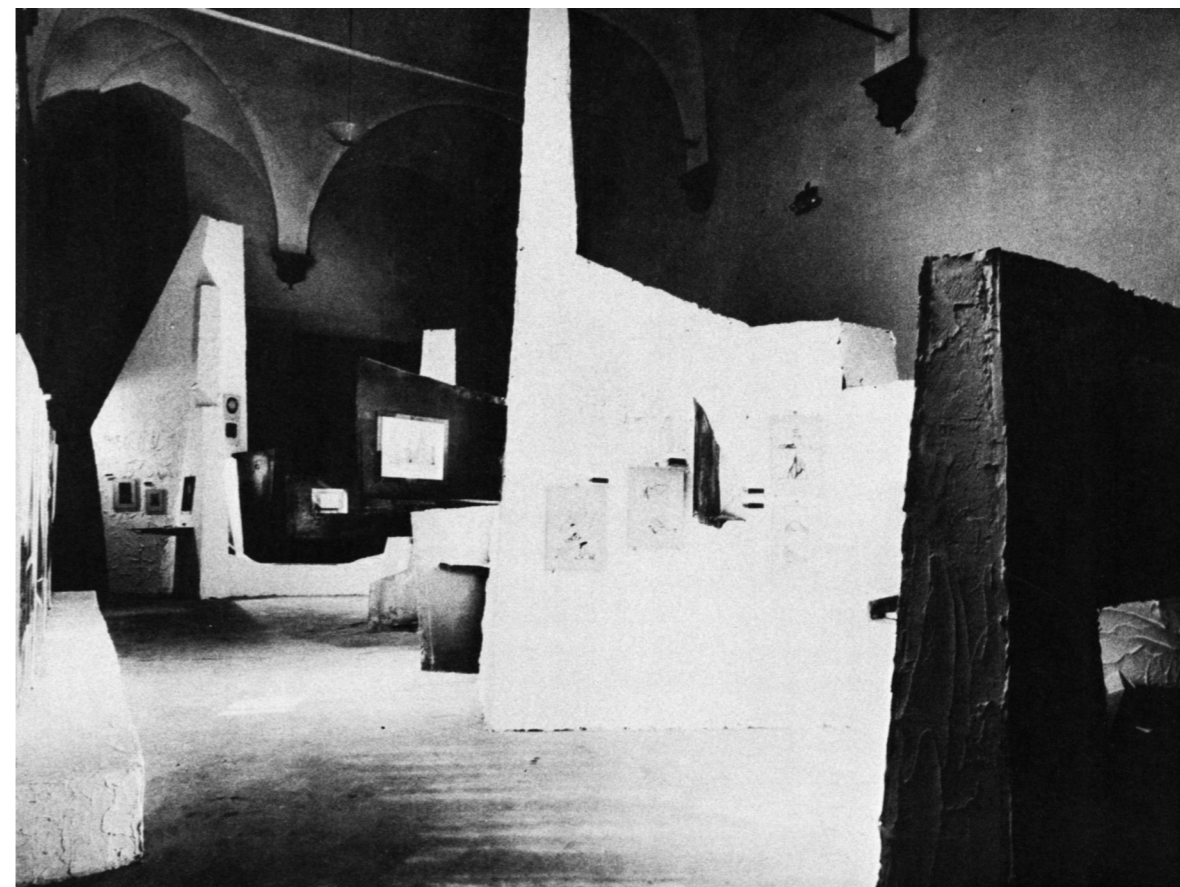
21

dell'uomo moderno. "Riguardo alla 'forma' architettonica," egli scrive "nessun problema speciale. Ho cercato di fare come sempre, un'architettura che stia su quella terra, non drogata ma essenziale, anche se spinta al massimo dell'avventura moderna dell'uomo":⁸⁸ "desideriamo", egli proseguiva, "che questa gente dimenticata dalla civiltà si incammini verso un altro tipo di civiltà, non quella attuale, meccanica, che sta distruggendo la nostra vita".⁸⁹ La tensione utopica – insieme al tema dell'organicità del cristallo – sembra richiamare quello dei progetti espressionisti che, nel corso di quei mesi, egli doveva avere sottomano progettando l'allestimento della mostra fiorentina. Se da un lato questa tensione venne declinato nel contesto specifico di Riesi, dall'altro diventerà tratto distintivo di molta sua architettura. [fig. 21]

Riguardo alle questioni legate alla modellazione dello spazio, l'insofferenza di Ricci ad ogni definizione è sempre riconoscibile. Nel testo, per esempio, si ritrovano richiami – che a ben leggere sembrano più prese di distanza – al lavoro di Bloc la cui definizione è per Ricci occasione di insoddisfazione: "Nella sommarietà e bellezze degli schizzi-idee, queste forme ancora insolite – che appaiono quasi 'sculture da abitare', e come tali risolte solo come un problema formale (anzi informale, come oggi si usa definire queste espressioni per non cercar di comprenderle)". Il rifiutare ogni definizione della sua

88 Leonardo Ricci, "Nascita di un villaggio per una nuova comunità": 6.

89 Leonardo Ricci, "Nascita di un villaggio per una nuova comunità": 10. Le stesse affermazioni verranno argomentate da Ricci a proposito del padiglione di Montréal. Vedi: Wanda Lattes, "Il padiglione italiano alla Expo di Montréal," *La Nazione*, 26 apr. 1967.



22



23

Fig. 21

Il modello dell'Ecclesia di Monte degli Ulivi fotografato con lo sfondo delle colline di Fiesole. Da *Edilizia moderna*, nos. 82-83 (1963).

Fig. 22

L'allestimento della mostra sull'Espressionismo tenutasi a palazzo Strozzi, 1964. Da *Marcatré* 8-9-10 (1964).

Fig. 23

Lo "Spazio vivibile per due persone" realizzato in occasione della mostra "La casa abitata" tenutasi a palazzo Strozzi, 1965. Da *La casa abitata*, catalogo della mostra, 1965.

– come dell'altrui – architettura, se non come “fatto d'arte spontaneo, libera da schemi prestabiliti, volta a suggerire un nuovo modo di vita” rende quasi impossibile qualsiasi forma di classificazione delle sue opere:

Già molti anni fa, da alcuni critici io fui catalogato come “brutalista”. Oggi l'unico architetto italiano “informale”. Poiché considero le correnti del brutalismo e dell'informale non solo conseguenti fra loro, ma anche le più vitali del nostro tempo, in fondo dovrei sentirmi soddisfatto. Ma non è così. È vero che brutalismo ed informale hanno rotto gli schemi accademici del razionalismo e dell'astrattismo geometrico, riportando l'artista sul piano del mistero, della libertà creativa, della fantasia, aprendo nuove possibilità espressive e linguistiche. Ma io avverto che la mia posizione umana, il mio impegno intellettuale sono diversi. 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. La mia forma non si sviluppa al di fuori di un contenuto agendo in se stessa e di per se stessa, come ad esempio nella pittura di azione, di gesto. Ho distrutto, certo, e cerco di distruggere gli schemi, i moduli accademici, artificiali, non coerenti né con la materia né con il pensiero antiidealista dell'uomo d'oggi, che sono alla base di quasi tutta la architettura cosiddetta moderna. Ma questo solo per amore di verità e realtà. Non è certo il desiderio di ritorno a forme arcaiche, preistoriche, “incivili” come dice lo Zevi, che spinge, ma proprio il contrario. Sento che lo spazio in cui io e gli altri possiamo muoverci a nostro agio non è quello morto, statico, incapsulato dentro gli schemi formalistici dei moduli. Quello spazio è veramente antico. Appartiene ancora ad una terra bidimensionale che tenta la terza dimensione sempre con la bidimensione. Ma allora un tempio greco dovrebbe essere ancora il nostro ideale e la nostra aspirazione [...]. Una struttura nasce dalla terra ed assume la sua forma precisa in funzione della vita che noi vogliamo svolgere, dello spazio che permette quella vita, della materia che adoperiamo. Allora cosa è la forma? Non certo quella a priori, di facciate contenenti spazi non qualificati e non qualificabili, ancora concezione ottocentesca dell'oggetto visto come “taglio”, quadretto di paesaggio o facciata in prospettiva non fa differenza. La forma in architettura non può essere che la conseguenza naturale, logica, di un pensiero che si fa spazio, plasmato da una struttura coerente nel materiale. Non è una visione a priori, non una scelta volontaria, ma solo realtà diventata atto. Le forme che così nascono, certo sembrano naturali, quasi non fatte dall'uomo ma prodotte da se stesse. Ma tali forme non sono per niente casuali o gratuite. Tutto il contrario.⁹⁰

L'ambizione a realizzare una forma che scaturisce della natura e dalla realtà – e non a ricalcare un'operazione un po' superficiale e à la page come dirà Zevi

90 Questa e la precedente da Leonardo Ricci, “Nascita di un villaggio per una nuova comunità”: 6-8.

Fig. 24

Il modello dello Spazio vivibile per due persone realizzato in occasione della mostra “La casa abitata” tenutasi a palazzo Strozzi, 1965. Da *La casa abitata*, catalogo della mostra, 1965.

qualche anno dopo a proposito delle esperienze francesi promosse da *L'architecture d'Aujourd'hui*⁹¹ – definisce gli spazi del villaggio di Riesi planimetricamente sviluppati attorno a nuclei delimitati da curvi muri che, tridimensionalmente, si articolano nello spazio in altre forme senza fine; l'ambizione di generare una forma naturale è evidente nelle fotografie del modello pubblicate nell'articolo di *Domus* nelle quali i volumi bruni dell'architettura immaginata, quasi come fossero scaturiti dalla rocciosa superficie della sommità di un muro di pietra, si integrano con quelli delle verdi colline di Fiesole, in contrappunto con il profilo euclideo del convento di San Francesco.



Se, almeno sotto un profilo formale e spaziale, l'esperienza di Riesi è iniziatrice di questa ricerca, il quasi contemporaneo lavoro per l'allestimento della mostra sull'Espressionismo ne fu una prima occasione di parziale realizzazione [fig. 22]. A Ricci e ai suoi collaboratori la mostra offrì l'opportunità di “divert[irsi]” 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 ad esse”. Questa immedesimazione, frutto del desiderio di “vivere a contatto con l'opera” in una quotidianità nella quale l'opera d'arte veniva demitizzata e resa domestica e intesa come “opera dell'uomo e non di semidei” si riflette nella scelta delle forme e degli spazi dell'allestimento: “una specie di scultura continua dentro le stanze del palazzo, con spazio a sé stante ed autonomo, che possa veramente contenere il mondo espressionista. Una scultura che permette un viaggio attraverso l'espressionismo dove i singoli artisti possono raccontare la loro ‘storia’ personale e la loro storia collettiva”⁹² ovvero un'unica scultura espressionista composta da opere esposte e allestimento – una “scultura plurima”⁹³ secondo Zevi – capace di rendere viva e reale l'esperienza della visita. Al di là delle modalità con le quali in quegli anni si concepiva il tema dell'allestimento museografico e delle critiche che quello di Firenze raccolse⁹⁴ – nel 1964, si ricorda, a titolo di esempio, che si tenne a Roma la Mostra critica delle opere michelangeloesche, molto distante da quella fiorentina come esito formale ma non altrettanto dalle temperie culturali che le provocarono – è importante notare come per Ricci questa immedesimazione

91 Bruno Zevi, “Sculpture à habiter. In Francia si torna alle caverne,” *L'Espresso* (28 ago. 1966), rip. in Id., *Cronache di architettura*, vol. VI (Roma-Bari: Laterza, 1970).

92 Questa e le precedenti da “Risponde Leonardo Ricci,” *Marcatré* 2, n. 8-9-10 (1964): 55-56.

93 Bruno Zevi, “Mostra dell'espressionismo. Temporalità antilessicale e sdegno materico,” *L'Espresso* (31 mag. 1964), rip. in Id., *Cronache di architettura*, vol. V (Roma-Bari: Laterza, 1971).

94 Nello Ponente, “L'allestimento della mostra sull'espressionismo,” *Marcatré* 2, n. 8-9-10 (1964): 53-55.



| 25

con l'espressionismo corrispondesse, da un lato, alla sua ricerca autoriale e, dall'altro, al desiderio di intendere l'alterità e la comunità nella prospettiva di una nuova società fondata sulla "partecipazione universale".⁹⁵

Lo scabro e zigzagante sperone roccioso che attraversava le rinascimentali sale di palazzo Strozzi prelude allo Spazio vivibile per due persone realizzato in occasione della mostra, sempre tenutasi a Palazzo Strozzi, "La casa abitata" nel 1965 [figg. 23-24]. Anche in questa occasione, nella prospettiva di un "architettura 'continua' che si doveva svolgere alla scala dell'intera 'città terra' grazie a una "formatività aperta" che non doveva "provocare nessuna separazione fra gli atti delle nostre giornate"⁹⁶ e, anzi, doveva assecondare una nuova società nomade – qui, come in molti altri testi di Ricci di quegli anni sono fortissime le assonanze con quelli che di lì a pochi mesi inizieranno a scrivere gli architetti radicali fiorentini – veniva realizzato uno spazio domestico i cui caratteri affondavano le radici nella genealogia appena ripercorsa [figg. 25-26]. Mediante "uno spazio naturalistico-espressionista"⁹⁷ che proponeva una "alternativa"⁹⁸ all'interpretazione tecnica dell'architettura allora corrente basata su standards e calcoli, Ricci sembrava elaborare una spazialità concreta capace di tenere insieme il *mondo della vita* e l'architettura dalla scala della megastuttura a quella del più minuto allestimento: espressione di motivi, resa dall'occasione della realizzazione ancora più stridente rispetto alla pratica corrente, che si concretizzerà, dall'altro capo del mondo, pochi anni dopo, proprio nello spazio "esistenziale relazionale"⁹⁹ di Montréal, esito massimo di questa formatività, espressione di fantasia e di utopia.



| 26

Figg. 25-26

L'allestimento del settore del Costume progettato da Ricci nel padiglione italiano, 1967. Federal Photos. Casa Studio Ricci – Monterinaldi (FI).

95 Leonardo Ricci, "Confessione," *Architetti*, n. 3 (1950)

96 Questa e la precedente sono riportate in "La casa abitata. Arredamenti di quindici architetti italiani, in mostra a Firenze, Palazzo Strozzi, dal 6 marzo al 2 maggio," *Domus*, n. 426 (mag. 1965).

97 Lara Vinca Masini, "Mostra della casa abitata a Firenze," *Marcatré* 3, n. 16-17-18 (1965): 215.

98 Così viene definito da Zevi in "Monte degli Ulivi a Riesi. Il kibbutz nei feudi della mafia," *L'Espresso* (14 lug. 1963), rip. in Id., *Cronache di architettura*, vol. V (Roma-Bari: Laterza, 1971).

99 Ricci, "Progetto per il villaggio Monte degli Ulivi a Riesi, Sicilia," 118.

Bibliografia

André Bloc. Boulogne: L'Architecture d'au jourd'hui, 1967.

André Bloc. Firenze: Quadrante, 1962.

Arboritanza, Loreno. *Leonardo Ricci. L'Abitare (umano) 1950-1970*. Tesi di laurea, Corso di laurea in architettura, Università di Bologna, relatore Giovanni Leoni, correlatori Matteo Cassani Simonetti, Matteo Agnoletto, A.A. 2016-17

Argan, Giulio Carlo, Rosario Assunto, Bruno Munari, Filiberto Menna, "Design e mass media." In *Op. cit.* 1, n. 2 (gennaio 1965): 8-30.

Argan, Giulio Carlo. "L'architettura dell'espressionismo." In *Bilancio dell'espressionismo*, 95-108. Firenze: Vallecchi, 1965.

Argan, Giulio Carlo. *Vedova*. Roma: Editalia, 1963.

Borsi, Franco, Giovanni Klaus Koenig, *Architettura dell'espressionismo*. Genova: Vitali e Ghianda; Paris: Vincent, Fréal e C.ie, 1967.

Bottero, Maria. *Frederick Kiesler. Arte, architettura, ambiente*. Milano: Electa, 1996.

Cassani Simonetti, Matteo. "«Assimilation» or «Diversity» of Jewish Architects and Jewish Architecture in Italy during the 20th Century. Notes on the Debate and the Reflection of Bruno Zevi." In *Bruno Zevi. History, Criticism and Architecture after World War II*, a cura di Matteo Cassani Simonetti e Elena Dellapiana, 37-57. Milano: Franco Angeli, 2021.

Cattabriga, Ilaria. "Leonardo Ricci and Bruno Zevi. The Translation of 'Anonymous' and 'Organic' in the 'Open Work'." In *Bruno Zevi. History, Criticism and Architecture after World War II*, a cura di Matteo Cassani Simonetti e Elena Dellapiana, 73-89. Milano: Franco Angeli, 2021.

Cattabriga, Ilaria. *Leonardo Ricci in the United States (1952-1972). A Twenty-Year American Transfer as a Turning Experience in Teaching and Design*. Tesi di dottorato, Dottorato di ricerca in Architettura e culture del progetto, Università di Bologna, supervisore

Giovanni Leoni, co-supervisore Matteo Cassani Simonetti, Università di Bologna, 2021.

Celant, Germano. A cura di, *Expo '67. Alexander Calder, Emilio Vedova*. Milano: Skira, 2016.

Chiarini, Paolo. *Caos e geometria. Per un regesto delle poetiche espressioniste*. Firenze: La nuova Italia, 1964.

Dezzi Bardeschi, Marco. "Kiesler, la scuola fiorentina e la curvatura del mondo." In *ANAFKH*, n. 14 (giu. 1996).

Dorfles, Gillo. "Una mostra all'aperto di arti plastiche." In *Domus*, n. 313 (1955).

Gargano, Antonella. "L'espressionismo a Firenze: Documenti e testimoni." In *Expressionismus. Una enciclopedia interdisciplinare*, a cura di Paolo Chiarini, Antonella Gargano, Roman Vlad, XIV-XXIII. Roma: Bulzoni, 1986.

Gassiot-Talabot, Gérald. "Les architectes de Florence." In *Aujourd'hui*, n. 53 (1966).

Ghia, Maria Clara. *La nostra città è tutta la terra. Leonardo Ricci architetto (1918-1994)*. Wuppertal: Steinhäuser Verlag 2021.

Godoli, Ezio. "Il ruolo di Koenig nella storiografia dell'architettura dell'espressionismo." In Maria Cristina Tonelli, a cura di, *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*, 213-223. Firenze: FUP, 2020.

Heinze-Greenberg, Ita. "Heroic Narratives. Bruno Zevi and Eric Mendelsohn." In *Bruno Zevi. History, Criticism and Architecture after World War II*, a cura di Matteo Cassani Simonetti e Elena Dellapiana, 129-149. Milano: Franco Angeli, 2021.

"Il padiglione italiano all'Expo '67 di Montréal." In *L'architettura. Cronache e storia* 13, n. 141 (lug. 1967).

"Interni fiorentini e altre divagazioni. Un pomeriggio con Adolfo Natalini, intervista di Fabio Fabbrizzi e Francesca Mugnai." In *Firenze Architettura* 16, n. 1 (2012): 72.

Kiesler, Frederick. *Manifeste du Corréalisme*. 1949.

Kiesler, Frederick. "The 'Endless House': a Man-Built Cosmos (1962)." Rip. in *Frederick J. Kiesler, Selected Writings*, a cura di Gohr, Siegfried, Gunda Luyken, 126-129. Stuttgart: G. Hatje, 1996.

Koenig, Giovanni Klaus. *Architettura in Toscana 1931-1968*. Torino: ERI 1968.

Koenig, Giovanni Klaus. "Leonardo Ricci e la 'casa teorica' (alla ricerca di un nuovo spazio architettonico)." In *Bollettino tecnico degli Architetti e Ingegneri della Toscana*, n. 7-8 (Luglio-Agosto 1958).

"La casa abitata. Arredamenti di quindici architetti italiani, in mostra a Firenze, Palazzo Strozzi, dal 6 marzo al 2 maggio." *Domus*, n. 426 (mag. 1965).

"La fiera di Montreal in costruzione." In *Domus*, n. 446 (gen. 1967): 9-20.

Lattes, Wanda. "Il padiglione italiano alla expo di Montreal." In *La Nazione*, 26 apr. 1967.

Leoni, Giovanni. "L'Anonimo come tema di discontinuità nella cultura architettonica italiana tra Primo e Secondo Novecento." In *Un palazzo in forma di parole. Scritti in onore di Paolo Carpeggiani*, a cura di Carlo Togliani, 463-472. Milano: Franco Angeli, 2016.

L'espressionismo. Pittura, scultura, architettura. Mostra in Palazzo Strozzi, Firenze, maggio-giugno 1964. Firenze: Vallecchi, 1964.

Manganaro, Elvio. *Warum Florenz? O delle ragioni dell'espressionismo di Michelucci, Ricci, Savioli e Dezzi Bardeschi*. Melfi: Libria, 2016.

Masina, Lucia. *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958*. Milano: EDUCatt, 2016.

Massa, Silvia, e Elena Pontelli. A cura di, *Mostre permanenti. Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni*. Lucca: Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, 2018.

Miller, Dorothy C. A cura di, *15 Americans*. New York: The Museum of Modern Art, 1952.

Mittner, Ladislao. "L'espressionismo a Palazzo Vecchio." In *Belfagor* (lug. 1964).

Mittner, Ladislao. *Saggi, divagazioni, polemiche*. Napoli: Morano, 1964.

Mittner, Ladislao. *L'espressionismo*. Roma-Bari: Laterza, 1965.

Natalini, Adolfo. "Note per un ritratto a memoria di Giovanni Klaus Koenig." In *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*, a cura di Maria Cristina Tonelli. Firenze: FUP, 2020.

"Panoramica dell'Expo '67." In *L'architettura. Cronache e storia* 13, n. 141 (3 lug. 1967): 166-175.

"Patto Atlantico Vietnam Medio Oriente temi dei colloqui di Saragat con Pearson." In *Corriere della sera*, 13 set. 1967.

"Per l'esposizione di Montreal." In *Domus*, n. 441 (ago. 1966): 2.

Ponente, Nello. "L'allestimento della mostra sull'espressionismo." In *Marcatré* 2, n. 8-9-10 (1964): 53-55.

Ricci, Leonardo. "Confessione." In *Architetti*, n. 3 (1950).

Ricci, Leonardo. "L'uomo Michelucci, dalla casa Valiani alla Chiesa dell'Autostrada del Sole." In *L'architettura. Cronache e Storia* 7, n. 76 (feb. 1962): 664-689.

Ricci, Leonardo. "La pittura come linguaggio (da una conferenza tenuta all'Università di Brooklyn NY, nel 1952 e a Numero nel Novembre 1953)." In *Numero*, n. 6 (1953).

Ricci, Leonardo. "Nascita di un villaggio per una nuova comunità in Sicilia." In *Domus*, n. 409 (dic. 1963).

Ricci, Leonardo. "Progetto per il villaggio Monte degli Ulivi a Riesi, Sicilia." In *Edilizia moderna*, n. 82-83 (1963).

Ricci, Leonardo. "Village pour une communauté nou-

- velle, Riesi, Sicilia." In *L'Architecture d'Aujourd'hui* 34, n. 115 (giu.-lug. 1964): 86-89.
- Ricci, Leonardo. *Anonimo del XX secolo*. Milano: Il saggiatore, 1965.
- Ricci, Leonardo. *Anonymous (20th Century)*. New York: George Braziller, 1962.
- Ricci, Leonardo. "Form, the tangible expression of a reality." In *The Man-Made Object*, a cura di György Kepes, 108-119. New York: George Brasiller, 1966.
- "Risponde Leonardo Ricci." In *Marcatré* 2, n. 8-9-10 (1964): 55-56.
- Rogatnick, Abraham. "Expo 67, The Past Recaptured." In *Lotus* 5 (1968), 13-33.
- "Saragat porta in Canada la voce di un'Europa che vuol rafforzare la cooperazione con l'America." *Corriere della sera*, 12 set. 1967.
- Segre, Cesare. "Tema/motivo." In *Enciclopedia*. Torino: Einaudi, 1981.
- Sloan, Johanne, Rhona Richman Kenneally. A cura di, *Expo 67: Not Just a Souvenir*. Toronto; Buffalo: London University of Toronto Press, 2010.
- Veronesi, Giulia. "Du nouveau à Florence." In *Zodiac*, n. 4 (1959).
- Veronesi, Giulia. "Visita all'Esposizione di Bruxelles." In *Emporium* 128, n. 766 (1958).
- Vinca Masini, Lara. "L'architettura dell'impossibile." In *L'avanti*, 1 feb. 1964.
- Vinca Masini, Lara. "Mostra della casa abitata a Firenze." In *Marcatré* 3, n. 16-17-18 (1965).
- Vinca Masini, Lara. A cura di, *Topologia e morfogenesi. Utopia e crisi dell'antinatura. Momenti delle intenzioni architettoniche in Italia*. Venezia: Edizioni La Biennale di Venezia, 1978.
- XXVII Maggio musicale fiorentino 1964. *L'Espressionismo*. Firenze: AGAF, 1964.
- Zevi, Bruno. "Caos e geometria contro il nazismo. Riscattata l'attualità dell'espressionismo." In *L'Espresso* (7 giu. 1964).
- Zevi, Bruno. "L'Italia all'Expo universale 1967 di Montreal." In *L'architettura. Cronache e storia* 13, n. 141 (luglio 1967): 142-165.
- Zevi, Bruno. "La poetica dell'opera aperta' in architettura." In *L'architettura. Cronache e storia* 8, n. 84 (ottobre 1962): 362-363.
- Zevi, Bruno. "Monte degli Ulivi a Riesi. Il kibbutz nei feudi della mafia." In *L'Espresso* (14 lug. 1963).
- Zevi, Bruno. "Mostra dell'espressionismo. Temporalità antilessicale e sdegno materico." In *L'Espresso* (31 mag. 1964).
- Zevi, Bruno. "Plurimi e quadri da calpestare." In *L'Espresso*, (22 dic. 1963).
- Zevi, Bruno. "Sculpture à habiter. In Francia si torna alle caverne." In *L'Espresso* (28 ago. 1966).
- Zevi, Bruno. "L'architettura italiana e l'esposizione di Montreal." In *Autoritratto dell'Italia*. Milano: Bompiani, 1967.