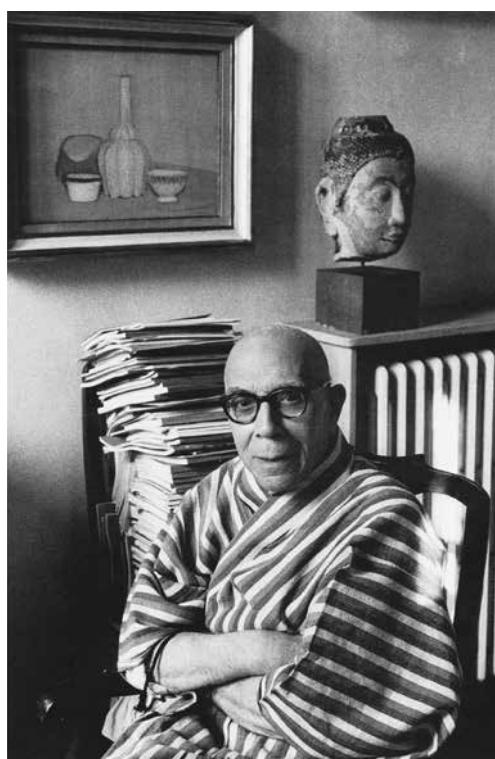


Fra Lamberto Vitali e Rolando Anzilotti: il *Giardino di Pinocchio* di Marco Zanuso

Il percorso progettuale e realizzativo del Parco di Collodi – dalle prime iniziative (1951) al lancio del concorso e al suo espletamento (1953), dall'ampliamento del progetto (1956) all'inaugurazione definitiva (1972) – rappresenta un episodio di grande rilievo per la storia dell'arte, dell'architettura e del giardino. L'opera si articola cronologicamente in tre momenti nodali: 1951-1953; 1954-1962; 1963-1972. Il presente contributo si concentra sul secondo periodo, con particolare attenzione alla figura di Marco Zanuso (1916-2001), messa in secondo piano nella letteratura più recente rispetto a quella di Pietro Porcinai (1910-1986), il cui contributo è stato sì determinante, ma soprattutto nella fase conclusiva, in particolare per gli aspetti vegetali. La ricerca si fonda sull'esame di fonti documentarie, in gran parte inedite, conservate presso la Fondazione Nazionale Carlo Collodi, l'Archivio del Moderno di Chiasso e l'Archivio Pietro Porciani, per concludersi con la trascrizione di un'intervista inedita a Marco Zanuso. Si esplorano, inoltre, le connessioni fra Pescia, Firenze e Milano, dipanatesi in una prospettiva internazionale e sostanziate dalle relazioni fra Rolando Anzilotti, sindaco di Pescia dal 1951 al 1956 e americanista dell'Università di Firenze, lo storico dell'arte e collezionista Lamberto Vitali e gli architetti Marco Zanuso e Giovanni Michelucci. L'impresa del parco di Collodi, infatti, nasce e si sviluppa grazie all'ibridazione di

1. Lamberto Vitali in uno scatto di Ugo Mulas, da *Un milanese che parlava toscano. Lamberto Vitali e la sua collezione*, Milano, 2001.



esperienze diverse, a delineare un quadro caleidoscopico caratterizzato dallo stretto legame fra arte, architettura e *design* (Milano) e mai sopite istanze vernacolari ed espressioniste (Firenze).

1. IL PRIMO CONCORSO PER CELEBRARE PINOCCHIO A COLLODI (1951-1953)

All'estate del 1951 Rolando Anzilotti (1919-1982) fa risalire la «decisione di realizzare nel paese [...] qualcosa che ricordasse e celebrasse il Burattino di fama mondiale, l'amico dei ragazzi in ogni paese»¹. Sotto la sua egida matura rapidamente l'idea di un monumento in ricordo di Pinocchio a Collodi, da realizzarsi ai piedi del monumentale Giardino Garzoni, lungo il fiume Pescia. La strada scelta per la realizzazione dell'impresa è quella di un concorso nazionale. La prima stesura del bando, uscito nel 1953, viene redatta a quattro mani da Anzilotti e da Lamberto Vitali (1896-1992) nella casa milanese di quest'ultimo (fig. 1)², anche se per sua espressa volontà il suo nome non comparirà mai ufficialmente. A relazioni di Vitali e di Anzilotti con il mondo americano, inoltre, si può ricondurre il tentativo di coinvolgere nel progetto Walt Disney³, che nel 1940 aveva fatto uscire il cartone animato dedicato a Pinocchio e nel 1955 inaugurerà il parco di Disneyland in California.

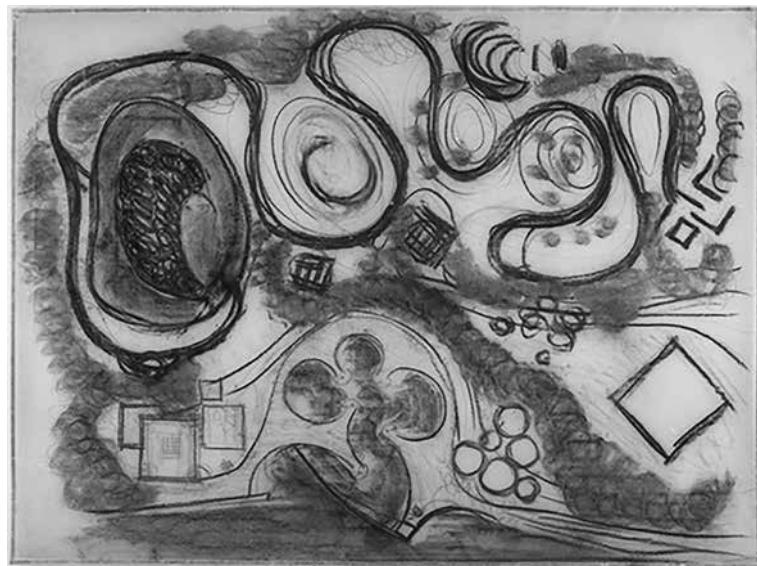
Nei primi anni Cinquanta i legami di Vitali con Collodi erano ormai ben consolidati. Vitali, nato a Milano da genitori livornesi, nel 1940 era sfollato con la famiglia a Pescia, dove le sorelle sarebbero rimaste fino alla morte e dove egli stesso è stato sepolto⁴. Nel 1943 Vitali – ebreo e dunque sottoposto alle persecuzioni nazi-fasciste – affidava la propria collezione d'arte all'amico pesciatino Carlo Magnani⁵, poi direttore della Biblioteca Comunale di Pescia nonché membro del Comitato esecutivo per il Monumento a Pinocchio, fin dalla sua costituzione nel novembre 1951⁶. Nel 1953 Vitali è impegnato in Toscana a organizzare la grande mostra di Fattori a Livorno e a chiudere l'edizione de *Le lettere dei Macchiaioli* per i tipi di Einaudi, mentre l'anno successivo uscirà la sua traduzione del *Diario* di Eugène Delacroix, lavoro svolto nella villa di Pescia⁷, dove avrebbe continuato ad abitare, per periodi di studio e vacanza, fino al 1970⁸. Al centro di una fitta trama di relazioni artistiche e culturali, Vitali è stato molto vicino a Morandi, Marini e Manzù, ma anche a Ernesto Nathan Rogers e al suo 'allievo' Marco Zanuso⁹, oltre ad essere in amicizia con Gio Ponti. Quest'ultimo gli aveva affidato nei primi anni Trenta il ruolo di inviato alle mostre¹⁰ e con lui

avrebbe firmato l'edizione del volume collettaneo dedicato a Giovanni Scheiwiller¹¹. Vitali non solo redige con Anzilotti – e con il probabile intervento di Zanuso¹² – la bozza del bando per il Parco di Collodi, ma si preoccupa anche di segnalare una lista di scultori da invitare al concorso; il carteggio fra i due personaggi rivela, inoltre, il ruolo di primo piano che Vitali riconosce a Giovanni Michelucci, a cui è affidata l'ultima parola sulla scelta del sito e il cui parere è ritenuto determinante per la definizione della commissione giudicatrice¹³. Michelucci, alla fine, non solo entrerà nella rosa dei commissari del concorso, ma assumerà progressivamente un ruolo sempre più importante nella vicenda, arrivando a ottenere l'incarico per il progetto dell'*Osteria del Gambero Rosso*¹⁴. Nelle fasi preparatorie del bando, Vitali segnala per la commissione l'amico Giorgio Morandi, che però declina l'invito¹⁵. Il gruppo sarà infine composto, oltre che da Michelucci e Anzilotti, da Enzo Carli, Giovanni Calò, Franco Gentilini, Italo Griselli e Giacomo Manzù. Tutti questi personaggi sono vicini sia allo storico dell'arte milanese, sia a Michelucci: Enzo Carli, soprintendente ai Monumenti di Siena, è nel comitato scientifico della Seconda Esposizione di scultura all'aperto di Varese, di cui Vitali cura il catalogo¹⁶; Manzù è legato sia a Vitali che a Michelucci¹⁷. L'architetto pistoiese, dal canto suo, è in stretta relazione con altri membri della giuria: il pedagogo Giovanni Calò, direttore del Cento Didattico Nazionale (nonché membro del Comitato generale per il Monumento a Pinocchio), nel 1941 aveva infatti realizzato con Michelucci il riallestimento del Museo Nazionale della Scuola in palazzo Gerini a Firenze¹⁸, mentre Griselli, com'è noto, aveva eseguito il gruppo marmoreo sull'esterno della Palazzina Reale della Stazione di Santa Maria Novella¹⁹. Allo stesso modo, si possono ipotizzare connessioni fra Michelucci e Gentilini, artista legato a Marcello Piacentini, che negli anni Trenta è stato punto di riferimento anche per l'architetto toscano²⁰.

Al bando del 1953 sono presentate 84 proposte, con molti progetti che esplorano la dimensione ambientale, grazie alla collaborazione fra artisti e architetti²¹. I bozzetti sono esposti nel dicembre di quello stesso anno nel Conservatorio di San Michele di Pescia ed era in programma anche una mostra alla X Triennale milanese dell'anno successivo, non realizzata: tale manifestazione, come si dirà, è fondamentale per la vicenda pesciatina²². Il bando si chiude con due vincitori *ex-equo*, ovvero Emilio Greco e Venturino Venturi, quest'ultimo affiancato dagli architetti Renato Baldi e Lionello De Luigi²³. A cinque ulteriori proposte, inoltre, viene riconosciuta la dignità di 'progetti

Materiali

2. Marco Zanuso, *Master Plan* del progetto per Collodi, 1958, AMM, Fondo Zanuso.



segnalati': spiccano i nomi di Consagra (con l'ufficiosa partecipazione di Zanuso)²⁴ e di Leonardo Savioli, che è stato allievo di Michelucci²⁵.

Il tempo intercorso fra le prime iniziative di Anzilotti-Vitali-Zanuso per il bando (1951) e la sua redazione definitiva (1953) indica una lunga gestazione dell'impresa. Allo stesso modo, la complessità e l'articolazione della proposta presentata da Consagra-Zanuso nel 1953, con il corollario del trattamento quanto meno favorevole di Anzilotti nei confronti dello scultore (cui si aggiunge l'amicizia di Zanuso con Vitali)²⁶, lasciano intravedere un loro coinvolgimento informale fin dalle fasi aurorali dell'impresa pesciatina, imprescindibile viatico per l'incarico dell'ampliamento del parco nel 1957: quest'ultima proposta rielabora molti punti chiave del progetto presentato nel 1953, come si dirà fra poco, seppure ad una scala più ampia e con maggior enfasi sugli aspetti del gioco e sul ruolo del verde.

2. VERSO L'INAUGURAZIONE DELL'AMPLIAMENTO ZANUSO-CONSAGRA-PORCINAI (1953-1972)

Gli anni che vanno dal 1951 al 1956 sono stati oggetto di una sedimentata letteratura per quanto concerne il contributo dei vincitori del concorso²⁷. Come si è detto, è molto probabile, tuttavia, una presenza di Zanuso fin dalle fasi preparatorie dell'impresa pesciatina, che Anzilotti porta avanti con grande entusiasmo anche dopo l'inaugurazione del complesso monumentale Greco-Venturi (14 maggio 1956). Il sindaco infatti si adopera per

un ulteriore salto di scala e per nuove iniziative fra arte, architettura e *edutainment*²⁸: assieme all'ampliamento del parco, si pensa alla futura realizzazione dell'*Osteria del Gambero Rosso*, del *Teatro di Mangiafuoco* e del Museo Biblioteca di Carlo Lorenzini²⁹.

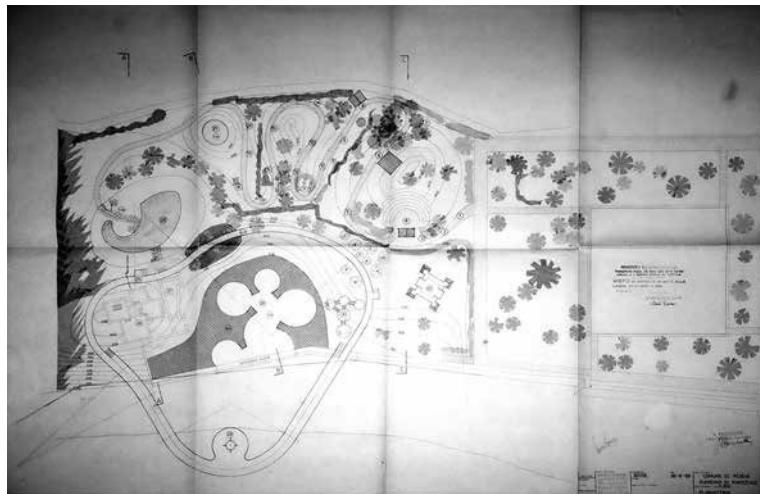
Gli eventi che portano all'affidamento dell'incarico a Zanuso sono ricostruiti puntualmente in un'intervista ad Anzilotti, Zanuso e Consagra. Il progetto presentato nel 1953 – ricorda Anzilotti – aveva fatto discutere la giuria in quanto molto apprezzato per i suoi contenuti, ma ritenuto economicamente troppo oneroso. Viene deciso, però, «al di fuori del concorso [...] di commissionare egualmente l'opera»³⁰. Dichiara, inoltre, Zanuso³¹: «Quando Consagra, nel '53 mi invitò a concorrere con lui, il primo problema che ci ponemmo fu quello di come caratterizzare il nostro Paese dei Balocchi da un normale parco di giochi attrezzato. Ricreazione libera, gioco attivo, tutte le risorse dell'aria aperta, d'accordo. Ma in più doveva esserci Pinocchio; ed esserci in modo conforme alla sensibilità dei ragazzi di oggi, abituati ai fumetti, alla televisione, alla fantascienza». Si ricorda, inoltre, che in quegli anni era ancora vivissimo il dibattito culturale tra arte figurativa e astratta, nella ricerca continua di avvicinare le masse alle nuove espressioni artistiche³².

La cronologia dei documenti che attestano il sempre più ufficiale coinvolgimento di Zanuso nell'ampliamento del parco è molto importante: a soli cinque mesi di distanza dall'inaugurazione del monumento Greco-Venturi, una nota spese dello Studio Zanuso³³ dà conto della stampa di

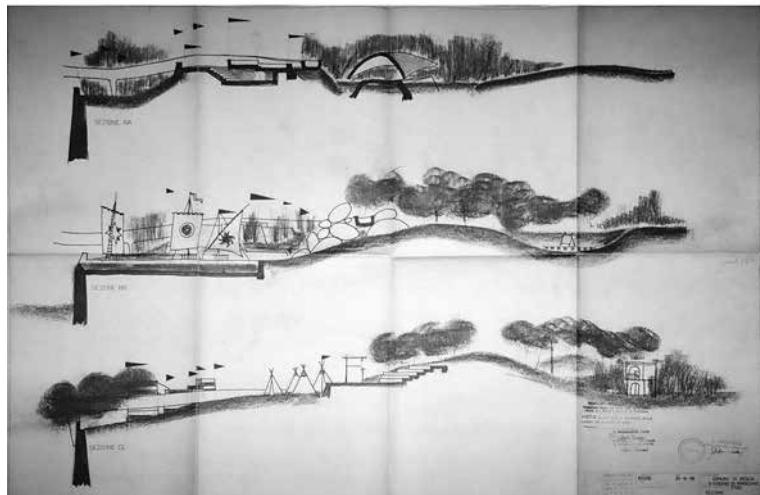
Materiali

copie eliografiche per il nuovo ampliamento, da realizzare su terreni confinanti col parco originario e in fase di acquisizione³⁴, suggerendo l'esistenza di accordi in corso con il Comitato ben prima del 1957³⁵. Il fatto che il terreno destinato al nuovo parco si estenda per oltre 20.000 mq (circa il doppio dell'area inaugurata nel 1956), delinea inedite opportunità per la declinazione del progetto. Non è un caso dunque che si concretizzi la proposta di realizzare il *Giardino di Pinocchio-Paese dei Balocchi*³⁶, in sintonia con orientamenti sviluppati da Zanuso in quegli anni, che sul fronte del *design* andava esplorando innovative soluzioni morfo-tipologiche destinate a suscitare curiosità e sorpresa, nell'ambito di un rigoroso controllo geometrico e dimensionale³⁷: in tal senso, risultano esemplari la seggiolina K4999 o il telefono Grillo, concepiti secondo un registro ludico, declinato appunto a Collodi.

L'endiade (*Giardino e Paese*) è il punto di snodo fondamentale per la comprensione delle trasformazioni del progetto dal 1953 al 1956 e fino all'inaugurazione del 1972. Zanuso immagina, infatti, di realizzare nel nuovo parco due aree distinte, seppur compenetrate e in stretta relazione concettuale. La prima area, il *Giardino di Pinocchio*, costituisce un percorso nel verde lungo il quale narrare la storia del burattino attraverso le sculture di Consagra, alcune delle quali dotate di movimento, colore e sonorità; la seconda zona, invece, mette in scena il *Paese dei Balocchi*, con manufatti progettati dall'architetto, dove i ragazzi «potranno dare libero sfogo al loro entusiasmo [...], dove saranno ricreati gli ambienti sempre sognati per i loro giochi»³⁸. Per ottenere lo scopo di divertire e stupire educando, si cerca di stimolare tutti i sensi attraverso movimento, colore, suoni, luci, giochi d'acqua e specchi deformanti³⁹. Il salto di scala



3. Studio Zanuso, *Planimetria e sezioni del nuovo parco di Collodi*, 1958, APP, Cl. 1540, Inserto 157.

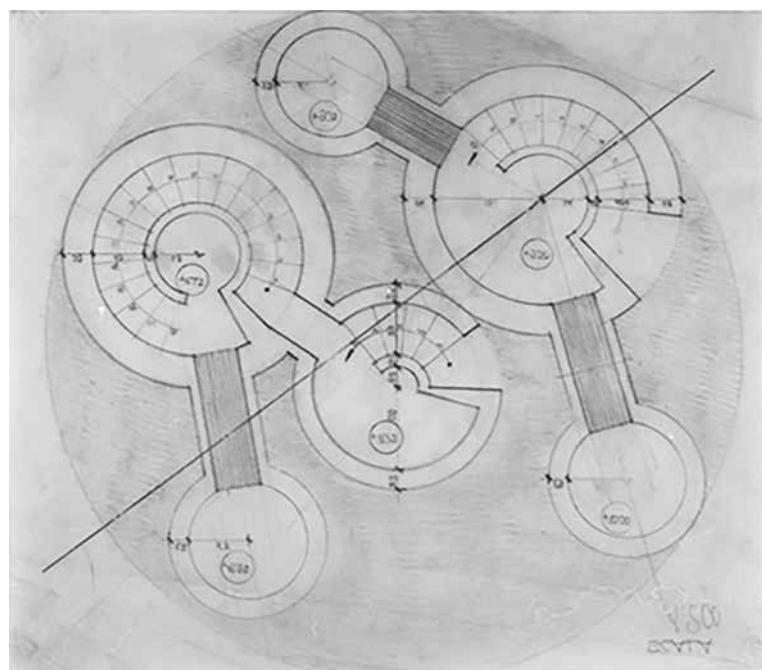


Materiali

4. Plastico [non più esistente] del progetto di Marco Zanuso, 1958; gli episodi delle ‘avventure per ragazzi’ sono rappresentati con caratteri simili alle costruzioni disneyane, seppur in scala ridotta (da «Il Piccolo Sera», 29 settembre 1959).



5. Studio Zanuso, *Forte dei Visi Pallidi*, episodio del *Paese dei Balocchi*. Progetto non datato e non realizzato, AMM, Fondo Marco Zanuso.



che segna la seconda fase del Parco di Pinocchio e i contenuti che avrebbero dovuto arricchire il progetto iniziale fanno, quindi, del complesso di Collodi un’esperienza del tutto originale per quell’epoca, rispetto al parco ‘a tema’ di Efteling nei Paesi Bassi (inaugurato nel 1952 e basato sui racconti dei fratelli Grimm e di Andersen)⁴⁰, o a quello di Disneyland, che nel 1955 si apriva a Los Angeles. Nell’ambito della convenzione con l’architetto si prevedono tempi realizzativi piuttosto serrati, ma l’intera vicenda avrà, invece, un *iter* lungo e tutt’altro che lineare⁴¹, tanto che Zanuso scriverà

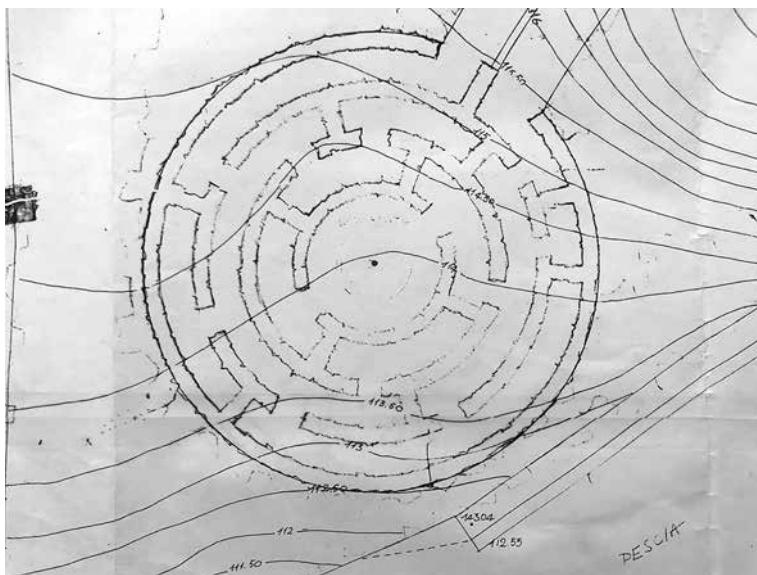
al Comitato consigliando di nominare qualcuno «che assuma la regia di tutto il complesso», forse anche per ottenere un maggiore riconoscimento ufficiale alla guida del progetto complessivo⁴².

L’idea di base dell’impianto distributivo generale del 1958 è restituita da uno schizzo (fatto di getto e sfumato a carboncino), affidata a un segno grafico fluido e insistito, che evoca diagrammi onirici riconducibili al cosiddetto ‘espressionismo organico’ (fig. 2)⁴³. I contenuti del progetto prendono poi forma canonica nell’elaborato pianimetrico, che restituisce graficamente anche il

Materiali



6. Movimenti terra per l'ampliamento del parco sotto la direzione di Marco Zanuso, AMM, Fondo Marco Zanuso.



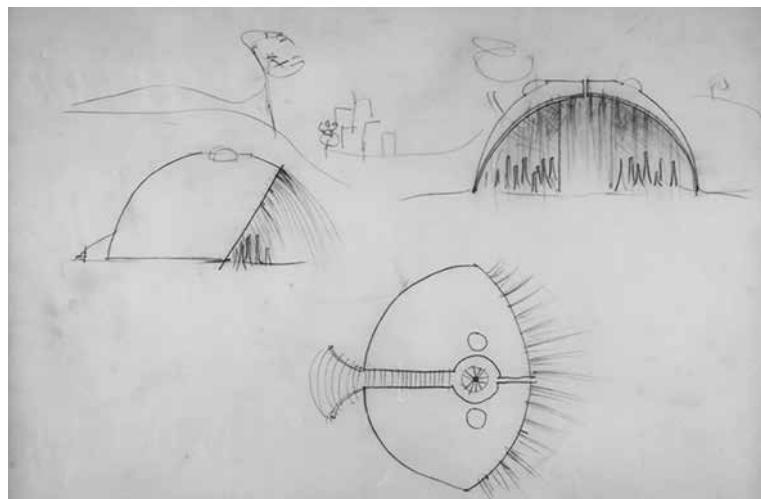
7. Studio Zanuso-Studio Porcinai, *Labyrintho concentrico del parco di Collodi*, 1964. APP, CL. 1540, Inserto 157. L'impianto rispecchia l'idea originaria dell'architetto milanese, ma si ipotizza di realizzare le pareti con della vegetazione invece che in muratura.

parco del 1953-56, mentre le relative tre sezioni in alzato e nel plastico si riferiscono al nuovo ampliamento (figg. 3, 4)⁴⁴. Qui viene geometricamente cristallizzata l'idea dei due nuclei suddetti che si compongono di 'oggetti architettonici' concepiti secondo una *forma mentis* che esplora la triplice scala del *design* dell'architettura e del paesaggio, privilegiando i rapporti proporzionali con i fruitori protagonisti del progetto, ovvero con i bambini. Alcuni manufatti ideati da Zanuso in questa fase resteranno sulla carta (fig. 5)⁴⁵ e quelli

realizzati subiranno numerose variazioni, a causa dell'affermazione di un orientamento sempre più vernacolare per l'intervento della committenza e soprattutto di Porcinai, ma anche, probabilmente, per l'influente presenza di Michelucci⁴⁶. Si precisa, comunque, che nel 1963 – quando Porcinai viene coinvolto da Zanuso⁴⁷ – sono già stati realizzati i maggiori movimenti di terra per creare le collinette su cui sviluppare i sentieri che inneravano la narrazione tratta dal libro di Lorenzini⁴⁸, secondo i progetti esecutivi di Zanuso (fig. 6)⁴⁹.

Materiali

8. Studio Zanuso, *Balena in cemento armato con giochi d'acqua*, 14 febbraio 1963, AMM, Fondo Marco Zanuso.

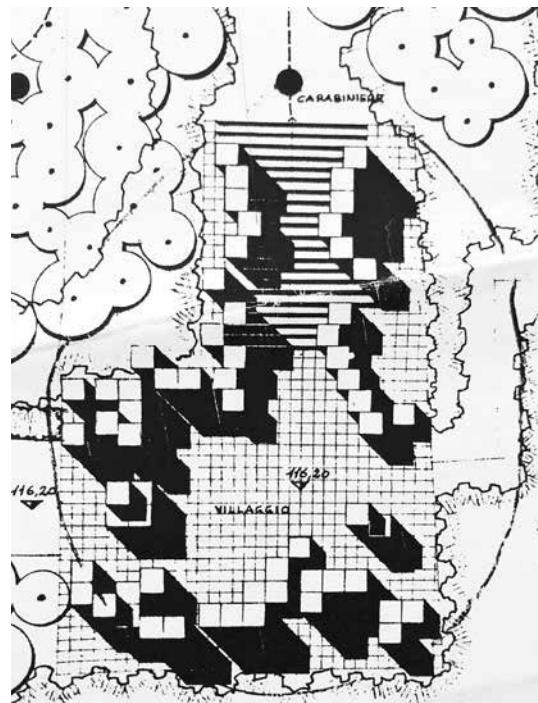


Il gusto dell'architetto per la sperimentazione di materiali innovativi e per la ricerca di un diverso impiego di materie già collaudate⁵⁰ si ritrova anche nelle sue proposte progettuali per Collodi fino ai primi anni Sessanta. Emblematici sono gli episodi del *Labirinto* che, partendo da una forma circolare concentrica in muratura, viene poi realizzato con forma irregolare di reti e rami picanti (fig. 7) e della *Balena* che, pensata come una forma astratta curvilinea in poliestere, viene poi realizzata in cemento armato (fig. 8). Il processo di de-automatizzazione che subiscono tali 'oggetti' nella proposta di Zanuso è particolarmente evidente nel *Villaggio di Pinocchio col Carabiniere*⁵¹, che viene presentato come *Villaggio dei Parallelepipedi*⁵²: prende così forma una sorta di piccolo spazio metafisico costituito da volumi essenziali in eternit, riempiti di calcestruzzo e verniciati. Il dimensionamento degli elementi e della piazzetta è evidentemente proporzionato al visitatore bambino (tutto giocato sul magico numero 7, con parallelepipedi alti 70/140/210 cm) e questa versione del villaggio avrebbe dato vita a un inconsueto micropaesaggio urbano di torri astratte (fig. 9), ovvero una sorta di oggetto di *design* su grande scala, interamente da percorrere.

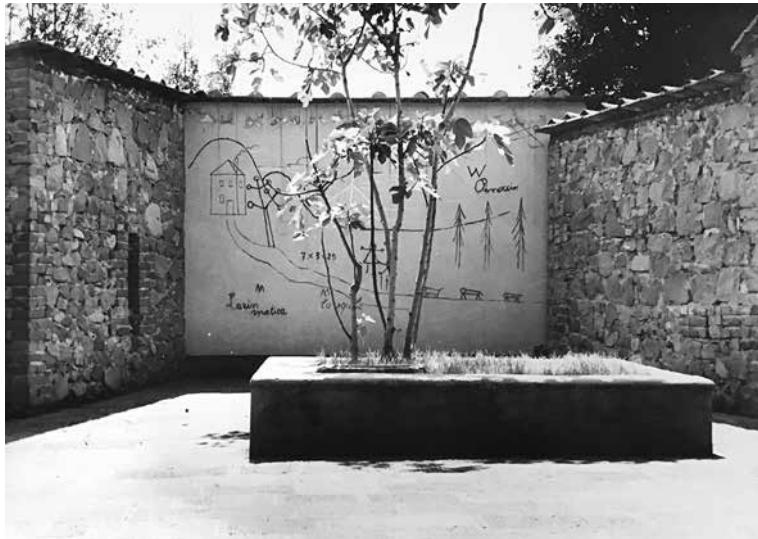
A tre anni di distanza da questa prima proposta, il *Villaggio* viene trasformato radicalmente e sarà realizzato con setti in muratura di pietra e mattoni: sorta di quinte sceniche che rievocano antichi borghi medievali toscani⁵³. A pochi mesi dall'inaugurazione del nuovo parco (1 luglio 1972), Porcinai chiede di rimuovere alcune pietre dalle pareti del villaggio per inserire del *Ficus repens*⁵⁴, mentre in un'annotazione a penna su elaborato planimetrico si legge «intonaco a graf-

fito», a indicare la decorazione prevista (fig. 10)⁵⁵. Da un lato, sembra un'idea mutuata dal racconto del Lorenzini (l'episodio dei ragazzi discoli che scrivono sui muri del paese «Abbasso larin Metica»), dall'altro fa pensare al persistere di istanze sedimentatesi nel *Labirinto dei Bambini* della X

9. Studio Zanuso – Studio Porcinai, *Planimetria nella Villaggio dei parallelepipedi nella elaborazione Zanuso del 1963*, 1964, APP, Cl. 1540, Inserto 157, estratto da Planimetria 1410/11.



Materiali



10. Parco di Collodi, *Villaggio di Pinocchio con intonaco a graffito*, 1972, AFNCC, Archivio fotografico.

Triennale di Milano⁵⁶, come si evidenzia per la prima volta qui di seguito (fig. 11).

3. FRA MILANO E FIRENZE: ARTE E ARCHITETTURA (1947-1965)

La vicenda del progetto del Monumento a Pinocchio e il successivo ampliamento guidato da Zanuso rivelano dunque puntuali connessioni fra l'ambiente milanese e il contesto toscano. L'impresa pesciatina, in particolare, diviene un fertile terreno di sperimentazione per quell'orizzonte ermeneutico e fattuale che informa la ricerca del *milieu* lombardo, ovvero quella compenetrazione delle arti portata avanti fin dagli anni Trenta e sviluppatisi nel dopoguerra⁵⁷. Una connessione diretta fra Consagra e il contesto milanese, inoltre, è attestata dalla mostra che si tiene a Roma nel febbraio del 1951 alla Galleria L'Age d'or. Nel catalogo dell'esposizione, Rogers e Consagra firmano due interventi in cui si soffermano, con particolare enfasi, sulle potenzialità dell'interazione fra arte e architettura. Consagra constata che «in questo preciso momento l'esigenza di una collaborazione fra architetti e artisti moderni esiste in tutto il mondo» e che «noi nel nostro paese abbiamo artisti e architetti capaci di dare un contributo diretto allo sviluppo concreto di tale esigenza [...]»; di positivo si è riusciti solamente ad organizzare discussioni», risultando «i fatti ancora negativi [...]. Gli artisti tuttavia non si stancheranno mai di insistere sul problema della collaborazione perché in essa si troverà la possibilità di deviare l'architettura da un accademico costruttivismo e

l'arte dal pericolo di un vuoto estetismo»⁵⁸. Rogers, dal canto suo, nota che⁵⁹: «oggi, che stiamo acquisendo coscienza dell'autonomia del mondo plastico possiamo esimerci dal porlo al servizio di un ideale che non sia quello di stabilirne la nuova armonia. L'architettura assorbe in sé le energie necessarie per servire alla vita quotidiana dell'uomo, per esserne utile e renderla più bella; la pittura e la scultura – la cui differenziazione è puramente empirica – concentrano invece in sé tutte le energie della libertà plastica. L'unità si stabilisce nello spazio: unità nata non da una mescolanza, ma da un rapporto di elementi di individualità ben caratterizzata, ciascuno dei quali risponde al fine impostogli dalla propria esistenza». Il giovane Zanuso aveva percorso precocemente questa strada, accogliendo nelle sue architetture di esordio gli inserti decorativi di Gianni Dova e Lucio Fontana⁶⁰ e dando così prova di una specifica sensibilità, dispiegata poi con maggior ampiezza nei progetti per Collodi. Vale la pena inoltre ricordare che fra i partecipanti alla mostra romana del 1951, sopra ricordata, compaiono anche Gianni Dova, Lucio Fontana, Bruno Munari e Roberto Crippa, che pochi mesi dopo ritroveremo insieme nella IX Triennale di Milano⁶¹.

Nella successiva Triennale (1954), dove Zanuso otterrà un posto nella Giunta Esecutiva, gli artisti avranno nuovamente un ruolo di primo piano⁶². In quest'ultima edizione, in particolare, è dato un inedito rilievo al parco, che diviene parte integrante dello spazio espositivo. La vasta area verde di pertinenza del Palazzo dell'Arte accoglie la Mostra del Fiore e del Giardino, curata da un gruppo fra cui compare Pietro Porcinai⁶³. La X

Materiali

11. Belgiojoso, Peresutti e Rogers, *Il Labirinto dei Bambini*, 1954, da «Domus», 300, novembre 1954, p. 3.



Triennale è importante per le vicende di Collodi non solo in relazione al ruolo apicale di Zanuso e alla presenza di Porcinai, ma soprattutto perché l'episodio principale del parco è il *Labirinto dei Bambini*, inizialmente denominato *Museo dei Bambini*, progettato da Belgiojoso, Banfi, Peresutti e Rogers (i BBPR)⁶⁴, che mostra numerose

connessioni con la vicenda di Collodi (figg. 7-11). Il tema del gioco era già entrato nella VII Triennale (1940) in una specifica mostra⁶⁵, ma è con il *Labirinto dei Bambini* che si affronta in modo compiuto il ruolo pedagogico delle attività ludiformi, dando corpo in chiave educativa alla connessione fra architettura, arte e natura. Al centro del labi-

12. Saul Steinberg, *Disegni sulle pareti del Labirinto dei Bambini*, 1954, da «Domus», 300, novembre 1955, p. 3.



rinto spiraliforme in muratura, infatti, viene posta una scultura mobile di Alexander Calder (1898-1976) e le pareti sono decorate da Saul Steinberg (1914-1999) (fig. 12). In tempi recenti è stato reso noto un dattiloscritto di Belgiojoso, Peressutti e Rogers, in cui si legge: «Il museo per bambini che proponiamo ha essenzialmente tale scopo: fare intendere traverso l'immediatezza dei sensi i diversi valori dell'espressione artistica, onde ogni individuo – diventato adulto – abbia assimilato, per afflato diretto, l'esperienza delle diverse forme d'arte». La relazione si conclude con un'aggiunta: «si chiederà la consulenza di un pedagogo specialista»⁶⁶, figura professionale presente nella giuria del concorso pesciatino del 1953 nella persona di Giovanni Calò⁶⁷. Zanuso ha avuto un ruolo centrale in questo progetto milanese⁶⁸: dal verbale delle riunioni emerge che Belgiojoso, Peressutti e Rogers, appoggiati da Zanuso e De Carlo, volevano fare di questo padiglione un vero e proprio esperimento pedagogico: «avrebbe potuto, e dovuto, attraverso i sensi, rappresentare l'incontro delle arti con l'obiettivo di iniziare i ragazzi alla bellezza, mediante la trasposizione sulle pareti di favole-racconti realizzate con la pittura e la scultura»⁶⁹. Non solo vista e tatto, ma anche udito e olfatto avrebbero dovuto guidare il visitatore alla percezione delle emozioni veicolate dall'arte, in maniera naturale.

Costituito essenzialmente da un nucleo introverso, il padiglione – previsto con una parte al chiuso e una all'aperto con i fiori e uno specchio d'acqua – avrebbe compreso pitture e sculture nelle diverse tecniche e sarebbe stato caratterizzato da pareti in materiali differenti per esaltare i valori tattili. I progettisti avevano pensato inizialmente di coinvolgere anche Costantino Nivola, oltre a Calder e Steinberg, commissionandogli tre racconti da realizzarsi su pannelli di cemento colorati: uno con incisioni, uno con opere pittoriche e l'altro con oggetti scultorei. Ideato in due diversi assetti, come museo permanente o come costruzione smontabile da poter collocare in città diverse, il progetto – per mancanza di fondi – viene drasticamente ridotto, pur mantenendo una forte identità. Nella versione realizzata, l'*omphalos* del progetto è la scultura mobile *Le Cacoulard* di Calder, danzante su uno specchio d'acqua: da questa si innescava il 'meccanismo' delle sei spirali, concepite per favorire i processi di 'emozioni spaziali'. Si noterà che uno dei bozzetti di Consagra per Collodi (*Albero delle Monete*) mostra chiare tangenze con l'opera di Calder per la Triennale; le sculture di Consagra, inoltre, avrebbero dovuto essere ani-

mate da movimenti, come sopra ricordato; si aggiunga infine la presenza a Collodi del labirinto in muratura, trasformato poi dagli interventi di Porcina⁷⁰. Anticipare la presenza di Zanuso a Collodi al 1951 permette di leggere l'episodio della X Triennale come la concretizzazione di riflessioni iniziate negli anni precedenti, snodo concettuale e momento di sperimentazione di grande rilievo per i successivi sviluppi della vicenda pesciatina.

Per concludere, i rapporti fra Anzilotti, Vitali, Rogers e Zanuso evidenziano le oggettive connessioni fra l'ambiente milanese e quello toscano che sono alla base dell'impresa di Collodi e dei suoi successivi esiti negli anni Sessanta. Questo quadro, tuttavia, appare segnato da ulteriori relazioni che si consolidano anche attraverso i rapporti fra Rogers e Michelucci, al cui sviluppo può aver contributo sia Gio Ponti, sia lo stesso Vitali⁷¹. Rimanendo ai fatti, si osserva che nel 1948 Michelucci partecipa alla prima mostra organizzata dalla Commissione Assistenza Distribuzione Materiali Artigianato (CADMA) a New York, dove artisti (fra cui anche Consagra), architetti e ceramisti lavorano collegialmente⁷². A partire dal 1951 iniziano a prendere corpo i contatti tra Michelucci e la Triennale di Milano: alla IX Triennale è il referente della sezione Toscana alla Mostra dell'architettura spontanea⁷³ e negli anni successivi il suo rapporto con l'istituzione milanese si intensifica, tanto che alla XI Triennale del 1957 è nel gruppo di coordinamento della Mostra internazionale di architettura moderna⁷⁴. Vitali, in quella stessa edizione, cura la Mostra storica internazionale della fotografia, punto di accumulazione di un più vasto progetto culturale, rimasto sulla carta⁷⁵. La partecipazione dell'architetto pistoiese alle Triennali degli anni Cinquanta e l'intervento di un folto gruppo di architetti milanesi alla mostra fiorentina *La casa abitata* (1965), curata dallo stesso Michelucci⁷⁶, insieme a tutta la vicenda pesciatina, sono nodi di una griglia di rapporti fra l'ambiente milanese e quello toscano che, sul versante della storia dell'architettura, è ancora in gran parte da delineare.

Emanuela Ferretti
Dipartimento di Architettura,
Università di Firenze
emanuela.ferretti@unifi.it

Arianna Bechini
Firenze
arianna.bechini@unifi.it

Materiali

NOTE

Un sentito ringraziamento va a Silvia Paoli, Letizia Tedeschi ed Enrico Vitali. Si esprime riconoscenza anche al personale dell'Archivio del Moderno di Chiasso e alla Fondazione Nazionale Carlo Collodi, nella persona del presidente Pier Francesco Bernacchi e dell'archivista Roberto Vezzani. Questo studio nasce da una ricerca comune delle due autrici. Si devono a Emanuela Ferretti la Premessa, i paragrafi 1 e 3; ad Arianna Bechini il paragrafo 2 e l'Appendice. Sono qui anticipati contenuti che saranno oggetto di maggior approfondimento nel volume in corso di preparazione: A. Bechini, E. Ferretti, Zanuso a Collodi: quando paesaggio, architettura e design incontrano la fiaba.

Abbreviazioni: AFNCC: Archivio Fondazione Nazionale Carlo Collodi, presso Collodi (Pescia); AMM: Archivio del Moderno di Mendrisio; APP: Archivio Pietro Porciani di Fiesole.

1. Adunanza del Consiglio generale [della Fondazione Nazionale Carlo Collodi] 4 novembre 1962, in *Pinocchio a Collodi. Mezzo secolo di arte contemporanea*, a cura di O. Casazza, M. Moretti, San Gimignano, 2005, pp. 29-34, in part. p. 29.

2. Tale significativa circostanza è stata succintamente evidenziata dalla storiografia su Vitali, ma non è entrata fino ad ora nell'ampia letteratura sul Parco di Pinocchio. Pirovano, inoltre, ricorda che Zanuso collabora alla redazione del bando nel 1951: M. Pirovano, *Appunti per una biografia di Lamberto Vitali*, in *Un milanese che parlava toscano. Lamberto Vitali e la sua collezione*, catalogo della mostra (Milano, 1° giugno-9 dicembre, 2001), Milano, 2001, pp. 35-41; E. Vitali, *Lamberto Vitali. La passione di fare*, in *Lamberto Vitali e la fotografia. Collezionismo, studi e ricerche*, a cura di S. Paoli, Cinisello Balsamo, 2004, pp. 15-22.

3. AFNCC, Cartella Comitato Nazionale, Fasc. Comitato Nazionale-Adunanze-Corrispondenza, Verbale della Riunione del Comitato esecutivo, 12 gennaio 1953: Anzilotti «informa che il creatore del film americano su Pinocchio Walter Disney, interessato dal nostro comitato, ha chiesto notizie sull'iniziativa affermando di essere nell'idea di contribuire alla realizzazione».

4. Al 1942 risale per esempio la conoscenza a Pescia di Vitali con il pittore e incisore Arnaldo Ciarrocchi: G. Appella, *Arnaldo Ciarrocchi. Opere dal 1934 al 1997*, Milano 1997, p. 199.

5. Pirovano, *Appunti per una biografia...*, cit., p. 36.

6. La famiglia Magnani era proprietaria di un'antica cartiera a Pescia, da cui molti artisti del tempo compravano il materiale per il proprio lavoro; l'azienda aveva fornito, a cavallo fra '800 e '900, la carta per la stampa della moneta alla Banca d'Italia: C. Magnani, *Ricordanze di un cartaio*, Alpignano, 1964. Per Magnani, membro del Comitato Esecutivo per il Monumento a Pinocchio, cfr. AFNCC, Cartella Comitato Nazionale, Fasc. Comitato Nazionale-Adunanze-Corrispondenza, c.n.n.

7. Pirovano, *Appunti...*, cit., p. 37. In un colloquio telefonico (10 luglio 2020) Enrico Vitali ha raccontato delle estati passate dalla famiglia e da Lamberto a Pescia, fino al 1970.

8. Enrico Vitali riferisce che la famiglia aveva una villa a Pescia, che viene espropriata dal Demanio in connessione con i lavori per la costruzione del Mercato dei Fiori. La villa, non compresa poi nel lotto, viene lasciata in uso alla famiglia fino al 1970 circa. Lamberto ha trascorso periodi di vacanza e studio a Pescia nei mesi estivi ed è in corso il provvedimento di vincolo della villa.

9. Vitali, *Lamberto Vitali...*, cit., p. 17; A. Vigevani, *Milano: ancora ieri*, Palermo, 2012 (prime ed. Venezia, 1996), p. 103. Zanuso è caporedattore di «Domus» (1947-49) e redattore di «Casabella-Continuità» (1952-54) sotto la direzione di Rogers. Durante la guerra è anche lui, come Vitali e Rogers, in Svizzera: S. Milesi, *Biografia*, in *Marco Zanuso. Architetto*, a cura di M. De Giorgi, 1999, p. 320.

10. L'incarico si concretizza nella redazione di una serie di articoli pubblicati su «Domus» e dedicati all'incisione in Italia fra Ottocento e Novecento: V. Iato, *Dalle proposte per modernizzare i musei alla passione per l'arte del proprio tempo: gli scritti di Lamberto Vitali degli anni venti e trenta*, in *Un milanese che parlava toscano...*, cit., pp. 22-29; M. Ceriana, *I libri di Lamberto Vitali*, ivi, pp. 31-41; I. Calloud, *Lamberto Vitali e la grafica*, in «Memofonte.it».

11. *Scritti e disegni dedicati a Scheiwiller*, a cura di G. Ponti, L. Vitali [s.n.], Milano, 1937. In quello stesso anno era uscito per i tipi di Hoepli la sua monografia sul pistoiese Marino Marini, mentre l'anno successivo la moglie di Vitali sarebbe stata ritratta da Manzù.

12. Pirovano, *Appunti...*, cit., p. 37.

13. AFNCC, Cartella Concorso, Fasc. Giuria, c.n.n.: Vitali ad Anzilotti, 6 gennaio 1953: «Quanto alla composizione della giuria, mi permetto di segnalare: Sindaco di Pescia; architetto: Giovanni Michelucci; pittore: Morandi; scultori: Marini; Griselli (sta a Firenze ma non conosco il suo indirizzo), oppure Romanelli (è lo scultore più importante della Toscana della vecchia generazione ma c'è la questione dell'Accademia d'Italia ecc.); mi consiglierei con Michelucci [sottolineato nel dattiloscritto dallo scrivente]; unisco pure l'elenco degli scultori più in vista. Non ne conosco l'indirizzo. Per questo può rivolgersi a mio nome a Umbro Apollonio». Apollonio invia gli indirizzi di 31 scultori, fra cui Basaldella, Consagra, Greco, Fontana, Melotti, Negri, Venturi, Viani, in data 12 gennaio 1953: *ibid.*

14. C. Conforti, R. Dulio, M. Marandola, *Giovanni Michelucci*, Milano, 2006.

15. AFNCC. Cartella Concorso, Fasc. Giuria, c.n.n. L'amicizia fra Morandi e Vitali risale al 1928 e si sarebbe sviluppata negli anni successivi, approdando molti anni dopo al lavoro monografico sull'artista: L. Vitali, *Giorgio Morandi. Opera grafica*, Torino, 1957.

16. Varese. *Villa Mirabello 1953*, catalogo della mostra (Varese, 1953), Varese, 1953. P. Torre, *Sculpture nel verde. Le prime esposizioni all'aperto di scultura contemporanea: le esperienze italiane in relazione alla scena europea (1948-1957)*, in «Annali on line», XIII, 2018, <http://annali.unife.it/lettere/article/view/2094>.

17. Piero Bargellini, componente del Comitato Generale del Monumento a Pinocchio, aveva dedicato una pubblicazione ai disegni di Manzù (Id., *David. Disegni di*

Materiali

Giacomo Manzù, 1936) e un intero numero monografico del «Frontespizio» nel 1937, cui aveva partecipato anche Michelucci: (G. Pratesi, *Genesi e sviluppo della linea artistica di «Frontespizio»*, in «Bollettino d'Arte», LXXII, 1987, 43, pp. 1-48); l'anno dopo usciva L. Vitali, *Lo scultore Giacomo Manzù*, in «Emporium», LXXXVII, 521, maggio 1938, pp. 243-254. Vitali e Bargellini, inoltre, avevano scritto brevi saggi critici nel catalogo a corredo della prima mostra di Manzù a Selvino (agosto 1933): *Manzù: catalogo della mostra di pitture, sculture, disegni: 15-30 agosto 1933*, Hotel Milano, Selvino [s.l.], 1933.

18. D. Liscia Bemporad, *Giovanni Michelucci. Il mobilio degli anni giovanili*, Firenze, 1999; I. Zoppi, *Gli album fotografici dell'Archivio Storico Indire. Memorie scolastiche degli anni Quaranta tra esposizione e archiviazione*, in «Rivista di studi di fotografia», 4, 2016, pp. 88-99.

19. C. Conforti, R. Dulio, M. Marandola, *La stazione di Firenze di Giovanni Michelucci e del Gruppo Toscano 1932-1935*, Milano, 2016.

20. Michelucci e Gentilini partecipano insieme al numero di «Stile», rivista di Gio Ponti (n. 28, aprile 1943). Gentilini aveva collaborato con Piacentini, la cui vicinanza a Michelucci è ben nota, nei cantieri romani del regime fascista: A. Greco, *Piacentini e gli artisti*, in *Marcello Piacentini architetto (1881-1960)*, a cura di G. Ciucci, S. Lux, F. Purini, Roma, 2012, p. 39-52. Per Michelucci e Manzù, C. Strinati, L. Velani, *Manzù*, Roma, 2002, p. 38 e p. 40.

21. In particolare, un approccio del progetto a scala paesaggistica caratterizza le proposte dell'architetto Ilario Fioravanti con lo scultore Pier Claudio Palmieri, quella di Publio Morbiducci con l'architetto Raffaele Morbiducci.

22. *Proposta di Tommaso Ferraris direttore della Triennale (di Milano). Palazzo dell'Arte al Parco Milano. Esposizione dei bozzetti in una sala apposita*, appunto non datato in AFNCC, Cartella Concorso, fasc. Giuria, c.n.n.

23. *Pinocchio a Collodì. Mezzo secolo di arte contemporanea...*, cit. Documenti ulteriori sono conservati in AFNCC, Cartella Concorso, Scultori.

24. L'affiancamento di Zanuso a Consagra fin dal concorso del 1953 (si veda qui nota 3) si può ora documentare puntualmente, grazie al contratto dell'architetto milanese per la progettazione dell'ampliamento del Parco del 1957. Si veda qui oltre.

25. Per l'opera artistica di Savioli: G.C. Argan, *Leonardo Savioli grafico e architetto*, catalogo della mostra (Faenza, 1982), Firenze, 1982, p. 7; C. De Falco, *Leonardo Savioli. Ipotesi di spazio: dalla «Casa abitata» al «Frammento di città»*, Firenze, 2012, pp. 3-5. Per Savioli e Michelucci, G.K. Koenig, *Architettura in Toscana 1931-1968*, Torino, 1968, pp. 153-158. Nel 1954 Venturino realizza inoltre un ritratto di Michelucci: M. Ferrarese, *Venturino Venturi: i Ritratti*, in «Memorie Valdarnesi dell'Accademia Valdarnese del Poggio», serie VII, IV, 1988, pp. 29-45.

26. Anzilotti, in particolare, si era mostrato particolarmente solerte con Consagra, a cui era stata inviata la documentazione accompagnata da un'affettuosa lettera di accompagnamento di Anzilotti a Consagra, 28 maggio 1953 (AFNCC, Cartella Concorso-Mostra bozzetti, c.n.n.). Consagra, infatti, compie un sopralluogo a Collodi nel settembre del 1953, accolto con grande calore da Anzilotti. Consagra ad Anzilotti, 29 settembre 1953:

«Scusi il ritardo per ringraziarla della sua gentile e simpatica accoglienza. Sono tornato a Roma con tanta fiducia ed entusiasmo. Non sarebbe possibile altrimenti mettersi in un lavoro così difficile come quello di risolvere il tema del concorso alla opera ricordo di Pinocchio. Il tema è così serio come la sistemazione di Piazza S. Pietro o di piazza del Campidoglio. [...] io lavoro di buon animo e spero che il suo lavoro come il mio, naturalmente, sia coronato dal miglior successo. È possibile avere acqua corrente al limite superiore del terreno? Quando si sapranno i nomi della giuria? Speriamo che la maggioranza non siano toscani per evitare interessi provinciali... [...] mi scusi tanto se faccio indiscrezioni. Mi permetta i miei più sentiti auguri unitamente ai migliori ringraziamenti» (AFNCC, Cartella Concorso-Mostra bozzetti, c.n.n.).

27. Nella vasta bibliografia si citano almeno: O. Casazza, *A proposito del Concorso Nazionale per il Monumento-ricordo a Pinocchio*, in *Pinocchio a Collodì...*, cit., pp. 35-41; M. Moretti, *Come andò che nel paese dei Battibecchi si riuscì a fare un monumento a Pinocchio*, ivi, pp. 41-48; schede di M. Moretti, *Emilio Greco*, ivi, pp. 71-74, e di O. Casazza, *Venturino Venturi*, ivi, pp. 95-97.

28. Il termine deriva dall'unione di *education* e *entertainment*: 'eduicare divertendo', o 'intrattenimento educativo'.

29. AFNCC, Cartella Paese dei Balocchi, Fasc. Varie, c.n.n.: *Relazione per il Paese dei Balocchi* di Rolando Anzilotti, 21 settembre 1959.

30. G. Pecorini, *L'informale di Pinocchio*, in «L'Euroopeo», 12 gennaio 1964, p. 56. Nella lettera d'incarico a Zanuso, si dice che deve fare l'ampliamento «nello spirito del progetto presentato dalla S.V. e dallo scultore Consagra in occasione del concorso bandito nel 1953» (AFNCC, Cartella Paese dei Balocchi, Fasc. Zanuso, c.n.n., 16 aprile 1957).

31. *Ibid.*

32. M. Melotti, *Vicende dell'arte in Italia dal dopoguerra agli anni Duemila*, Milano, 2017.

33. AFNCC, Cartella Paese dei Balocchi, Fasc. Zanuso, c.n.n.; Comitato a Marco Zanuso, 11 agosto 1958. La nota spese data le stampe al mese di ottobre 1956.

34. AFNCC, Cartella Paese dei Balocchi, Fasc. Zanuso, c.n.n.: 24 agosto 1956, 29 ottobre 1956 e 11 agosto 1958. In quest'ultima il Comitato informa Zanuso che ha acquistato i terreni.

35. AFNCC, Cartella Disegni Paese dei Balocchi, Fasc. Zanuso e Fasc. Consagra, c.n.n. Le lettere di incarico risalgono al 1957, mentre la Convenzione definitiva è datata 15 febbraio 1958 per l'architetto e 10 ottobre 1959 per lo scultore. La presenza dell'architetto comasco già nella prima fase della storia del Parco di Collodi è stata evidenziata, nella storiografia sul Parco, solo dalla scrivente e già nel 2001: si veda A. Bechini, *L'opera di Pietro Porcinai e le trasformazioni del Parco di Pinocchio*, Università Internazionale dell'Arte, Firenze 2001 [dattiloscritto], pp. 11-12.

36. Tale espressione si riscontra in diversi documenti, fra cui AFNCC, Cartella Paese dei Balocchi, Fasc. Consagra, c.n.n., 10 ottobre 1959; A. Bechini, *L'opera di Pietro Porcinai nel Parco di Pinocchio*, in «Critica d'Arte», 11, dicembre 2001, pp. 58-61; Ead., *Un'avventura eclettica: Pietro Porcinai nel paese dei balocchi*, in *Natura, Scienza,*

Materiali

Architettura. L'eclettismo nell'opera di Pietro Porcinai, a cura di T. Grifoni, Firenze, 2006, pp. 235-243.

37. V. Prina, *Architettura, spazio e territorio*, in *Marco Zanuso. Architettura, design e la costruzione del benessere*, a cura di A. Piva, V. Prina, Roma, 2007, pp. 67-80; M.C. Tonelli, *Il design di Marco Zanuso tra innovazione tecnica e identità linguistica*, ivi, pp. 91-106.

38. Cfr. *Relazione per il Paese dei Balocchi* di R. Anzilotti (v. nota 30) e F. Narducci [già segretario del Comitato], *Il Villaggio di Pinocchio*, in «Montecatini e le sue terme», VII, 1, dicembre 1960, pp. 34-36.

39. Per un'analisi approfondita su questi aspetti, che dovevano connotare alcune sculture di Consagra e specifici episodi architettonici di Zanuso: Bechini, Ferretti, *Zanuso a Collodi...*, cit. Cenni generali sul tema si trovano riportati in articoli di giornale fino alla fine degli anni Sessanta. Uno fra tutti in G. Rimbotti, *Pochi zecchinii d'oro per il «Paese dei balocchi»*, in «La Provincia di Cremona», 14 maggio 1968. Per una specifica sensibilità di Zanuso nei confronti del paesaggio, si veda E. Crespi, *Interno, esterno, mentale. Il paesaggio nell'opera di Zanuso*, in *Architettura e design*, a cura di L. Crespi, L. Tedeschi, A. Viat Navone, atti del convegno (Milano, 22-23 febbraio 2018), Milano, 2020, pp. 41-52.

40. E. Dall'Ara, *Lo spazio creativo: due parchi tematici europei*, in «Controspazio», 103, 2003, maggio-giugno, pp. 6-14.

41. AFNCC, Cartella Paese dei Balocchi, Fasc. Consagra, c.n.n. Il 31 maggio 1961 Anzilotti scrive a Consagra dicendo che confida di inaugurare il parco alla metà del 1963, mentre in realtà l'inaugurazione avverrà nel 1972.

42. AFNCC, Cartella Paese dei Balocchi, Fasc. Zanuso, c.n.n.: Zanuso a Comitato, 7 gennaio 1959.

43. Quest'immagine rappresenta una sorta di *Master Plan* del parco, il cui originale è andato perduto; la riproduzione che qui si pubblica è conservata presso AMM, Fondo Zanuso. Alessandra Acocella suggerisce di avvicinarlo alle opere di F. Kiesler: A. Muntoni, *La città come costruzione mistica*, in *Ri-pensare Soleri*, a cura di A.I. Lima, Milano, 2004, pp. 141-147.

44. La planimetria (28 agosto 1958) e le sezioni (30 agosto 1958) riportano il timbro del Genio Civile di Pistoia. Sono rintracciabili presso l'APP in quanto furono consegnate da Zanuso a Porcinai a seguito dell'incarico conferitogli per la sistemazione a verde nel 1963. Anche il relativo plastico risulta completato nello stesso periodo e lo si evince dai pagamenti effettuati dallo Studio Zanuso per la sua realizzazione (AFNCC, Cartella Paese dei Balocchi, Fasc. Zanuso, *Nota spese vive extra importo parcella per la progettazione del Giardino di Pinocchio*, c.n.n. Zanuso a Comitato, 22 novembre 1958). Il plastico è andato distrutto poiché è rimasto esposto alle intemperie nel parco di Pinocchio. I giardinieri lo utilizzavano durante le visite per promuovere il futuro ampliamento (intervista al capo giardiniere Assuero Salani, del 11 febbraio 2000 a cura di A. Bechini).

45. Lo stesso Zanuso, inviando delle foto del plastico alla futura Fondazione, sta già pensando a modifiche al progetto, perché ritiene la zona del Paese dei Balocchi «un po' preponderante rispetto alla storia di Pinocchio e forse anche un po' troppo costruita», AFNCC, Cartella

Paese dei Balocchi, Fasc. Zanuso, c.n.n., Zanuso a Comitato, 20 maggio 1958.

46. In questo senso, è molto significativo il raffronto sistematico degli elaborati del 1958 con quelli datati 1964/66 e, in ultimo, 1971. Per un'analisi puntuale delle trasformazioni progettuali dei singoli episodi realizzati, al fine di rendere ragione dello sperimentalismo di Zanuso, si veda Bechini, *Un'avventura eclettica...*, cit., p. 238; A. Bechini, *La storia di Pinocchio nel parco tematico di arte contemporanea dai primi progettisti a Pietro Porcinai*, in AA.VV., *Esilio*, Pistoia, 2010, pp. 75-79; Bechini, Ferretti, *Zanuso a Collodi...*, cit. Per gli aspetti vernacolari nell'operosità di Michelucci, si veda M. Sabatino, *Orgoglio della modestia*, Milano, 2013, pp. 219-223.

47. AFNCC, Cartella Paese dei Balocchi, Fasc. Zanuso, c.n.n.: 21 novembre 1962, Zanuso a Fondazione (già Comitato): «Per quanto riguarda la sistemazione del giardino, se non avete nulla in contrario, sto prendendo contatto con Porcinai». Per il regesto dei documenti conservati in APP e in AFNCC relativi al Parco di Pinocchio, Bechini, *L'opera di Pietro Porcinai...*, cit.

48. In APP, Cl. 1540, Inserto 157, è conservata una planimetria con curve di livello e sentieri già ben delineati, redatta dallo Studio Zanuso il 12 settembre 1961, aggiornata al 18 dicembre 1962. La successiva planimetria elaborata dallo Studio Porcinai (stessa collocazione, n.1410/4) è pressoché identica. Sicuramente, frutto delle proposte del paesaggista fiorentino sono le due gallerie lungo il vialone che permettono di creare la collinetta con l'*Albero degli Zecchinii* e quella della scultura di *Pinocchio Bambino* che saluta il visitatore, introducendolo nel mondo delle avventure per ragazzi.

49. AFNCC, Paese dei Balocchi, Fasc. Zanuso, c.n.n.; 10 marzo 1961, Zanuso al Comitato. Per «i movimenti di terra fate iniziare i lavori sulla base dei disegni che avete (dis. 263260-263360). [...] Le allego il disegno della scala richiesta lungo l'argine (dis. 302461)». Inoltre si veda: AFNCC, Paese dei Balocchi, Fasc. Zanuso, c.n.n.: 30 ottobre 1962, Fondazione a Zanuso: «A Collodi siamo ormai fermi. La recinzione è terminata fino al fiume, i viali sono sistemati su ambedue le collinette».

50. B. Reichlin, *Prefazione*, in *Marco Zanuso. Scritti sulle Tecniche di produzione e di progetto*, Cinisello Balsamo, pp. VII-XIX; R. Gragnolo, *Marco Zanuso 'singergetica' dal design all'architettura*, in *Marco Zanuso...*, cit., pp. 1-41.

51. A. Bechini, T. Matteini, *Il Parco di Pinocchio a Collodi*, in «Opere. Rivista Toscana di Architettura», III, marzo 2005, pp. 40-44.

52. APP, Cl. 1540, Inserto 157, Studio Zanuso, *Zona ingresso parallelepipedo*, n. 450963, febbraio 1963, aggiornato a 2803/1963, scala 1:50. M. Scimemi, *Zanuso e il dibattito sull'ambiente*, in *Marco Zanuso...*, cit., pp. 79-94.

53. Ivi, *Planimetria e prospetti villaggio*, Studio Zanuso e Studio Porcinai, n. 638366, del 21/06/1966, scala 1:50

54. Ivi, Inserto 312, *Relazione Lavori spiegati sul posto dal Prof. Porcinai al geom. Lori e al geom. Anzilotti l'8/5/1971*.

55. Ivi, Inserto 157, *Planimetria generale* n. 1410/11, del 23 giugno 1964, scala 1:100.

56. Come rilevato da Emanuela Ferretti: si veda qui il paragrafo seguente.

Materiali

57. Da ultimo, P. Campiglio, *Gio Ponti artista tra gli artisti*, in *Gio Ponti amare l'architettura*, a cura di M. Cacciato, F. Irace, Roma-Firenze, 2019, pp. 97-110; Id., *L'arte contemporanea nell'architettura: una geografia milanese (1946-1968)*, in *Milano 1945-1980. Mappa e volto di una città*, a cura di E. Di Raddo, Milano, 2015, pp. 49-64.
58. P. Consagra, *Sulla collaborazione fra artisti e architetti*, in *Arte astratta e concreta in Italia*, catalogo della mostra (Roma, 3-28 febbraio 1951). Il testo di Consagra è segnalato in L. Caramel, *Le alternative astrattiste*, in *Arte in Italia. 1945-1960*, a cura di L. Caramel, Milano, 1994, p. 72, ma è un'aggiunta presente solo in alcune copie del catalogo. La collaborazione fra l'astrattismo romano e milanese ha un significativo precedente nella mostra curata da Max Huber, con la collaborazione di Ettore Sottsass, nella mostra «Arte astratta e concreta» a Palazzo Reale del 1947 (P. Campiglio, *L'arte al QT8: un singolare crociera tra Novecento, Realismo e Concretismo [1947-1954]*), in *Il presente si fa storia*, a cura di a cura di C. De Carli e F. Tedeschi, Milano, 2008, pp. 401-411.
59. E. Nathan Rogers, *Situazione dell'arte concreta*, in *Arte astratta e concreta...*, cit., p. 14.
60. M. De Giorgi, *Marco Zanuso e Milano*, Milano, 2018, pp. 34-46; L. Tedeschi, *Marco Zanuso, progettare senza dogmi: il contributo degli artisti*, in *Marco Zanuso...*, cit., pp. 125-148.
61. A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano, 1977, p. 310. Consagra, in particolare, espone nella sezione ceramiche italiane della IX Triennale. Una sua cartella di 10 linoleum del 1949 (pietroconsagra.org) è recensita sempre nel 1951 su «Domus», 1951, n. 257, p. 47.
62. M. Zanuso, *Scritti sulle tecniche di produzione e di progetto*, a cura di R. Grignolo, Cinisello Balsamo, 2013, pp. 131-145.
63. Pansera, *Storia e cronaca...*, cit., p. 410.
64. *Il labirinto alla Triennale*, in «Domus», 300, novembre 1954, pp. 3-7.
65. Pansera, *Storia e cronaca...*, cit., p. 310. Per la dimensione ludica dei progetti di Zanuso: Scimemi, *Zanuso...*, cit., p. 90.
66. M. Savorra, *Ernesto Nathan Rogers e le Triennali di Milano negli anni Cinquanta*, in *Continuità e crisi. Ernesto Nathan Rogers e la cultura architettonica italiana del secondo dopoguerra*, a cura di A. Giannetti, L. Molinari, Firenze, 2010, pp. 90-100, in part. p. 94; L. Spinelli, *I labirinti di Saul Steinberg*, in «Territori», LVII, 2016, pp. 110-117 (il dattiloscritto è datato ai mesi luglio-agosto 1954).
67. Si veda qui il paragrafo 1 di Emanuela Ferretti.
68. Savorra, *Ernesto Nathan Rogers...*, cit., p. 95.
69. Ivi, p. 94.
70. Si veda qui il paragrafo precedente di Arianna Bechini. Si ricorda, per inciso, che una 'scultura' mobile, pensata come assemblaggio di ruote di bicicletta, è progettata da Zanuso al centro dello Stand Pirelli alla XXXVI Esposizione internazionale del Ciclo e del Motociclo alla Fiera di Milano del 1959: O. Lanzarini, *Intelligente del suo tempo. Il ruolo dell'allestimento nella ricerca di Marco Zanuso*, in *Marco Zanuso...*, cit., pp. 109-124, in part. p. 117.
71. I rapporti fra Ponti e Michelucci risalgono agli anni Trenta quando, probabilmente grazie all'intercessione di Roberto Papini, le opere di Michelucci vengono pubblicate su «Domus»: E. Ferretti, L. Mingardi, *Dimenticare Firenze. La mostra 'La casa abitata' e le proposte sull'abitare fra Milano e il contesto italiano nel 1965*, in «Firenze. Architettura», XXIV, 2, 2020, pp. 158-165.
72. [Gio Ponti], *America, Handicraft, CADMA. Un'occasione che può divenire storica per gli artisti e per gli artigiani italiani*, in «Domus», 226, 1948, p. 32.
73. G. De Carlo, *Mostra dell'architettura spontanea*, in *Nona Triennale di Milano. Catalogo*, a cura di A. Pica, Milano, 1951, pp. 89-97, 372-378.
74. Ivi, p. 424.
75. S. Paoli, *'Onestà... castità di visione'. Sguardo critico, promozione culturale e collezionismo fotografico in Lamberto Vitali*, in *Lamberto Vitali e la fotografia...*, cit., pp. 21-34, in part. p. 25.
76. Ferretti, Mingardi, *Dimenticare Firenze...*, cit.

Appendice

Intervista a Marco Zanuso a cura di Arianna Bechini

Nell'ambito della borsa di studio finanziata dall'Ente Cassa Risparmio di Pistoia e Pescia, in collaborazione con l'Università Internazionale dell'Arte-Firenze e con la Fondazione Nazionale C. Collodi (1999), dedicata ad approfondire l'opera di Pietro Porcinai nel Parco di Pinocchio, è stata realizzata l'intervista che qui di seguito si pubblica per la prima volta.

L'intervista ha avuto luogo circa un anno e mezzo prima dalla scomparsa di Marco Zanuso (11 luglio 2001) e a venti anni di distanza ne viene proposta la trascrizione. Si presume che in seguito l'architetto non abbia più avuto occasione di parlare pubblicamente della sua esperienza pesciatina. Alcune parti dell'audio risultano disturbate e sono opportunamente segnalate nel testo con la sigla [A.D.].

Data: 23 marzo 2000

Luogo: Studio di Architettura Marco Zanuso,

Materiali

Foro Buonaparte n. 46, 20121 Milano
Intervistatore: Arianna Bechini [AB]
Intervistato: Marco Zanuso [MZ]

– [AB] Come prima domanda chiedo all'architetto se allo studio conserva elaborati grafici e documentazione sul Parco di Pinocchio.

– [MZ] Qui ci sono alcune fotografie delle sculture di Consagra e queste due sono del plastico, mentre queste sono foto della Casa della Fata.

– Queste foto in particolare non le ho. Ricorda queste foto della Casa della Fata a quando risalgono?

– Non esageriamo! [SCUOTE LA TESTA E SORRIDE]

– Sarebbe importante se potessi averne copia.

– Vediamo se si riesce a tirar fuori qualcosa da qua.

– Dagli archivi risulta che lei invia diverse fotografie [FIN DAL 1958] da varie angolazioni di questo plastico alla Fondazione... e sono molto evidenti gli episodi delle avventure per ragazzi che non si trovano nella storia di Pinocchio.

– Si, questo plastico era stato fatto per 'lanciare' il progetto e trovare consenso. In seguito avrei pensato a cosa fare e a come svilupparli con un progetto esecutivo.

– L'idea iniziale di progetto di sistemare delle sculture lungo un percorso nel verde nasce con il Concorso per un Monumento a Pinocchio del 1951 [ANNO DEL LANCIOS DEL PROGETTO 1951, ESPLETAMENTO DEL CONCORSO 1953], quando lei partecipa insieme a Pietro Consagra? La sua collaborazione con lo scultore come nasce?

– Si, siamo amici. Fino a quel momento io non avevo mai fatto un parco in sé e per sé. Lui voleva fare queste sculture e quando mi chiese di creare un percorso nel verde per le sue sculture, l'idea mi affascinò.

– Negli elaborati che ho trovato [MI RIFERISCO ALLA PLANIMETRIA E SEZIONI DEL 1958] si legge chiaramente una prima parte con la storia di Pinocchio e quindi con le sculture di Consagra e una seconda con questi episodi fantastici da fiaba per far giocare i ragazzi. L'ideatore di questa seconda parte è lei? Consagra non se ne occupa?

– No, Consagra lavorò con me al percorso [LUNGO IL QUALE DOVEVANO ESSERE POSTI GLI EPISODI DELLA STORIA DEL BURATTINO]. Io pensai di ampliare il progetto inserendo, alla fine del percorso, il 'paese dei balocchi'. C'era quel professore lì... come si chiamava più?

– Rolando Anzilotti

– Anzilotti. C'è ancora?

– No

– È beh certo adesso avrebbe 100 anni...[A.D.] doveva essere un mondo capace di divertire. Tutta la cosa era stata impostata appunto per...[A.D.] far ridere i ragazzi e per lasciarli fantasticare. Ma è rimasta un'idea!

– Ho letto una relazione che fa Anzilotti¹, dove spiega tutta questa idea del parco: un'idea piuttosto grandiosa. Poi i pochi disegni, che ho visto fino ad ora in Fondazione e che proprio lei ha fatto realizzare, risalgono al 1960 e sono relativi alla Nave dei Pirati con la Grotta e poi dovevano esserci quelli relativi alla Balena. Però non ho trovato per ora elaborati grafici sulla Balena.

– Ma strano. ...forse non...[A.D.]².

– Non è stata realizzata neanche la balena come lei aveva pensato?

– Avevo fatto un progetto però... [MOSTRO UNA FOTO ATTUALE DELLA BALENA] ...ma, sì...[A.D.]³.

– A questo proposito mi conferma che è stata decorata dal pittore Augusto Piccoli?

– Piccoli ha fatto mi pare i pavimenti.

– Ricorda chi ha realizzato il collegamento che porta dalla terra ferma fin dentro la bocca della balena? ...[MOSTRO UNA FOTO] Sembrano quasi dei fiori in acciottolato...

– Credo siano stati fatti anche questi da Piccoli, come le scaglie di vetro e le pietre sul dorso della balena. Ma furono usati tutti materiali poveri e di recupero, un progetto ridimensionato al massimo.

– Lei avrebbe elaborati da mostrarmi?

– Non lo so adesso chiamo la mia segretaria e vediamo. Angela! Qualcosa...

– Lei suggeriva di rivestire l'interno della Balena con degli sfere particolari, che però la Fondazione le dice di non aver trovato⁴. Mi sa dire qualcosa?

[ENTRA LA COLLABORATRICE DICENDO: «SI DUNQUE NOI ABBIAMO DEI NEGATIVI. BISOGNA FARE LA STAMPA»]

– Tu prendi un budget per le spese?

– No un budget non c'è, ma vediamo che lavoro viene fuori e poi speriamo si possa pubblicare... [IRONICO].

– Poi alla fine lei ha una borsa di studio e le tocca cacciare fuori soldi a lei. Ma roba da pazzi. Questo è sfruttamento della gioventù! Più sfacciato di così? [RIDIAMO INSIEME].

– A proposito di questo aspetto, mi sembra che le questioni economiche siano state determinanti per lo sviluppo del progetto.

– Ma lei deve considerare che qui tutti si offrivano per fare...[A.D.]. Un esempio per tutti è la Nave dei Pirati. Perché nella Nave dei Pirati si contava molto sulla sorpresa...[A.D.], doveva essere una nave per cercare di divertire, poi c'era il gioco, il colore.

– *Invece è rimasto il cemento grezzo...*

– Prima di tutto si ricordi che tutto è rimasto nella mente di chi l'ha immaginato, fra gli altri in quella del povero Anzilotti. Lui era entusiasta di tutto, però erano progetti al di sopra delle possibilità; una nave senza motore.

– *La sua idea era quella di realizzare un parco all'interno del quale i ragazzi giocassero attivamente e, in effetti, anche la gestione di tutta questa cosa era complessa.*

– Ma capisce, mettere in piedi una cosa di questo genere con tutto quello che comporta... [A.D.]. La Nave doveva essere divertente, colorata: le sedute pensate attorno alla zona della Nave dovevano servire agli spettacoli, per assistere magari a delle battaglie in costume. Ai ragazzi stessi dovevano essere consegnati dei costumi per partecipare attivamente alla rappresentazione. Ma in questo caso avevamo fatto degli errori anche noi: un'attività di spettacoli e giochi su una nave come quella sarebbe stata troppo pericolosa a causa dei molti dislivelli. Le idee erano state grandiose, ma i costi di gestione sarebbero stati altissimi, impossibili da sostenere.

– *Risulta dalla corrispondenza che lei ipotizza, in alternativa, di realizzare delle barchette per l'invaso della Nave dei Pirati, per far giocare i ragazzi con dei modellini.... [A.D.]*

– Lei deve capire che non è stata realizzata neanche l'ombra [L'ARCHITETTO ENFATIZZA CON IL TONO DELLA VOCE QUESTA PAROLA] di quello che avevamo immaginato.

– *Anche per quanto riguarda l'idea di meccanizzare le sculture di Consagra, anche quello poi è stato un problema di sicurezza ed economico.*

– Si certo di sicurezza e economico, ma anche diciamo... [A.D.]. Ma se ne rende conto... [A.D.] sono aspetti interessanti. Soprattutto è una cosa che normalmente i... [A.D.] propongono ai bambini [SI RIFERISCE AL TEMA DI DOTARE DI MOVIMENTO AUTONOMO I GIOCATTOLI]. Perché per i bambini vedere una statua così, ferma [QUESTE PAROLE SONO PRONUNCiate CON TONO DI RAMMARICO E DELUSIONE]... non interessa ai ragazzi.

– *Infatti, purtroppo adesso è rimasto un parco che (in un certo senso) ha un po' perso questa sua identità... Un altro aspetto importante, anche simbolicamente, è l'utilizzo del colore che doveva essere presente in vari episodi del parco; in particolare la nave dei pirati la immaginava rivestita da tesserine bianche rosse e nere. Aveva fatto uno studio particolare anche in questo senso?*

– Che brava... [A.D.] trova delle cose... Diciamo che tutto era pensato un po' per ridere, un po' per ragioni... [PENSOSO E TITUBANTE] per far sognare i ragazzi, diciamo.

– *Vari documenti ci dicono che inizialmente anche Consagra voleva che alcune statue fossero non solo in movimento e anche colorate?*

– Non ricordo. Probabilmente se lui le voleva fare colorate, lo avrò scoraggiato io...

– *Il progetto nasce nel '51,⁶ ma viene inaugurato soltanto nel 1972. Durante gli anni Sessanta, fin dal 1959, lei ha una fitta corrispondenza con la Fondazione; invia vari disegni e, dal 1960, vengono iniziati i movimenti di terreno per creare le collinette su cui sviluppare il percorso. Nel 1965 sembra che i movimenti di terra si siano conclusi. Nel 1963 lei propone alla Fondazione di coinvolgere Pietro Porcinai per la sistemazione a verde. Quando lui inizia a lavorare al parco dunque, i movimenti di terra erano già definiti? [PRENDO UNA PLANIMETRIA GENERALE PER COMMENTARE I VARI MANU-FATTI REALIZZATI]⁷.*

– Lei cerca di scavare per cercare grandi cose... ma niente è stato realizzato.

– *Sì, capisco... Un episodio di cui vorrei chiederle è quello che lei definisce il Villaggio dei Parallelogrammi. I suoi primi disegni prevedono degli elementi a forma di torre riempiti di calcestruzzo e verniciati, ma oggi il Villaggio presenta dei setti in muratura di pietra e mattoni. Può parlarmi di questa trasformazione?*

– Non ricordo.

– *Vediamo nella planimetria questo vialone che sembra una chiara linea di separazione tra lo spazio destinato alla storia del burattino e l'area che avrebbe accolto il Paese dei Balocchi. Questa netta distinzione era già prevista fin dal progetto del 1958? In che rapporto erano le due zone?*

– No, inizialmente non c'era una divisione marcata. La zona dei giochi doveva essere più sviluppata, più ampia⁸. Ma non è stata razionalizzata per niente. Sono rimaste solo le idee. Andrebbe più che altro fatta un'analisi psicologica... sui fatti. Anche di come sono andate le cose, perché è proprio la storia di una cosa che... nell'insieme fra tutti... [A.D.]. La gente giustamente ci contava... indubbiamente. Perché l'idea di un Paese dei Balocchi a Pescia, è un'idea estremamente divertente e interessante e che soprattutto avrebbe dato incremento all'economia, diventando un punto strategico territorialmente.

– *Passiamo alla Casa della Fata: nel primo progetto (1958) si legge una pianta rettangolare, sviluppata su due piani, mentre nelle fasi successive lei la propone a pianta rettangolare con archi... Oggi la Casa si presenta come una piccola casa torre. Mi vuole raccontare qualcosa?*

– Non ricordo⁹.

– *In effetti il progetto si protrae per diversi anni prima di arrivare a compimento. Nel 1965 vengo-*

Materiali

no presentati i progetti al Genio Civile. Si legge che Anzilotti è sempre alla ricerca di finanziamenti per portare avanti l'iniziativa. I lavori per il parco sono di fatto sospesi e poi ricominciati poco prima dell'inaugurazione, circa un anno e mezzo prima...

– Ma io sono proprio commosso dall'interesse che lei dimostra verso questo tema, dall'impegno e dalla sua serietà. Dimostra tanta dedizione... [A.D.]. Questa era una cosa molto ricca di idee, ma meritava di diventare una cosa molto più importante.

– *Le ho portato delle foto del parco scattate pochi giorni fa, se le volesse vedere. I movimenti delle siepi sono interessanti, suggestivi, ma forse adesso hanno perso il corretto rapporto proporzionale rispetto al piccolo visitatore, sono troppo alte.*

– Ma come è mantenuto il giardino? È abbandonato?

– *No, il giardino non è abbandonato. Diciamo che nel tempo sono state fatte delle sostituzioni di piante e arbusti, anche se mi è sembrato di capire che al momento dell'inaugurazione nel parco mancasse ancora molta parte della vegetazione e che diverse piante siano state messe a dimora nell'arco dell'anno successivo. Per esempio, nell'episodio di 'Pinocchio ciuchino' era stata piantata originariamente una tamerice che però morì e fu sostituita con un salice piangente. Ovviamente il significato/messaggio è cambiato totalmente. Poi morì anche il salice e non è stato piantato più niente: adesso restano solo i bambù.*

– E infatti, certo...

– *A proposito dell'aspetto vegetale, lei si interesserà in una prima fase anche della scelta delle pian-*

te? Nella corrispondenza del 1960, mi pare, Fiorenzo Narducci le invia campioni di canne di bambù diverse e l'architetto Crescini, suo collaboratore, dà indicazioni sulle varietà e quantità, ecc. Quindi, mi può parlare di queste sue intenzioni?

– Ma non penso che ci siano misteri... [A.D.]. Tutto era appassionante. È un peccato più che altro per l'idea. Era un'idea affascinante, poi modestamente non siamo andati avanti.

– *Io preparerò una relazione con tutte le documentazioni raccolte sulle varie trasformazioni per ricostruire la storia del parco. E poi, molto probabilmente, verrà fatta una pubblicazione. Tutto dipende certo anche da cosa...*

– Da cosa riuscirai a mettere insieme! Io credo che tu intanto, se riesci ad un certo punto a liberarti dal caso specifico senza commentare nel dettaglio e fare considerazioni di carattere generale, cercando di cogliere il bello, di cogliere il positivo in tutte le vicende che ci sono state, allargare la visione... [A.D.] come viene concepito sul piano della fantasia e della partecipazione... Questo è l'argomento della tua tesi... [A. D.]. Poi, non dire che non ti sei divertita! [RIDIAMO INSIEME]

L'intervista si conclude con ringraziamenti e saluti e, contestualmente, con la richiesta di poter ricevere copia dei materiali grafici che l'architetto mi ha mostrato. Ne riceverò per posta solo alcuni, in particolare sei stampe fotografiche che riproducono gli elaborati per la Balena, per il Forte dei Visi Pallidi e il Piano Generale, fissato in un rapido ed espressivo schizzo, il cui originale è andato perduto¹⁰.

NOTE

1. AFNCC, Cartella Paese dei Balocchi, Fasc. Zanuso, c.n.n. 21 settembre 1959.

2. Fotografie di tali elaborati, perduti, sono conservati in AMM, *Fondo Zanuso* (fig. 8).

3. L'architetto conferma che quella nella foto è la Balena da lui progettata. L'incertezza nel rispondere potrebbe essere causata dal recupero del ricordo della sua idea iniziale che prevedeva l'oggetto architettonico come una struttura astratta in poliestere.

4. AFNCC, Cartella Paese dei Balocchi, Fasc. Zanuso, c.n.n. 17 settembre 1966. La morfologia degli elementi, destinati alla decorazione interna della Balena rimane ancora da precisare. Tale documento del 1966 ne indica il dimensionamento di massima (da 7 a 12 cm) e individua

il possibile fornitore nella ditta Fulget di Bergamo (ancora esistente <http://www.mariotti-spa.com/new-site/company-storia>).

5. AFNCC, Cartella Disegni Paese dei Balocchi, *Nave schema della pianta*, Studio Zanuso, Eliocopia, gennaio 1963, scala 1:10, n. 449463. Il disegno documenta la pavimentazione in cemento che doveva creare un motivo geometrico a raggiera. Molte parti dei muretti dovevano essere rivestite con tesserine nere e/o rosse. L'intento della domanda era entrare nel merito degli aspetti esoterici che certamente avrebbero connotato il parco. La reticenza dell'architetto, ha portato la scrivente, a desistere.

6. Ci si riferisce alle prime attività propedeutiche all'emancipazione del bando, avvenuta nel 1953.

7. APP, Cl 1540, Inserto 157, *Planimetria generale*, 1410/11 del 23 febbraio 1964.

Materiali

8. L'architetto si riferisce alla versione del progetto cristallizzata nel plastico del 1958, non più esistente, ma noto attraverso foto d'epoca (fig. 7).

9. La versione della Casa della Fata è frutto della col-

laborazione tra Zanuso e Porcinai. Per un maggior approfondimento sull'autografia delle varie parti: Bechini, *Eclettismo...*, cit., pp. 240-241.

10. Si veda il paragrafo 2 di questo contributo e fig. 4.

Between Lamberto Vitali and Rolando Anzilotti: Marco Zanuso's Garden of Pinocchio

by Emanuela Ferretti and Arianna Bechini

This study, confronting new documents, highlights Lamberto Vitali's involvement in the design and then construction of the Pinocchio Park in Collodi, giving great prominence to the innovating commitment of architect Marco Zanuso. The whole design history is then reread in the context of a progressive strengthening of the connections between the Tuscan environment and the advanced Milanese context, clearly indicating the connections of Rolando Anzilotti and Lamberto Vitali with the contemporary reality of European and American theme parks. Between the gestation and construction of Pinocchio's Park (1951-1972), experimental hypotheses for the use of innovative materials and automation systems, have given way to increasingly vernacular requests, due to the local administration and the role played by the different Tuscan personalities who have alternated in the various phases of expansion of the complex. The same architect Marco Zanuso, in an interview in 2000, invited us to go beyond the final result of this park, broadening the vision, to grasp a surprising wealth of ideas at its base «on the level of imagination and participation».
