

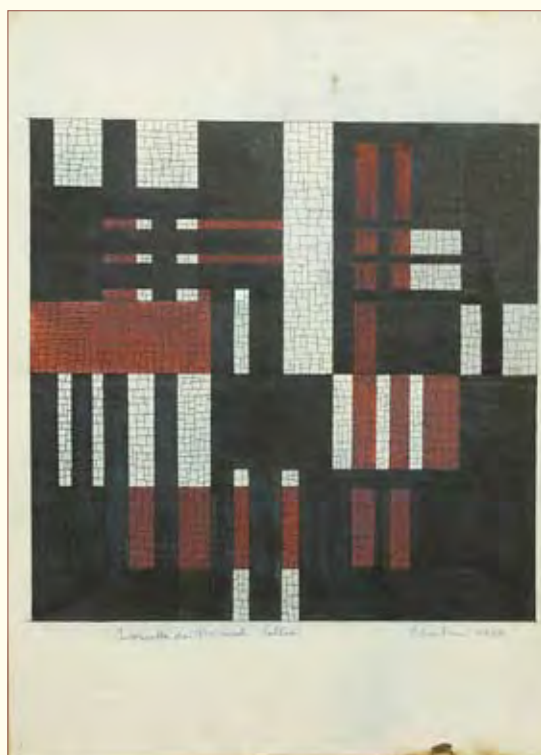


REGIONE TOSCANA  
Consiglio Regionale

# Da monumento a Collodi a Parco di Pinocchio

*Cronache di un'esperienza di arte ambientale in Toscana*

*a cura di Claudia Maria Bucelli, Lucia Fiaschi, Silvia Mantovani*



Edizioni dell'Assemblea

248

Studi



**Da monumento a Collodi  
a Parco di Pinocchio**  
*Cronache di un'esperienza  
di arte ambientale in Toscana*

Atti del convegno di studi

a cura di Claudia Maria Bucelli, Lucia Fiaschi,  
Silvia Mantovani

REGIONE TOSCANA



Consiglio Regionale

Maggio 2023

---

CIP (Cataloguing in Publication)

a cura della Biblioteca della Toscana Pietro Leopoldo

Da monumento a Collodi a Parco di Pinocchio : cronache di un'esperienza di arte ambientale in Toscana : atti del convegno di studi / a cura di Claudia Maria Bucelli, Lucia Fiaschi, Silvia Mantovani ; presentazioni di Antonio Mazzeo, Eugenio Giani, Valdo Spini, Pier Francesco Bernacchi. - Firenze : Consiglio regionale della Toscana, 2023

1. Bucelli, Claudia Maria 2. Fiaschi, Lucia 3. Mantovani, Silvia 4. Mazzeo, Antonio 5. Giani, Eugenio 6. Spini, Valdo 7. Bernacchi, Pier Francesco

791.068455266

Parco di Pinocchio <Collodi> - Storia - Atti di congressi

---

*Volume in distribuzione gratuita*

Consiglio regionale della Toscana

Settore "Iniziative istituzionali e Contributi. Rappresentanza e Cerimoniale.  
Tipografia"

Progetto grafico e impaginazione: Patrizio Suppa

Pubblicazione realizzata dal Consiglio regionale della Toscana  
quale contributo ai sensi della l.r. 4/2009

Maggio 2023

ISBN 979-12-80858-15-3

# Sommario

Presentazioni	
<i>Antonio Mazzeo, Presidente del Consiglio regionale della Toscana</i>	9
<i>Eugenio Giani, Presidente della Regione Toscana</i>	11
<i>Valdo Spini, Consiglio di amministrazione delle Gallerie degli Uffizi</i>	13
<i>Pier Francesco Bernacchi, Presidente della Fondazione Nazionale Carlo Collodi</i>	15
Introduzione	17
Prolusione	23
<i>Fernando Caruncho</i>	
<b>GENESI DI UN PROGETTO</b>	
1951 - 1956 - Genesi e sviluppo del Concorso per il Monumento a Pinocchio in Collodi	27
<i>Maria Cristina Anzilotti</i>	
Il magico recinto. Venturino a Collodi	41
<i>Lucia Fiaschi</i>	
Emilio Greco, uno scultore per Pinocchio e una polemica sull'idea di monumento	59
<i>Luca Pietro Nicoletti</i>	
L'Osteria del Gambero Rosso di Giovanni Michelucci	71
<i>Nadia Musumeci</i>	
Marco Zanuso e il Paese dei Balocchi. Un'indagine indiziaria	81
<i>Luciano Crespi</i>	
Quando architettura e design incontrano la fiaba. Marco Zanuso e il Parco di Collodi	97
<i>Emanuela Ferretti</i>	
Fra identità e memoria. Pietro Porcinai e il Parco di Pinocchio	113
<i>Claudia Maria Bucelli</i>	

## **IL PARCO A TEMA**

Giocare con e nell'arte <i>Romina Nesti</i>	127
Il Parco a Tema fra identità e straniamento <i>Enrica Dall'Ara</i>	137
La nascita dell'arte ambientale alla Collezione Gori – Fattoria di Celle <i>Miranda MacPhail</i>	149
Estetica dei luoghi d'affezione <i>Raffaele Milani</i>	161
«Una soluzione architettonica elaborata da un artista». Il Parco di Collodi nei ricordi di Renato Baldi <i>Silvia Mantovani</i>	167

## **PINOCCHIO A COLLODI**

Valorizzare i giardini storici e i beni culturali: dalle guide cartacee alla comunicazione digitale. Una strategia editoriale in Realtà Aumentata per creare una community dei giardini storici <i>Silvia Martelli - Maria Donata Moschitta</i>	185
I “sovrappiù di significato” della fotografia al Parco di Pinocchio a Collodi, tra memoria istituzionale e privata <i>Tiziana Serena</i>	195
Il progetto del Parco Policentrico Collodi-Pinocchio <i>Pier Francesco Bernacchi</i>	211
La tutela istituzionale sul parco di Pinocchio a Collodi <i>Sergio Sernissi</i>	217
Proposta per un concorso internazionale di arte contemporanea: omaggio a Venturino Venturi <i>Andrea Dami</i>	229
Conclusioni	231
Bibliografia	235
Indice dei nomi	263

# Presentazioni





*Antonio Mazzeo*

Presidente del Consiglio regionale della Toscana

Il parco monumentale dedicato a Pinocchio a Collodi è certamente un *unicum* nel panorama mondiale dei parchi e dei giardini. Si tratta infatti di un impasto originale di scultura, architettura del paesaggio e letteratura. E tutti e tre questi elementi sono delle vere e proprie eccellenze.

Le sculture sono capolavori di grandi artisti del Novecento. La storia di queste opere ha una grande originalità e si è sviluppata al di là delle intenzioni originarie della committenza. Possiamo oggi ammirare ventuno statue in bronzo e acciaio, oltre alla bellissima Piazzetta dei Mosaici realizzata da Venturino Venturi.

Il giardino è un'opera di architettura del paesaggio molto suggestiva, per altro in dialogo implicito con il vicino giardino di Villa Garzoni, uno dei più belli esempi di giardini barocchi in Italia e il più significativo in Toscana.

Tutto poi è ispirato al più famoso burattino del mondo, il Pinocchio di Carlo Collodi, per la cui celebrazione il parco è nato.

*Le avventure di Pinocchio* è un vero e proprio capolavoro della letteratura mondiale, tradotto in centinaia di lingue e trasposto in numerosi spettacoli teatrali, prodotti televisivi e film (compresi quelli di animazione).

Un testo che ha appassionato generazioni di bambini e che ha interessato sempre anche un pubblico adulto. Un vero e proprio romanzo di formazione, che a giusto titolo lo colloca tra i grandi romanzi di fine Ottocento.

Per tutte queste ragioni il Parco di Pinocchio di Collodi è una delle eccellenze toscane e con grande piacere ho condiviso la decisione di pubblicare nelle Edizioni dell'Assemblea del Consiglio regionale gli atti del Convegno *Da monumento a Collodi a Parco di Pinocchio – cronache di un'esperienza di arte ambientale in Toscana*. Si è trattato infatti di un momento di alto contenuto culturale, per cui ringrazio tutti gli organizzatori e i curatori scientifici.



*Eugenio Giani*  
Presidente della Regione Toscana

Iniziative come il Convegno *Da monumento a Collodi a Parco di Pinocchio* contribuiscono alla valorizzazione dell'arte ambientale del nostro territorio, quell'arte tra cui spicca il Parco che, con l'allora Sindaco di Pescia Rolando Anzillotti, si sviluppò a metà degli anni '50 e che rappresenta tuttora un punto di riferimento fondamentale sia per la centralità e la capacità evocativa della figura di Carlo Lorenzini sia per la testimonianza degli artisti di arte contemporanea che si cimentarono di fronte all'appello di questo grande amministratore che chiamò coloro che rappresentavano allora il meglio dell'arte contemporanea perché portassero una testimonianza proprio lì a Collodi.

Tra questi non può non essere ricordato il grande Venturino Venturi, cui si deve il progetto della Piazzetta dei Mosaici del Parco e del bozzetto della statua di Pinocchio - poi invece realizzata dal vincitore *ex aequo* del concorso Emilio Greco - che avrebbe dovuto essere una meridiana la cui ombra sarebbe diventata una sorta di segnalibro della storia di Pinocchio.

Nacque così un Parco che poi, nel corso degli anni, è diventato un riferimento internazionale sapientemente guidato dalla Fondazione Nazionale Collodi a cui la Regione Toscana dedica la sua costante attenzione con la voglia di essere parte in tutto ciò che può significare il suo sviluppo, sviluppo di cui c'è sempre bisogno perché nel tempo è assolutamente necessario rinnovare costantemente la capacità di richiamo.

Questa pubblicazione, che raccoglie gli atti del convegno con i saggi di tutti gli illustri relatori che vi hanno partecipato, assume un ruolo importante perché non solo rende testimonianza alle idee, alle conoscenze, agli studi che hanno approfondito il tema con sapienza e passione ma è anche una celebrazione e un potente mezzo di diffusione di quell'arte ambientale così presente e diffusa in Toscana che costituisce una parte importante del nostro patrimonio culturale.

Ringrazio di cuore tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione del convegno e alla pubblicazione di questa opera, un particolare grazie a Lucia Fiaschi, Claudia Bucelli e Silvia Mantovani che hanno messo in questo progetto la loro competenza e professionalità con grande entusiasmo e passione.



*Valdo Spini*

## Consiglio di amministrazione delle Gallerie degli Uffizi

L'obiettivo di non circoscrivere il ricordo di Pinocchio ad un monumento, ma di allargarne il significato trasferendolo ad una serie di situazioni artistiche e ambientali che contestualizzassero l'opera di Carlo Lorenzini al territorio di Collodi è stato certamente il risultato di un'azione importante e significativa che, anticipando l'esperienza dei parchi di sculture all'aperto, si proietta nel presente e potrà trovare nel futuro successivi e significativi sviluppi.

La vicenda è nota. Nel 1890 venne pubblicato per la prima volta il libro *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Lorenzini, in arte Carlo Collodi. Nel 1951, settanta anni dopo, si costituì il Comitato Nazionale per il Monumento-ricordo di Pinocchio a Collodi (Pescia) e nel 1953 il Sindaco di Pescia, on. Rolando Anzilotti, docente di letteratura anglo-americana all'università di Pisa, volle un concorso che ne legasse la realizzazione alla progettazione di un contesto capace di proiettare l'immaginario dei bambini e dei visitatori nella dimensione della fiaba e nel mondo del nostro burattino. Fu scelta la grande statua di Emilio Greco e realizzata la piazzetta dei mosaici progettata dagli architetti Renato Baldi e Lionello De Luigi, insieme all'artista Venturino Venturi che fece, fra il 1953 e il 1956, ventidue mosaici degli episodi più importanti delle avventure di Pinocchio. Iniziava così «una delle prime opere di arte ambientale contemporanea realizzate nel secondo dopoguerra in Italia»<sup>1</sup>. Seguirono le pregevoli integrazioni di Marco Zanuso e Pietro Consagra, con il contributo paesaggistico di Pietro Porcinai. Siamo oggi di fronte ad un complesso artistico-monumentale-paesaggistico di grande rilievo a livello nazionale e internazionale.

Una degna cornice a quello che è il libro italiano più tradotto nel mondo insieme al *Principe* di Niccolò Machiavelli: il successo delle *Avventure di Pinocchio* continua, infatti, senza flessioni a più di centoquaranta anni di distanza dalla sua pubblicazione. Un'ambientazione significativa in cui al parco di Pinocchio si aggiungono il borgo, la villa e il giardino Garzoni. Non dobbiamo dimenticare infatti che a Collodi abbiamo il più spettacolare esempio di giardino barocco in Toscana, che trova la sua apertura verso

<sup>1</sup> Gregorini, M., Zoppi M. (2018), *Paesaggi d'autore in Toscana*, Firenze: Aska edizioni.

l'infinito nella ripida struttura dei terrazzamenti che sembrano sfiorare il cielo. Una sintesi felice di arte, cultura e paesaggio che rivendica e merita di essere valorizzata in tutte le sue dimensioni.

Le Gallerie degli Uffizi non vogliono chiudersi in una torre d'avorio. Intendono, al contrario, proporsi come "impresa motrice" della cultura su tutto il territorio toscano. Di qui l'idea e il progetto degli "Uffizi diffusi" che intendiamo portare avanti in collaborazione con la Regione Toscana e che, certo, non potrà non comprendere nella sua attuazione anche Pescia con la sua Collodi.

Abbiamo quindi ospitato molto volentieri nella Sala Vasari questa prima giornata di convegno, proprio riconoscendo l'importanza del lavoro che la Fondazione Collodi sta portando avanti per lo sviluppo dell'eredità culturale e artistica dell'opera di Carlo Collodi e del complesso monumentale-paesaggistico che nel borgo di Collodi la ricorda.

L'augurio che formuliamo è che gli Atti di questo convegno possano ispirare nuove prospettive al parco di Collodi e proiettarsi significativamente sul nostro territorio toscano, mantenendolo al centro di quell'attenzione che abbiamo avuto grazie a Pinocchio, alle sue avventure e al suo geniale indimenticabile autore, Carlo Lorenzini in arte Collodi.

*Pier Francesco Bernacchi*

Presidente della Fondazione Nazionale Carlo Collodi

Il paese di Collodi, documentato fin dal XII secolo, è ricchissimo di storia e di cultura: al suo borgo medievale e allo Storico Giardino Garzoni, sormontato dalla Villa, si è aggiunto nel Novecento uno straordinario esempio di arte ambientale, il Parco di Pinocchio. Alla luce di questo, la Fondazione Nazionale Carlo Collodi non poteva che aderire con entusiasmo all'organizzazione di un convegno sulla genesi e la realizzazione del Parco di Pinocchio, in grado di offrire numerosi e rilevanti spunti di riflessione sulla relazione tra arte e paesaggio, anche in merito alla Villa e al Giardino Garzoni.

Ci tengo a ringraziare molto le tre organizzatrici del convegno, Lucia Fiaschi, Claudia Maria Bucelli e Silvia Mantovani, insieme a tutti gli enti e le istituzioni che hanno collaborato all'iniziativa.





## Introduzione

Nuovi approfondimenti e nuovi punti di vista sulla significativa impresa collodiana sono sembrati quanto più necessari, sia in considerazione della quantità di contributi che sono stati prodotti nel corso degli anni dei quali è sembrato opportuno offrire aggiornamenti, sia in merito al rinnovato interesse per il Parco nell'ambito degli studi sul paesaggio e in quello delle nuove ricerche su temi inerenti l'arte all'aperto.

Fu quella di Collodi una impresa innovativa e in netto anticipo su ricerche e presupposti teorici che si affacceranno al dibattito internazionale ben oltre quel lontano 1953 che vide, espletato il concorso, gli artisti all'opera. Già il bando di concorso aveva previsto la sistemazione a verde, certamente a raccogliere le indicazioni di Paul Hazard, che già nel 1914 aveva intuito come Pinocchio avrebbe dovuto trovare casa in «un qualche paese toscano, davanti ad un orizzonte dove si allungano delle dolci colline». Fu così che tra i molti progetti presentati se ne affermò uno, quello di Venturino Venturi con gli architetti Lionello De Luigi e Renato Baldi. Essi proposero una piazza murata, di quelle comuni nella Toscana dei paesi, con sul muro di cinta coperto dalla lapidea tessitura del mosaico, la storia del burattino. Il progetto, che risultò vincitore in *ex aequo* con lo scultore Emilio Greco, fu privato della statua di Pinocchio che doveva ergersi al centro della piazza ad indicare con l'ombra del braccio alzato, a mo' di meridiana, lo scorrere della storia figurata sulle pareti; un'intuizione poetica di correlazione con il paesaggio circostante e con la naturale mutevolezza delle ore e delle stagioni e che, mai realizzata, stupisce oggi alla luce delle molte ricerche propriamente di arte ambientale diffuse più tardi proprio in Toscana. A tal proposito convenga citare la precoce intuizione di Giuliano Gori, che nell'arco dei venti anni che vanno dal 1961 al 1981 acquistò la Fattoria di Celle allo scopo di farne un centro il cui obiettivo sia quello di collaborare con gli artisti alla creazione di opere nascenti da quello stesso spazio (MacPhail). Già riflettere su queste evidenti anticipazioni ha condotto all'attenta riconsiderazione del primo nucleo del parco di Collodi, anche alla luce dei vivacissimi dibattiti che si incrociarono sulla stampa dell'epoca, che non sempre comprese il portato dell'operazione promossa da Anzilotti, allora giovane sindaco di Pescia, e dai membri del comitato promotore, guidati da una

giuria di primissimo piano, tra i cui membri Giovanni Michelucci, che fu colui che particolarmente indirizzò nel favore per il progetto Venturi, De Luigi e Baldi. Progettato in stretta relazione visiva con il singolare profilo dell'antico abitato di Collodi e con l'imponente Villa Garzoni, circoscritta da un sapiente giardino di impianto barocco, il Parco nel suo primo nucleo appare oggi un esempio di singolare interpretazione ed adattamento alle superfetazioni storiche, mantenendo freschissimo fascino grazie al genio visionario di Venturino Venturi che seppe, con solo colpo d'ala, porre poeticamente in relazione elementi in apparenza dissimili ma «tra loro avvinti dall'amore dell'umano e dallo spirito magico del genio del luogo» (F. Caruncho). Con Venturino Venturi rivestirono ruoli determinanti gli architetti Lionello De Luigi e Renato Baldi. I tre gravitavano tutti intorno all'indirizzo fiorentino della facoltà di architettura che aveva sede in via Micheli, con lo scultore che aveva il proprio studio in via Cherubini. Coetanei e animati dal medesimo entusiasmo, si accinsero al concorso, ed è merito delle indagini di Silvia Mantovani se i due comprimari hanno finalmente ottenuto il posto che meritano sia nella fase progettuale che esecutiva del progetto vincitore. Renato Baldi ricorda come all'origine del pensiero per il parco vi fosse l'intuizione di De Luigi, che pensò a una soluzione architettonica elaborata da un artista, Venturino Venturi, così che «la piazza diventa monumento e il monumento piazza». Proposta di gran valore progettuale - ed è ancora Baldi che se ne fa testimone - capace di immaginare «non una piazza che contenga un monumento, ma uno spazio architettonico che, trasfigurato dall'arte, diventa esso stesso monumento». L'amplessima rassegna stampa di profilo nazionale ed internazionale seppur non scevra da polemiche testimonia il successo dell'impresa collodiana al quale contribuirono le attenzioni riservate dal comitato organizzatore alle possibili ricadute economiche. Anzillotti dette prova di notevoli capacità imprenditoriali intuendo l'opportunità di scegliere le famiglie come pubblico privilegiato. La centralità del ruolo delle famiglie nel complesso sistema comunicativo del Parco trova prova nel ruolo dello studio Bonini che ottenne l'esclusività per la realizzazione dei servizi fotografici nel Parco. Ulteriore segno dell'interesse turistico del parco si rintraccia nella stampa specializzata che di frequente elesse Collodi a protagonista delle sue 'storie' fotografiche (Serena). Inaugurata la piazza dei mosaici e la scultura di Emilio Greco, si pensò subito a proseguire i lavori con la costruzione di un museo biblioteca e con L'Osteria del Gambero Rosso, di lì a due anni affi-

data a Giovanni Michelucci. «Michelucci trascrive nei suoi primi appunti grafici con gli occhi della memoria la favola» (Dezzi Bardeschi), come aveva fatto Venturino, che aveva tratto il suo Pinocchio dalla sua viva memoria. L'Osteria, inaugurata nella primavera del 1963, in coincidenza con il cantiere per la chiesa dell'autostrada, che aveva sottoposto l'architetto alla sua più ardua sfida di costruttore, per lungo tempo ha sofferto di parziale oblio mentre oggi siamo in grado di affermarne l'originale poetica, scaturita dalla profonda partecipazione di Michelucci agli elementi costruttivi ed artistici della prima fase del parco (Musumeci).

Ai primi interventi realizzati in seguito all'aggiudicazione del concorso presto si aggiunse il Paese dei Balocchi, secondo il progetto presentato nel 1953 da Pietro Consagra con Marco Zanuso, la cui partecipazione probabilmente fu esplicita sin dalla prima stesura del progetto, e che prese sempre più corpo in fase di realizzazione, ben oltre la costruzione del solo pesce-cane. Zanuso fu esplicitamente interpellato quando, nel 1957, si decise di mettere in cantiere la realizzazione del Paese dei Balocchi, per il quale l'architetto fu chiamato in qualità di direttore lavori e estensore del progetto di massima e degli esecutivi. Vi è traccia sicurissima del lavoro di Zanuso nel nuovo progetto, senz'altro differente dal primo presentato nel '53 con Consagra - sempre che di questa prima collaborazione vi possa essere certezza. Un segno quello di Zanuso che si dichiara portatore d'informazioni che oltrepassano i limiti della rappresentazione iconografica, per entrare nella sfera della previsione dei possibili comportamenti degli utenti (Crespi). Entrò così Zanuso in una dimensione che non gli era solita, quella allegria dello scherzo e del camuffamento, delle cose fatte quasi al momento e si pensi così alla balena, alla grotta dei pirati e alla nave che alimentò lo sperimentalismo che gli era connaturato. Nel 1962 venne poi chiamato Pietro Porcinai su suggerimento del medesimo Zanuso e fu così che in seguito il ruolo dell'architetto paesaggista prese sempre maggiore evidenza con il ritirarsi di Zanuso chiamato da altri e gravosi impegni - di ciò è testimonianza la Casa della Fata pensata da Zanuso nel 1963, ma realizzata nel 1972 da Porcinai che conserva comunque traccia dello sperimentalismo dell'architetto milanese nel tetto coperto a mo' di tegola da fondi di bottiglia.

L'intervento del paesaggista si innestò sulla prima ideazione zanusiana che proponeva due percorsi sinuosi, ideale matrice per l'inserimento delle 21 sculture di Pietro Consagra (Ferretti). Pietro Porcinai si accinse al lavoro

con grande entusiasmo, giungendo a rinunciare al proprio compenso per un'opera che sentiva appartenergli; aveva tra l'altro conosciuto ed immensamente apprezzato Venturino Venturi (Bucelli) all'opera della piazzetta. Operò così intervenendo con una strategia di equilibrante collegamento, giustificazione e valorizzazione degli episodi scultorei e architettonici di Zanuso e Consagra (Bucelli). Porcinai lavorò sempre in stretto dialogo con l'architetto milanese anche se alcune soluzioni subirono modifiche e adattamenti, come ad esempio il Villaggio di Pinocchio che, in un primo tempo, doveva essere il Villaggio di Parallelepipedi oppure il Labirinto e l'Osteria del gatto e della volpe, prima in muratura e poi trasformata in una pergola di legno.

Il parco di Pinocchio a Collodi nel suo lungo divenire si è sempre più caratterizzato come straordinario laboratorio d'arte, paesaggio e architettura, ma anche come luogo dell'infanzia che secondo l'insuperata lezione munariana deve vivere l'arte in quanto esperienza ludica, libera, sperimentale e mai sottoposta a giudizio. Quali sono i luoghi dove arte e gioco si possono incontrare? Ovunque, verrebbe da dire, scrive Romina Nesti, ma sicuramente tutto ciò si può incontrare nel Parco di Collodi e nell'esperienza ludico-estetica-artistica che offre, poiché esso è un laboratorio dove liberamente si può fare esperienza, dove il soggetto può divenire protagonista attivo e ciò particolarmente per l'essere sin dalla prima idea progettuale un parco a tema il cui soggetto è una fiaba, quella collodiana, da vivere, percorrere ed esperire in totale libertà.

Un parco a tema, dunque, dove possa ricrearsi quella evasione dalla realtà che ne è la principale struttura semantica e dove l'estraniamento dal contesto operato mediante l'immaginazione, abbia la propria rappresentazione che sia frutto di un progetto che conduca verso altre forme di conoscenza (Dall'Ara). Risultano dunque assai calzanti le riflessioni di Raffaele Milani che chiude il suo contributo chiamando in causa la bellezza: «bisogna ricordare che tutto ciò che viene dall'esperienza estetica, tutto ciò che abbiamo chiamato e chiamiamo bello non è qualcosa di superficiale, di meramente ornamentale, di appiccicato per far figura, ma sostanziale alla civiltà sin dalle sue origini». Il laboratorio collodiano, con quanto di immateriale, ne è la sostanza fondamentale, si confronti dunque con il presente e con innovative strategie comunicative (Moschitta e Martelli), volte alla definizione di *community building*, comunità di interesse, comunità

comunicanti, comunità di autori che raccontino le storie dei luoghi visitati diffuse poi tramite le reti social allo scopo di creare nuclei di interesse partecipato. La vivace progettualità espressa dalla Fondazione Nazionale Carlo Collodi prevede nel prossimo futuro poderosi ampliamenti dell'attuale perimetro del parco, che ancora coincide con quanto attuato con gli ultimi interventi che datano ai primi anni Ottanta con la costruzione del Museo Biblioteca Laboratorio delle Parole e delle Figure di Carlo Anzilotti da un progetto di Giovanni Michelucci. A cominciare con lo stretto dialogo con l'adiacente giardino storico di Villa Garzoni, la Fondazione propone il Parco Policentrico ove avrà luogo un nuovo Paese dei Balocchi, il Parco degli Amici europei di Pinocchio e un Parco educativo di arte ambientale. D'altro canto la crescita dell'attenzione internazionale sul Parco ha condotto la competente soprintendenza (Sernissi) ad esprimere un decreto di tutela tramite la dichiarazione di interesse culturale dell'intero complesso storico, compresa l'Osteria del Gambero Rosso (d.p.c.r. n.199 del 29 novembre 2017 e d.p.c.r. n. 200 del 29 novembre 2017).

Ad epigrafe di questo volume di atti valgono molto le parole di Andrea Dami: «Pinocchio è patrimonio dell'umanità, una umanità composta indistintamente da bambini e da adulti per una felicità collettiva e quella piazzetta è felicità collettiva, ma anche un centro di educazione e di approfondimento perché proprio attraverso il corpo, i sensi, il gioco ci si avvicina al mondo e qui, in quanto spazio d'arte, il gioco fiaba. Vorrei sottolineare che questo non è il luogo per il gioco inteso come semplice intrattenimento a scopo ricreativo o di puro divertimento, ma racconto, magari animato da giovani guide». Tre giornate di studi con ricercatori provenienti da esperienze e località differenti, tutte indirizzate alla considerazione di uno dei luoghi topici della cultura architettonica, artistica e paesaggistica italiana.

*Claudia Maria Bucelli*

*Lucia Fiaschi*

*Silvia Mantovani*



# Prolusione

Voglio essere molto breve ma conciso e cercare di arrivare al punto. Cosa significa la figura di Pinocchio in un contesto che ovviamente è direttamente collegato al mondo della natura, esemplificato in questo caso nel mondo del Giardino?

Pinocchio è probabilmente uno dei grandi miti della letteratura creati insieme a Faust, Don Giovanni, Amleto e Don Chisciotte. Tutti creati a immagini della natura nell'anima umana.

Ci pongono tutti le stesse domande, e anche Pinocchio: cosa vuol dire essere umani?

E questa è sempre la grande domanda. Anche Pinocchio cerca di rispondere.

È un'immagine di legno che ha due creatori, il falegname Geppetto e la Fata Turchina, ognuno dei quali gli dà una parte del suo essere, e tra i due, la vita.

E accanto a lui mettono il Grillo Parlante, a immagine della coscienza della verità, come guida spirituale interiore che lo accompagnerà nella sua trasformazione da figura di legno a vero bambino con una vita propria e quindi con tutti gli attributi di un essere umano.

L'umano nel nostro essere non è solo nato, è anche fatto ed è attraverso il corso della vita, dall'innocenza dell'infanzia come punto di partenza alla perdita di questa innocenza quando siamo gettati nel mondo negli anni dell'adolescenza, e dopo questo il lungo viaggio nel buio, dove la luce della coscienza ci salva per ritrovare la pura chiarezza dell'innocenza attraverso l'amore, attraverso l'abbandono all'altro, sacrificando infine la nostra personalità e il nostro ego.

C'è una curiosa somiglianza tra la figura di Pinocchio che nasce da un pezzo di legno di pino e che prende vita attraverso le mani di Geppetto ed è animato dalla consapevolezza della vita datagli dalla Fata Turchina. Alla fine il giardino è anche un materiale naturale iniziale i cui elementi sono pieni di vita ma che ha bisogno dell'amore dell'umano e dello spirito magico del genio del luogo per nascere.

E cercare di spiegare questo è il motivo per cui ho introdotto le immagini del Vigneto del Jardin de la Amastuola. Noi crediamo sempre di



partire dal nulla, ma non abbiamo mai conosciuto il nulla. C'è sempre un ambiente, una circostanza e da quell'emozione si parte lungo il percorso nel tempo per incontrare la bellezza che sempre ci parla.

Questo effetto specchio tra il divenire dell'anima umana e il divenire dell'anima del giardino è un processo alchemico che ha bisogno di tutte le forze dello spirito per poter compiere il nostro destino e quello del giardino; dall'innocenza alla perdita di essa, per recuperarla di nuovo ritornando con la nostra anima all'origine della natura, e quindi alla nostra stessa natura umana.

Tutto si risolve sempre nel mistero in cui l'umano entra in contatto con il sacro, l'invisibile diventa a volte, solo a volte, visibile per avere una visione totale di questo mistero che è il mistero del vivere.

Credo che mi sia stata data in questa sede una magnifica opportunità di parlare del giardino come di uno spazio iniziatico dove l'alchimia della ricerca dell'anima può realizzarsi insieme agli elementi della natura che governano il giardino. E credo che questo parco di Collodi ha avuto e avrà sempre un grande destino, perché sarà un riferimento per i bambini e per gli uomini alla ricerca del loro bambino interiore. Purché, oltre a visitare il giardino, leggano il libro, sarà lo stesso libro a guidarli nel loro cammino.

Per questo credo che sia un dovere morale di tutti noi fare in modo che il giardino di Collodi mantenga sempre l'ideale trasformatore che la storia di Pinocchio ci propone e che è sempre presente nell'anima del giardino.

Ecco perché questa meravigliosa e crudele storia di Pinocchio, così umana, diventa una grande occasione di educazione che non possiamo perdere e che deve avere l'alto obiettivo di recuperare la nostra stessa identità di esseri umani attraverso l'anima di Pinocchio e l'anima del giardino.

L'educazione è il compito più alto e più nobile, ma anche il più difficile che un uomo possa porsi. Ecco perché oggi più che mai in questo ambiente digitale e virtuale in cui ci muoviamo, è più necessario che mai. Altrimenti, come Pinocchio, perderemo il nostro coraggio.

Ma di fronte a questa esperienza che è e continua ad essere così comune al giorno d'oggi, c'è un altro percorso parallelo che ovviamente si interseca con il precedente in cui attraverso la ricerca della bellezza, attraverso l'amore, la disciplina, il lavoro e il sacrificio, è possibile far fiorire la rosa interiore che tutti portiamo dentro di noi e che il giardino protegge.

*Fernando Caruncho*

# **Genesi di un progetto**



# 1951 - 1956 - Genesi e sviluppo del Concorso per il Monumento a Pinocchio in Collodi

*Maria Cristina Anzilotti*



*Fig. 1 – Collodi, 1956. Piazzetta dei Mosaici di Venturino Venturi con alle spalle la Villa Garzoni e Collodi Castello*

Ripercorrere le fasi di quell'impresa eccezionale che fu il Concorso per il monumento-ricordo di Pinocchio a Collodi è stato un viaggio attraverso una fonte inesauribile di scoperte.

L'interesse che tale progetto riuscì a suscitare in ogni dove, dai bambini agli insegnanti, ai giornalisti, gli artisti, i letterati e i critici d'arte fu sensazionale.

Nel consultare la mole di materiale che testimonia la vastità e la qualità del fermento culturale, la ricchezza delle iniziative che erano state create intorno all'impresa ho potuto riconoscere la lungimiranza di mio padre e apprezzarne «la perseveranza, il coraggio, lo spirito di sacrificio, di organizzazione, di intelligenza»<sup>1</sup>.

Erano gli anni '50 subito dopo la guerra e anche in Valdinievole c'era tanto da realizzare: nuove abitazioni, scuole, strade, acquedotti, illuminazione pubblica, e anche la creazione di nuovi posti di lavoro.

---

<sup>1</sup> Calò G. in *Adunanza del consiglio generale del 4 novembre 1962*, Archivio Fondazione Nazionale Carlo Collodi, da ora in poi AFNCC.

Rolando Anzilotti, mio padre; allora professore di Letteratura Inglese presso la Facoltà di Magistero dell'Università di Firenze, a soli 31 anni, diventa Sindaco di Pescia (PT). Era il giugno del 1951 e fra gli impegni che si proponeva di attuare durante il suo mandato c'era quello di erigere un monumento-ricordo di Pinocchio nella frazione di Collodi.

Nel 1951 ricorrevano anche i settanta anni dall'uscita del primo capitolo de *La Storia di un Burattino* nel primo numero del *Giornale per i bambini* diretto da Ferdinando Martini. E questa parve proprio l'occasione giusta per rendere omaggio a Carlo Lorenzini e al suo *Pinocchio*.

Sì, perché Anzilotti racconta che tutto cominciò da una lapide<sup>2</sup>, quella che fu posta a Collodi dagli amici, un anno dopo la morte dello scrittore, nel 1891, sulla facciata della casa materna:

In questa casa  
nella quale visse i primi anni della fanciullezza  
e fece dipoi sovente ritorno  
attrattovi dai materni ricordi  
CARLO LORENZINI  
illustre pubblicista  
milite volontario delle patrie battaglie  
scrittore urbanamente arguto  
benemerito della popolare istruzione  
che col pseudonimo di COLLODI  
rese celebrato il nome di questo paese  
i collodesi  
annuente e plaudente il Municipio di Pescia;

Nacque il 24 novembre 1826 Morì il 26 ottobre 1890

Del suo capolavoro e del famoso personaggio che gli aveva dato fama universale non si faceva menzione; questa targa al babbo non era mai piaciuta, era troppo seria ed era troppo poco. Eppure Collodi, al quale Lorenzini era così affezionato, tanto da assumerlo come suo pseudonimo, era quel bizzarro paese natale di sua mamma che gli ricordava l'infanzia spesso trascorsa a casa dei nonni accanto al mondo fatato e misterioso della Villa e del Giardino settecenteschi.

Già altri avevano pensato a erigere statue al Lorenzini: nel 1914 il letterato francese Paul Hazard in un articolo apparso su la *Revue des Deux*

---

2 Anzilotti, R. (1981), "Pinocchio sul piedistallo" in *I Cento Anni di Pinocchio*, Firenze: Giunti Marzocco, pp. 29-31.

*Mondes*<sup>3</sup> suggeriva di collocarne una

[...] nel parco di un qualche paese toscano, davanti a un orizzonte dove si allungano delle dolci colline, una mattina di primavera e con un cielo leggero si dovrebbe erigere una statua che mostrasse l'artista intento a scolpire il suo illustre burattino... non ci sarebbero stati discorsi, solo canti, balli e spettacoli di marionette, caramelle, dolci [...] e i bambini si sarebbero divertiti liberamente [...];

nel 1921 anche l'ingegner Alessandro Frateschi di Collodi proponeva di fare una raccolta in tutte le scuole per un monumento all'amico Lorenzini, ma la sua proposta non fu mai accolta.

Così, dopo diversi incontri, nel febbraio del 1952 Anzilotti costituì il Comitato per il Monumento a Pinocchio, che oltre al Sindaco del Comune di Pescia si avvaleva di eminenti rappresentanti del mondo della cultura, scrittori e educatori quali Piero Bargellini, Giovanni Calò, Felice Del Beccaro, Arturo Lòria, Roberto Papi, Enrico Pea, Luigi Volpicelli.

Il Comitato si proponeva:

- di ricordare a tutti che l'autore de *Le Avventure di Pinocchio* era un italiano, toscano, collodese di elezione;
- di riproporre in Italia e in tutto il mondo un libro che aveva una funzione insostituibile nella letteratura per l'infanzia;
- di attirare l'attenzione di italiani e stranieri sul pittoresco paese di Collodi e su Pescia, tanto da creare nuove opportunità di lavoro, auspicando una ricaduta economica su tutto il Comune;
- non ultimo, di studiare la realizzazione dell'iniziativa del concorso per il monumento-ricordo a Pinocchio.

I consensi e l'entusiasmo in Italia e all'estero furono immediati e presto arrivarono gli aiuti che permisero di indire un concorso fra gli artisti italiani, per ricordare, nella più ampia libertà d'espressione, Pinocchio e il suo autore. Il monumento sarebbe sorto proprio davanti al giardino storico della Villa Garzoni, ma poco dopo si opterà di collocarlo sul terreno di fronte, al di là del torrente Pescia. Questo perché i collodesi non volevano rinunciare al monumento ai caduti già esistente in quella stessa posizione; inoltre, visto il successo dell'iniziativa si pensò che avrebbe meritato uno spazio maggiore.

---

3 Hazard, P. (1914), "La Littérature enfantine en Italie" *Revue des Deux Mondes*, 6<sup>e</sup> période, tome 19, 1914 pp. 842-870.

Anzilotti riuscì a ottenere anche il sostegno del Ministero della Pubblica Istruzione, che autorizzò una raccolta fondi in tutte le scuole italiane, alla quale ogni alunno poteva partecipare con un'offerta massima di 5 lire.

Fu commovente vedere remoti e dimenticati paesi della Calabria, della Sicilia, della Sardegna e delle Alpi inviare con entusiasmo i loro piccoli vaglia di trecento o cinquecento lire, scusandosi di non poter dare di più.

Anche dall'estero pervennero generose offerte in centesimi, lire, dollari, franchi e cruzeiros insieme a letterine che bambini di tutto il mondo spesso accompagnavano alle offerte dei loro soldini. Altri contributi arrivarono pure da enti diversi e alcune aziende si adoperarono a pubblicizzare l'impresa con figurine della storia di Pinocchio da collezionare.

Ancora nel 1952, al fine di dare maggiore eco e spessore all'iniziativa, Anzilotti fu il promotore della realizzazione di un numero speciale della rivista letteraria *Rassegna Lucchese*, il n° 9, dedicato interamente a Pinocchio con saggi di critici e scrittori che si erano interessati all'opera del Collodi. Agli scritti storici quali quelli di Paolo Lorenzini (nipote del Collodi), Giuseppe De Robertis, Antonio Lugli, seguivano quelli di critica e testimonianza, per finire con una bibliografia. Questo *Omaggio a Pinocchio* ebbe subito grande successo e le cinquemila copie della tiratura andarono presto esaurite.

Tale numero diventò il primo di una serie di *Quaderni* editi dalla Fondazione Collodi dedicati allo studio dell'opera di Carlo Lorenzini e della sua fortuna nel mondo, punto di partenza per chiunque volesse esaminare il *Pinocchio* sul piano della cultura, in quanto opera letteraria, non solo in relazione alla letteratura infantile, ma all'arte e al costume.

Inoltre il 15 novembre dello stesso anno fu invitato a Pescia l'allora giovane Gianni Rodari per tenere una conferenza su *La nascita di Pinocchio*, che ottenne ottimo successo. Proprio Rodari divenne un appassionato sostenitore dell'impresa, tanto che poi scrisse diversi articoli su *l'Unità*, *Vie Nuove* e *Rinascita* a sostegno del Monumento a Pinocchio, elogiando il sindaco democristiano. Su *Rinascita* del febbraio 1954 Rodari scriveva:

L'idea di dedicare a Pinocchio, per celebrare il suo autore, un monumento nel giardino della villa di Collodi, ha procurato al sindaco di Pescia - un giovane professore democristiano - grande popolarità sulle due sponde dell'Atlantico. Un giornale americano, ponendo in relazione il progetto con il successo della Democrazia Cristiana nelle elezioni comunali di Pescia, scrisse che «un burattino di legno aveva sconfitto

le marionette del Cremlino». La notizia, in questa forma, fu docilmente tradotta in molte lingue, compresa quella italiana: «per la verità il professore non sembra un fazioso, ha invitato anche un comunista a fare una conferenza su Pinocchio in una sala del Comune: forse non è stato lui a trasformare il povero burattino in un galoppino elettorale dello scudo crociato».



Fig. 2 – Tessera degli Amici di Pinocchio con il disegno acquerellato di Attilio Mussino (1953)



E Anzilotti mise a punto l'idea di consegnare una tesserina degli 'Amici di Pinocchio' a tutti i bambini che regalavano i loro soldini o, che ne avrebbero fatto richiesta e che li autorizzava: «a dire una bugia la settimana, a scrivere sui muri "a basso l'arimetica", a marinare la scuola nei giorni festivi». (Fig. 2)

Nel maggio del 1953 fu divulgato il bando del concorso, che si componeva di tredici articoli con foto e planimetria del luogo dove doveva sorgere il monumento: l'opera sarebbe stata «convenientemente disposta in una sistemazione a verde» davanti al giardino Garzoni, ma separato da questo dalla strada e congiunto da un ponte sul torrente Pescia. I bozzetti dovevano essere presentati in scala 1.10 oppure 1.5 o 1.20 con un particolare a grandezza d'esecuzione.

Già a fine luglio erano pervenute a Pescia ben 165 schede di adesioni!

Per la stesura del bando, la lista degli artisti da invitare a partecipare e la scelta dei componenti la giuria, Anzilotti si fece consigliare anche dall'amico Lamberto Vitali, raffinato esperto e critico d'arte e pure quasi compaesano, poiché la sua famiglia d'origine viveva allora a Pescia.

L'interesse della stampa italiana ed estera fu davvero sensazionale, tanto che mai si videro tanti inviati speciali a Collodi come nell'estate di quell'anno e di conseguenza, ci fu una colossale ripresa della vendita del libro.

Venne costituito anche un Comitato d'Onore con autorità, uomini di lettere e scrittori tra i quali l'allora Presidente della Repubblica Luigi Einaudi, il Sindaco di Firenze Giorgio La Pira, i professori Giuseppe De Robertis, Pietro Pancrazi, Mario Praz e Carlo Ludovico Ragghianti.

Nel novembre del 1953 erano pervenuti a Pescia ottantaquattro bozzetti.

I membri della giuria presieduti dal Sindaco di Pescia erano Giovanni Calò, scrittore e direttore del Centro Didattico Nazionale; Enzo Carli, critico d'arte e Sovrintendente ai Monumenti di Siena; Franco Gentilini, pittore, Accademia di Belle Arti di Roma; Italo Griselli, scultore, Accademia Albertina di Torino; Giovanni Michelucci, architetto, e Giacomo Manzù, scultore, Accademia di Brera.

Il 27 novembre 1953 all'unanimità vennero proclamati i vincitori: il primo premio di un milione e il secondo di 500.000 lire furono conglobati e il milione e mezzo di lire fu assegnato *ex aequo* al gruppo in bronzo di *Pinocchio e la Fata* di Emilio Greco e alla *Piazzetta dei Mosaici* di Venturino Venturi con gli architetti Renato Baldi e Lionello De Luigi. Ci furono anche cinque menzioni speciali con un rimborso spese di 100.000

lire ciascuna, la prima delle quali fu per Pietro Consagra che verrà in seguito contattato per il futuro Paese dei Balocchi. Le altre quattro andarono a Franco Cannilla, Agenore Fabbri, Enzo Pasqualini e Leonardo Savioli.

La composizione di Emilio Greco rappresentava la Fata e Pinocchio nel momento della catarsi, quasi in un moto di danza nel quale il burattino diventa bambino. Pinocchio scaturiva da un tronco d'albero elevandosi in un ritmo di pieni e di vuoti fino alla punta d'ala dell'uccello fantastico che si congiungeva con il cappello della fata turchina.

La Piazzetta Magica del bozzetto di Venturi rievocava le avventure e i personaggi del libro su tre pareti a mosaico discontinue, né alte né basse con al centro un Pinocchio-meridiana. In fase di realizzazione però, lo stesso artista aggiunse una quarta parete e fu eliminata la scultura centrale.

Subito dopo cominciarono i guai: nacquero aspre polemiche sulla scelta della giuria. Molti giornali criticarono ferocemente i bozzetti premiati. Si disse e si scrisse di tutto.

Una maestra elementare ebbe a dire che l'opera di Greco doveva esser vietata ai minori di sedici anni; un altro voleva far saltare la statua una volta eretta, con la dinamite; e ancora uno diceva che l'opera era un insieme di «ossi di morto», per non parlare di chi rivolva addirittura indietro i pochi soldi donati per il monumento a Pinocchio e un maestro rimproverava a Emilio Greco di aver fatto opera di fantasia. Sui giornali si arrivò a paragonare il nuovo Pinocchio a uno spaventapasseri, un attaccapanni, ma anche del quadrato magico, la piazzetta dei mosaici di Venturi, si leggeva: «nulla di semplice, ma sempre arte e arte e maledetta arte: una fila assurda, grottesca di sorpassatissime picassate»<sup>4</sup>.

All'estero invece la scelta della giuria ebbe grande plauso: gli articoli dei giornali stranieri erano tutti di stretto consenso e continuarono ad arrivare offerte a sostegno dell'iniziativa dagli Stati Uniti, dall'Australia e dal Brasile. Perfino Walt Disney inviò un assegno di 100.000 lire.

All'opinione pubblica, ai benpensanti e a certi artisti e critici tradizionali era soprattutto il bozzetto di *Pinocchio e la Fata* di Emilio Greco che non piaceva per niente. La sua immagine, comparsa sul *Corriere della Sera*, fu

4 Borgese, L. (1955), "Il monumento a Pinocchio. Così lo scultore Emilio Greco, vincitore dell'apposito concorso, ha voluto eternare la gloria del celebre burattino. La statua sarà eretta a Collodi, paese caro a Carlo Lorenzini, il creatore di Pinocchio, e da cui trasse il suo famoso pseudonimo" *La Domenica del Corriere*, 27 dicembre.

riprodotta su svariati giornali e riviste e così, senza nemmeno aver visionato il bozzetto dal vero, si mossero forti critiche all'esito del concorso.

Si arrivò perfino a scrivere di voler annullare il verdetto e indire un nuovo bando.

Questi bozzetti erano troppo innovativi per essere subito compresi: bisogna pensare che fino agli anni '50 le illustrazioni di Pinocchio più conosciute erano ancora quelle di Enrico Mazzanti inserite nella prima pubblicazione del libro uscito nel 1883 e quelle di Carlo Chiostri del 1901. Nell'immaginario collettivo c'erano soprattutto le tavole a colori di Attilio Mussino, che spopolavano dal 1910 in poi e, infine, il Pinocchio del film di Walt Disney uscito nel 1940.

Fu singolare come le polemiche avessero generato una sorta di gara alla realizzazione di monumenti a Pinocchio in chiave tradizionale, in diverse città d'Italia.

Per pura polemica campanilistica e poi anche artistica, ad Ancona non persero tempo e decisero di erigere un monumento a Pinocchio che si ispirava alla tradizione, inaugurato poi a maggio del 1954. A Milano, nei giardini di Corso Indipendenza, quasi in concomitanza con quello di Collodi, fu inaugurata una statua in bronzo a Pinocchio diventato bambino che osserva il corpo inanimato del burattino che era. E altre ne spuntarono ancora a Trieste e a Massa.

Il rarefarsi dell'entusiasmo, il diradarsi delle offerte e degli aiuti preoccupavano non poco il Comitato, tanto che sia Greco che Venturi proposero di eseguire i loro progetti senza nessun compenso personale, pur di realizzare le loro opere.

Infatti Anzilotti scriveva che

se erano arrivati in fondo all'impresa lo si doveva non solo all'arte di questi due artisti, ma anche al loro cuore: allo spirito appassionato e generoso di Emilio Greco<sup>5</sup> come alla modestia francescana e alla dedizione totale, paziente, inflessibile alla verità interiore da partecipare gioiosamente agli uomini, di Venturi.<sup>6</sup>

A febbraio del 1954, Venturino iniziava a Collodi i lavori del mosaico che terminavano dopo due anni di durissimo lavoro: viveva e lavorava fra

5 Anzilotti, R. (1968), in *Mostra antologica dell'opera grafica di Emilio Greco*, catalogo della mostra (Pescia, Valchiusa, 13 luglio – 8 settembre 1968).

6 Anzilotti, R. (1974), *Venturino, sculture e disegni*, catalogo della mostra (Galleria la Salita, Montecatini Terme, 1974).

la casetta e lo spiazzo della *Piazzetta Magica* con l'aiuto di pochi operai, disegnando e componendo il suo mosaico sui muri che avrebbero raccontato per immagini la storia di Pinocchio.

E Greco cominciava a modellare il grande gesso per la fusione di *Pinocchio e la Fata* nel suo studio a Roma, anche questo un lavoro assai faticoso per il quale si era costruito da solo una specie di armatura in legno, su cui plasmare la grande scultura, che era alta cinque metri e sarebbe pesata due tonnellate.

Il 26 ottobre 1954 viene emesso anche un francobollo di L. 25, commemorativo delle onoranze a Carlo Lorenzini, con un disegno di Attilio Mussino che rappresentava Pinocchio circondato dai bambini dei cinque continenti. Per l'occasione il Comitato fece stampare una cartolina con il plastico della piazzetta magica, la statua di Greco e la casetta che in seguito diventerà l'Osteria del Gambero Rosso.

Proprio Mussino aveva creato e donato al Comitato il disegno a colori del Burattino a braccetto col Gatto e la Volpe, già nella tessera degli *Amici di Pinocchio*, che diventerà il logo riconosciuto della Fondazione Carlo Collodi fino al 2007, anno in cui, inspiegabilmente, quell'immagine così originale e poetica è stata sostituita da un Pinocchio qualunque.



Fig. 3 – Pescia, 14 maggio 1956. Piazza Mazzini gremita all'arrivo in Comune del Presidente Gronchi

A febbraio 1955 venne indetto anche un concorso letterario con tre premi: 300.000 lire per un'opera di letteratura per l'infanzia (6-12 anni), 200.000 lire per le migliori illustrazioni di un libro per l'infanzia e 100.000

lire per un articolo o saggio su Carlo Collodi, tutti pubblicati nel 1955.

Con lo scopo di diffondere l'interesse per *Le Avventure di Pinocchio*, d'intesa con la casa editrice fiorentina Vallecchi venne concordata la pubblicazione di una edizione "nazionale" del libro in due formati: quello di lusso a L. 4.000 illustrato con le splendide tavole di Leo Mattioli; quello tascabile con i suoi disegni ridotti, al costo minimo di L. 100. Ambedue le edizioni ebbero uno straordinario successo, tanto che il Comitato ne ricavò un utile in provvigioni di oltre due milioni.

Alla fine il "Monumentissimo", per distinguerlo da tutti gli altri monumenti a Pinocchio che andavano sorgendo qua e là, venne inaugurato in forma solenne il 14 Maggio 1956 alla presenza del Presidente della Repubblica Giovanni Gronchi.

Fu una giornata memorabile!

All'arrivo a Pescia del Presidente, piazza Mazzini era gremita fino all'inverosimile (Fig. 3), come pure tutte le vie di Pescia al passaggio del corteo dei carri e delle bande musicali, organizzato in pompa magna per la grande occasione, con tutti i personaggi del libro che filarono dritti fino a Collodi. Ovunque si respirava una grand'aria di festa: a Collodi erano arrivate 40.000 persone che sancirono il definitivo successo dell'iniziativa.



*Fig. 4 – Collodi, 14 maggio 1956. Lo scoprimento della statua di Pinocchio e la Fata di Emilio Greco*

Quando il monumento di Greco fu scoperto, quel Pinocchio scaturito dal legno, retto dalla Fata e coronato dal falco che pareva sollevarlo in aria, conquistò subito tutti (Fig. 4): la sua grazia, la sua altezza simile a quella di un albero si integravano mirabilmente nel paesaggio circostante, in dialogo con la Villa Garzoni e quella manciata di case che le ruzzolavano dietro. Come pure la Piazzetta dei Mosaici di Venturino riusciva perfettamente inserita nel nuovo parco di Collodi, circondato com'era da verzura in totale armonia col giardino Garzoni (Fig. 1). Gli architetti Renato Baldi e Lionello De Luigi avevano fatto il resto, ideando opere murarie e recinzioni e sistemando circa 1.500 piante su un'area di 7.650 mq. All'ingresso della Piazzetta, Venturi aveva realizzato una caricatura del Lorenzini in bassorilievo sulla pietra del muro sulla sinistra e sulla destra aveva inciso l'epigrafe:

Monumento al Pinocchio di Carlo Lorenzini  
voluto dal sindaco Rolando Anzilotti  
ideato da Venturino insieme a De Luigi e Baldi  
COLLODI 1954-1955  
eseguito da Venturino con Amedeo, Sergio, Mauro e Lorenzo



*Fig. 5 – Collodi, 14 maggio 1956. Inaugurazione del Parco di Pinocchio. A destra il Presidente della Repubblica, Giovanni Gronchi, risponde al saluto della folla. Al centro il Sen. Guido Bisori, a sinistra il Prof. Rolando Anzilotti, Sindaco di Pescia*

Era stato approntato un palco per le personalità e ci furono i discorsi

ufficiali, ma anticonformisti, del Senatore Guido Bisori, del Prof. Piero Bargellini, e di Rolando Anzilotti (Fig. 5). E fu lo stesso Presidente Gronchi a consegnare Il Premio Collodi per la letteratura per l'infanzia allo scrittore Fabio Tombari per *Il libro di Tonino*<sup>7</sup>, mentre per l'illustrazione il premio andò a Leonardo Mattioli per le immagini in *Ciuk e Ghek* di Arcadio Gaidar<sup>8</sup>.

In conclusione, il Parco di Pinocchio era costato 38 milioni di lire, reperiti dai fondi raccolti nelle scuole (oltre 8 milioni) e da offerte e contributi vari ottenuti dallo Stato, da enti, da privati, aziende in Italia e all'estero.

Vorrei evidenziare che il Parco di Pinocchio, oltre a essere un parco per ragazzi, è anche il primo Parco di Arte Contemporanea all'aperto realizzato in Italia, una forma *ante litteram* di "arte ambientale", incentrata sull'integrazione fra natura, scultura e architettura, precedendo di molti anni altri esempi che sorgeranno in Toscana, quali il Giardino dei Tarocchi o il Parco di Celle.

Solo un mese dopo l'inaugurazione, a giugno, il Comitato, sollecitato dalle premure della stampa e dagli amici piccoli e grandi di Pinocchio, ampliò i suoi programmi, proponendosi di realizzare l'Osteria del Gambero Rosso e la Biblioteca, che avrebbe raccolto tutti i testi che riguardavano *Le Avventure di Pinocchio* e le sue traduzioni: edizioni, saggi e studi critici. Anzilotti scriveva:

Il Parco di Pinocchio non era solo del Comune di Pescia, era il Parco di Pinocchio del mondo. Sembrava giusto proporsi contemporaneamente di incoraggiare la conoscenza di Carlo Lorenzini e delle sue opere, di raccogliere in un museo biblioteca tutte le testimonianze sulla risonanza di Pinocchio nella cultura italiana e straniera. Ed anche di contribuire direttamente con convegni, premi e quanto altro opportuno a stimolare la letteratura per ragazzi<sup>9</sup>.

Così nel 1963 fu inaugurata l'Osteria del Gambero Rosso su progetto di Giovanni Michelucci e nel '72 Anzilotti riuscì a far sì che fosse portata a termine la realizzazione del Paese dei Balocchi degli artisti Pietro Consagra, Marco Zanuso e Pietro Porcinai, un'impresa alquanto ardua se si pensa che

7 Tombari, F. (1955) *Il libro di Tonino*, Milano: Fratelli Fabbri.

8 Gaidar, A. (1955) *Ciuk e Ghek*, Firenze: Vallecchi.

9 Anzilotti, R. (1981), "Pinocchio sul piedistallo" in *I Cento Anni di Pinocchio*, Firenze: Giunti Marzocco, pp. 29-31

in uno spazio piuttosto limitato fu creato un percorso sorprendentemente articolato. Nel frattempo, nel 1960 il Comitato per il Monumento a Pinocchio era diventato Fondazione Nazionale Carlo Collodi, della quale il babbo fu presidente fino alla sua morte nel 1982.

Partendo dal libro del Collodi, la Fondazione innanzitutto rivendicava la funzione insostituibile del libro per ragazzi da promuovere con la Biblioteca, manifestazioni culturali, convegni sulla letteratura infantile, concorsi per borse di studio e infine l'istituzione di un centro di studi per l'infanzia.

Il parco non nacque per caso, niente fu facile: fu grazie all'entusiasmo, alla tenacia, alla passione e al suo spendersi con grande abnegazione per il progetto in cui credeva che mio padre riuscì a realizzare quello che all'inizio pareva solo un'utopia, prendendosi tante responsabilità in prima persona. Il parco si concretizzò grazie alle offerte dei bambini e di tutti quelli che si spesero per il bene della comunità: gli artisti, le maestranze e soprattutto mio padre, che mai volle esser retribuito e che all'inizio, nel 1953, addirittura decise di donare insieme a mia madre un milione di lire - che era appunto la dote matrimoniale di mia madre - per arrivare alla cifra necessaria per acquistare i terreni dove sarebbe sorto il complesso monumentale.

Nel cercare di rievocare i fatti relativi alla realizzazione del Parco di Pinocchio ho scoperto la quantità di iniziative che questa impresa suscitò, la mole di corrispondenza, di articoli apparsi su quotidiani e riviste italiane e straniere, e mi ha sorpreso quanto mio padre fosse in grado di gestire sia le tante manifestazioni di consenso, che quelle di disaccordo. Fu davvero lungimirante se alla fine riuscì a portare Pinocchio e Collodi su tutti i giornali e a rendere Burattino e Parco un polo di attrazione per grandi e piccini. La sua intuizione nel cercare un coinvolgimento capillare per costruire dal nulla un progetto così ambizioso, rivolgendosi anche ai bambini di tutto il mondo affinché contribuissero con una piccola offerta e inviando loro come premio la tesserina degli Amici di Pinocchio, generò una pionieristica operazione di *crowdfunding*, oggi così in voga.

Per me, che sono praticamente cresciuta insieme al Parco di Pinocchio tanto da considerarlo un fratello per tutte le cure che il babbo gli prestava con passione incondizionata, è triste constatare come un progetto così innovativo e ben realizzato abbia perduto parte del suo smalto e della sua visione. Credo che un tale progetto meritasse un'evoluzione diversa,



adeguandosi a nuove necessità e a nuovi modi di fare cultura, senza però perdere la sua magica integrità.

Dagli anni '90 a oggi, il Parco di Pinocchio dialoga sempre meno con la Villa Garzoni e con il vecchio paese di Collodi, è venuto meno a quella continuità che ne faceva un gioiello incantato in un mondo vivo e armonico in grado di accoglierlo e valorizzarlo.

Oltretutto il prezzo del biglietto d'ingresso per una famiglia di quattro persone è di 78 euro, una cifra esorbitante che contravviene al proposito iniziale della nascita del Parco: doveva essere un luogo fiabesco, accogliente e democratico, concepito per dare un momento di gioia, ma anche di riflessione ai bambini e alle loro famiglie, al di là delle loro possibilità economiche.

Anzilotti era riuscito a realizzare un sogno: con l'idea di Pinocchio pose tutte le sue energie, conoscenze e relazioni a servizio della comunità, regalando al paese di Collodi grande valore turistico e culturale, tanto da renderlo famoso in tutto il mondo. A noi il compito di continuare a mantenere vivo quel sogno e tenere alta l'importanza del trasmettere l'amore per la lettura nei ragazzi, senza mai dimenticare che «lo scopo fondamentale per la quale fu costituita la Fondazione Collodi è quello di valorizzare e incrementare la funzione del libro per l'infanzia»<sup>10</sup>.

---

10 Anzilotti, R. in *Verbale dell'ultima adunanza del consiglio generale del Comitato per il monumento a Pinocchio*, 4 novembre 1962, AFNCC.

# Il magico recinto. Venturino a Collodi

*Lucia Fiaschi*

## **Antefatti**

Dovremmo prendere le mosse per meglio intendere l'impresa di Collodi dalla sua origine: *Le Avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, quella «bambinata», a dire del suo autore, che uscì il 7 luglio 1881 sulle pagine del *Giornale per i bambini*, la neonata pubblicazione periodica per l'infanzia diretta da Ferdinando Martini. Scritte da Carlo Lorenzini sulla scorta della sua esperienza di scrittore per l'infanzia - era stato l'autore di *Giannettino* e di *Minuzzolo - Le Avventure* volevano essere quello che dichiaravano di essere: uno strumento di educazione e di diletto per l'infanzia, aderente ai presupposti della pedagogia ottocentesca. Precedute da pubblicazioni delle quali era stato capostipite il *Giannetto* del Parravicini, le *Avventure* e il suo protagonista Pinocchio avrebbero dovuto prendere sottobraccio il giovane lettore e accompagnarlo nell'apprendimento della storia, della geografia e della scienza. Carlo Lorenzini si era ben preparato, tra il 1877 e il 1881, con la scrittura di *Giannettino* e *Minuzzolo*, per quella «bambinata» che chissà come gli uscì dalla penna parecchio, parecchio differente. La celebre missiva che inviò al Martini: «Ti mando questa bambinata, fanne quel che ti pare: ma se la stampi, pagamela bene per farmi venir voglia di seguitarla» ricorda i «venticinque lettori» di manzoniana memoria e abbiamo la sensazione che Lorenzini avesse il sospetto di aver dato vita a qualcosa di straordinario, la cui straordinarietà proviamo qui a sintetizzare: aveva creato, ma prudentemente nei panni di un burattino, un bambino in carne e ossa. I bambini, quelli veri, sfuggono alle regole della società adulta e così fa il bambino Pinocchio che innanzi tutto si pone al centro del mondo, dato che il mondo se lo crea passo passo a propria immagine. Pinocchio è incapace di tener fede ai buoni sentimenti, prova certamente emozioni 'buone', ma per brevissimi periodi; egli è, come ogni bambino, una creatura selvaggia, incontrollata e potentissima. Sarà dunque bene che finisca

impiccato alla «quercia grande», tanto meglio, visto che non è un bambino ma soltanto un burattino. Anche Minuzzolo e Giannettino sono birbanti, però non hanno neanche un briciolo di quella carica eversiva e dirompente che ha Pinocchio, che si affaccia al mondo dando un calcio al babbo. Fu così che con Collodi nacque alla letteratura un bambino. Un bambino del quale sappiamo pochissimo, se non che è di legno, ha il capo coperto da un berrettino di mollica di pane ed indossa una vesticciola di carta. Del resto quale bambino avrà mai cognizione certa del proprio aspetto? Egli sarà un gigante, un re, un eroe in armi, oppure un supereroe ma mai un bambino quale lo vediamo noi adulti. Pinocchio ebbe così bisogno di un corpo e furono chiamati all'opera gli illustratori. Si trattò di una operazione culturale di gran successo che coinvolse, sino dalla prima uscita delle *Avventure*, professionisti di vaglia i quali si misero al lavoro e 'inventarono' nuovamente Pinocchio, ciascuno secondo la propria inclinazione.

Il primo ad essere chiamato fu, sulle pagine del *Giornale*, Ugo Fleres e subito dopo fu la volta di Enrico Mazzanti che lavorò a stretto contatto con Carlo Lorenzini di cui era amico e collaboratore. Di Mazzanti si ricordi particolarmente il primo ritratto che fece a Pinocchio nel 1883 per la prima uscita in volume delle *Avventure*, con il burattino in posa da *hidalgo*, le mani sui fianchi e ben piantato sulle gambe, e sullo sfondo le metamorfiche creature che gli sono comprimarie: il serpente, il gatto e la volpe ancora nel loro aspetto di animali, il pescecane e la fatina che si origina da una nuvola. Le fonti di Mazzanti appartengono alla sua esperienza di illustratore più volte alla prova della fiaba, a cominciare da *I racconti delle fate* nella trascrizione collodiana da Perrault. Le sue 62 tavole sono una galleria di ritratti, quasi in assenza di ambientazione, da Mangiafuoco che trascrive in *vulgata* il Barbablù di Gustave Dorè alla Fata turchina che, come nota Rauch, pone Mazzanti nella fitta schiera di coloro che non ne hanno colto l'inquietante ambiguità: «bambina morta, sorellina, strega sadica, signora degli animali, regina di un regno senza re, popolana industriosa, madre tenera e repulsiva»<sup>1</sup>. Dopo Mazzanti - nel 1895 il libro era già alla decima edizione - fu la volta di Carlo Chiostri. Legato apparentemente alla prima iconografia, Chiostri ne modificò profondamente il punto di vista: per Mazzanti *Le Avventure* erano state una fiaba con la vicenda che, come in ogni fiaba che si rispetti, si svolge tra singolari e mostruosi personaggi; per Chiostri i protagonisti, pur appartenendo alla categoria del favoloso, tra

1 Baldacci, V., Rauch, A. (2006) *Pinocchio e la sua immagine*, Firenze: Giunti, p. 57.

gatti, volpi e grilli parlanti, agiscono quasi sull'uscio di casa, con Pinocchio tra i due carabinieri che potrebbero davvero arrestare un burattino con le loro belle uniformi, oppure prenderlo per il naso; con il gatto e la volpe seduti a tavola con tanto di tovagliolo allacciato e la fata, una bella giovinetta nella propria camera da letto. Fu poi la volta di Attilio Mussino che continuò, sin dalla smagliante *aeditio princeps* del 1911, a illustrare *Le Avventure* per tutta la vita. Fu la sua un'opera instancabile, sollecitata dall'immenso successo delle edizioni che si susseguirono a ritmo incalzante, con Pinocchio che dall'uscio di casa si ritrova sul palcoscenico cittadino, come nella tavola, movimentatissima e ricca di note di costume, con il carabiniere che sbarrava la strada alla sua fuga oppure rappresentato ai margini della folla pittoresca che attende che si aprano le porte del *Gran Teatro dei Burattini*. Mussino rinnovò la consolidata tradizione dell'illustrazione che vuole la tavola a corredo della pagina scritta della quale propone una sintesi, per reinventare le *Avventure* secondo piani in movimento, con la sequenza delle azioni che non si esaurisce nel riquadro dedicatogli ma si reitera sino al completamento della scena.

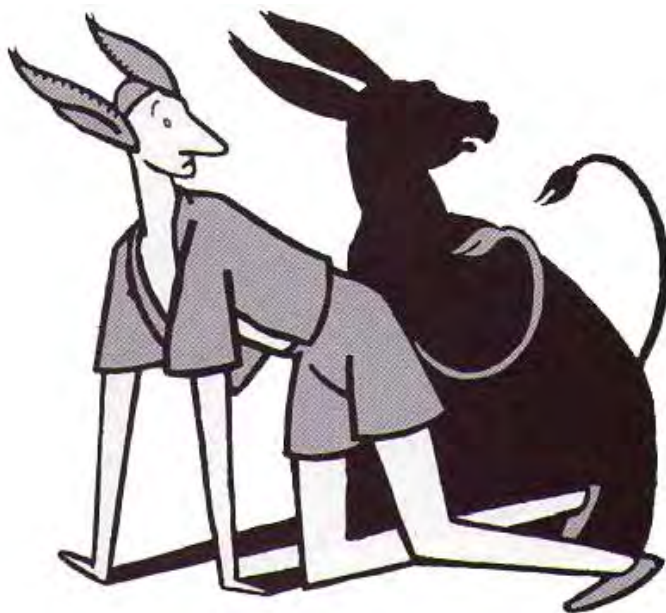


Fig. 1 - Sergio Tofano (Sto), *Le avventure di Pinocchio*, 1921

Quella di Mussino con la sua fastosa e caricaturale costruzione scenica fu per molto tempo la più importante edizione illustrata anche se gli

fece presto da contraltare la raffinatissima edizione di Sto (Sergio Tofano), allora all'apice del successo con il suo *Signor Bonaventura* per il *Corriere dei Piccoli*. Sto pose al centro della sua narrazione Pinocchio (Fig. 1), un grafema mobilissimo quanto sintetico vicino, tra tutti, alla straordinaria creatura che Venturino Venturi inventò trent'anni dopo per il concorso di Collodi (Fig. 2).



Fig. 2 - Venturino Venturi, *Pinocchio*, 1953

So da diretta testimonianza che i ragazzi Venturi leggevano il *Corriere dei Piccoli* appassionati soprattutto dalle *Avventure del signor Bonaventura* e dunque presupporre una certa influenza di questi sul giovanissimo Venturino non è fuori luogo. La storia delle illustrazioni dedicate alle *Avventure* e delle molte varianti narrative che vennero date alle stampe - le popolari "pinocchiate" - non conobbe pausa durante il ventennio fascista, anzi, la propaganda di regime non si lasciò sfuggire Pinocchio. Ne aveva intuito la forte carica identitaria, quella medesima che aveva fatto affermare a Paul Hazard che in Pinocchio si poteva individuare lo spirito del popolo italiano. Del resto negli anni Venti Giuseppe Prezzolini aveva avuto occasione di rafforzare il concetto anticipato dallo storico francese: «Pinocchio è la pietra d'assaggio degli stranieri, chi capisce la bellezza di Pinocchio capisce l'Italia»<sup>2</sup>. La propaganda fascista ne aveva ben compreso

2 Prezzolini, G. (1976) *Storia tascabile della letteratura italiana*, Milano: Pane Editrice.

le potenzialità di contenitore neutro da riempire con quei sentimenti ‘italiani’ che erano indispensabili a sostenere il consenso al regime, una dittatura, certo, ma particolarmente bisognosa di consenso. Pinocchio, vuoto fantoccino, contenitore da riempire di volta in volta con ciò che è necessario per costruire un’identità nazionale fatta di buoni sentimenti, obbediente all’autorità, un’autorità che appariva come un misto di bontà e giusta severità in grado di condurre l’Italia verso lidi prosperi. Buono per tutte le stagioni, per il nord come per il sud, per i ragazzi e per gli adulti, per i maestri e per gli allievi, Pinocchio aveva finito per assumere caratteri identitari, come nella vignetta che lo rappresenta in camicia nera, mentre prende a calci Mangiafuoco dalle cui tasche esce una tessera con la falce e il martello. Eppure il successo di Pinocchio durante il Ventennio non costituì, agli albori della nuova stagione democratica, impaccio. Il fatto che Carlo Lorenzini avesse aderito ai moti risorgimentali letti in continuità morale con la resistenza all’oppressione nazifascista aiutò Pinocchio che fu, ancora una volta, sdoganato. Pinocchio, come sappiamo, era stato fascista ma siccome rappresenta, come ha scritto Antonio Faeti, pensando al capolavoro di Jacovitti<sup>3</sup> «un’Italia variegata e sconnessa, povera e luminosa, stracciona e principesca, bieca e patetica, insinuante e dolente a dire che nelle *Avventure*, a saper scrutare, c’era il Festival di San Remo, c’erano le adunate degli alpini, i campionati calcio, le sagre paesane con il rituale ‘dell’invenzione delle tradizioni’, le Fiere delle Pro Loco e quelle del Santo Patrono...»<sup>4</sup>, ecco che poteva benissimo adattarsi ad ogni tempo, essendo sempre uguale a se stesso e nuovo, anche. Strano davvero il destino di Pinocchio che da creatura letteraria, piuttosto marginale, quasi alla stregua di quei ghirigori che i miniatori intrecciavano ai margini della pagina principale, si è trasformato in un paradigma del carattere nazionale. La storia delle *Avventure* illustrate proseguì con esempi illustri e tra questi le due edizioni del fiorentino Piero Benardini e quella di Piero Faorzi. Venne poi il tempo della fondamentale svolta disneyana, *Pinocchio*, il secondo appuntamento con i *Classici* della prestigiosa produzione, debuttò a New York il 7 febbraio 1940 ma arrivò in Italia soltanto nel 1947.

---

*Il meglio di Giuseppe Prezzolini*, con prefazione di G. Spadolini, Milano: Longanesi, 1980.

3 La riflessione di Faeti si riferisce a: Jacovitti, B. (1964) *Pinocchio*, Milano: Edizioni AVE.

4 Baldacci, V., Rauch A. (2006) (con un saggio di Antonio Faeti), *Pinocchio e la sua immagine*, Firenze: Giunti, p.12.

Nella elaborazione del personaggio di Pinocchio le fonti iconografiche impiegate furono molteplici, da quelle italiane - Chiostri e Mussino - a quelle propriamente statunitensi con *Mickey Mouse* di cui Pinocchio conserva i guanti bianchi e le quattro dita sino al personaggio di *Charlie McCarthy* di Edward Bergen, il tutto condito da una ambientazione tirolese che fece storcere il naso agli italiani. L'Italia, a due anni dalla fine della seconda guerra mondiale, vide tornare Pinocchio non più in camicia nera bensì nelle vesti di un fanciullino dalle guanciotte rosse e gli occhioni timidi con poco della marionetta, ma sempre tenuto ad esser «bravo, coraggioso e ubbidiente» se vorrà diventare bambino. E se invece di Pinocchio si fosse trattato di un qualsiasi cittadino italiano? Anch'egli sarebbe stato tenuto ad essere ubbidiente, bravo e soprattutto 'italiano' secondo una strategia già delineata dalla propaganda del ventennio fascista; non stupisca questa continuità con il ventennio, le discontinuità furono comunque moltissime e il ponte che fu gettato tra moti risorgimentali e resistenza valicò d'un tratto il ventennio fascista. Fu questo uno dei motivi per cui già nel 1951 fu possibile organizzare un Comitato Nazionale per un Monumento a Pinocchio, del quale potevamo già ignorare la recente camicia nera. Rolando Anzilotti, sindaco democristiano di Pescia e di professione studioso di letteratura angloamericana, dette così corpo al suo progetto: un concorso, come recita il bando pubblicato il 24 maggio 1953, che lasciava «ampia libertà di soluzioni architettoniche, plastiche e pittoriche, facendo tuttavia presente che l'opera, convenientemente disposta in una sistemazione a verde, nel luogo appositamente indicato, fosse aderente al contenuto ed allo spirito del libro *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi». <sup>5</sup> Anzilotti, bene informato su quanto veniva dagli Stati Uniti, dovette essere a conoscenza dei progetti di Walt Disney per la costruzione di un parco divertimenti che avesse luogo nei pressi di Los Angeles. Sebbene l'intenzione di Disney fosse in origine quella di costruire semplicemente un parco divertimenti per adulti e bambini, prese successivamente corpo l'idea di progettare un parco strettamente legato ai personaggi creati dagli *studios*, tra i quali emerse *Mickey Mouse*, figura già fortemente identitaria se, il 17 luglio 1955, nell'occasione dell'inaugurazione, Disney disse: «Disneyland è dedicato agli ideali, ai sogni e ai fatti che hanno creato l'America, con la speranza che sarà una fonte di gioia e ispirazione per tutto il mondo».

5 Comitato Nazionale in Pescia (1958, a cura del) *Inaugurazione del Monumento a Pinocchio in Collodi*, il 14 maggio 1956, Pescia, p. 27.

L'idea di un monumento a Pinocchio, quasi che Pinocchio fosse realmente esistito, è prova del singolare cammino di quella 'creaturina', fatta nemmeno di carne ed ossa. Paradossalmente quel fantoccino che muore anche se non può morire perché è di legno, e che soffre la fame ed il freddo, divenne paradigma originalissimo dell'Italia dell'immediato dopo guerra, ancora emotivamente immersa nei giorni eroici e tragici della resistenza, ma ansiosa di normalità o di chi potesse indicare una strada certa, un tracciato che la conducesse fuori dall'angoscia, dall'incertezza e soprattutto dalla occhiuta tutela delle grandi potenze uscite vittoriose dal conflitto.

Fu utile segnare fisicamente le tappe del cammino appena intrapreso i cui snodi visivi furono i numerosi monumenti che le comunità locali commissionarono; Anzilotti pensò alla sua Collodi e a Pinocchio, dando così vita ad una operazione culturale originale e geniale. Il passo successivo fu quello di nominare una giuria che fosse all'altezza del compito: dare consistenza reale ad una impresa destinata a fare epoca.

Anche se il bando non pose alcun limite alla creatività dei partecipanti, si legge chiaramente tra le righe l'idea principale, quella di dar luogo ad un parco, vale a dire uno spazio aperto dove potranno incontrarsi bambini di tutto il mondo. La selezione dei giurati impegnò non poco il comitato appena costituito e con esso il presidente, Rolando Anzilotti, che subito si rivolse a Lamberto Vitali<sup>6</sup>, certamente consulente amichevole e partecipe nonché amico personale. Vitali, all'apice della propria carriera, viveva a Pescia dove, nel periodo bellico, aveva riparato la propria biblioteca e la propria collezione d'arte. I primi anni cinquanta furono intensi per il critico milanese, nuove relazioni prendevano corpo e se ne consolidavano di pregresse e tra queste l'amicizia con Giorgio Morandi, che toccò l'acme con l'importante monografia pubblicata, su sollecitazione del medesimo Vitali, da Einaudi nel 1957. Il critico suggerì d'acchito Giorgio Morandi. Non poteva essere altrimenti, visto il sodalizio, ma fu anche segno della fiducia di Vitali nell'impresa e in Anzilotti, visto che non esitò a chiamare l'artista che era al centro dei suoi interessi. All'appello fece però seguito il diniego del pittore del quale è nota l'umbratile riservatezza. A Vitali fu facile, al diniego di Morandi, far seguire la candidatura di Giacomo Manzù, che, sebbene con qualche lentezza e qualche dubbio, accettò. Al di là di chi effettivamente fece parte della giuria, si trattò di un consesso prestigioso e sicuramente

6 Negli archivi documentari custoditi dalla Fondazione Nazionale Carlo Collodi sono molte le tracce epistolari testimoni del solido legame tra Vitali e Anzilotti in particolare in merito al Comitato e alla selezione dei giurati.



ben indirizzato, che ebbe intenzione di orientare gli esiti del concorso nella direzione di una figurazione di sicuro successo. Gli anni dell'immediato dopoguerra erano stati caratterizzati da accesi dibattiti sull'arte; il raggruppamento degli *Artisti del Fronte Nuovo delle Arti* fu emblematico in tal senso, accogliendo sin dalla sua formazione, sotto una generica bandiera postcubista, artisti di diversissima inclinazione da Guttuso a Vedova e da Leoncillo a Viani. In seguito il dibattito si fece più radicale e si approfondì il divario tra i presupposti figurativi con Guttuso che ne fu il portabandiera e ricerche avanzate di impronta materica, tanto che il *Fronte* si sciolse nel 1950 essendo venuti meno i presupposti che l'avevano costituito. Oramai il solco era incolmabile e gli artisti si presentarono alla Biennale di Venezia del 1950 in due distinti schieramenti, quello dei realisti che propugnarono un'arte aderente ai dettami del partito comunista italiano, con Togliatti che era entrato a gamba tesa nel dibattito per l'arte, e coloro che sostenevano la libertà assoluta dell'espressione artistica. Non furono certo questioni di poco conto ed ebbero echi profondi in ogni aspetto della cultura italiana. A Firenze, per rimanere nell'immediato perimetro, si era costituito, sempre da una costola del *Fronte*, il gruppo *Arte D'oggi* con Nativi, Berti, Brunetti e, sebbene di sgancio, Venturino Venturi, a propugnare una nuova *lectio* geometrica derivata dalla suggestione delle partiture dei monumenti medievali fiorentini. Venturino Venturi fu invitato ad esporre una sua opera alla Biennale di Venezia del 1950 e per l'occasione propose un bassorilievo a tessitura geometrica ben in linea con l'inclinazione geometrizzante promossa dal *Gruppo Arte d'oggi* dichiarando così la propria vicinanza a soluzioni non figurali - del resto era da poco reduce dai contatti con gli spazialisti di Fontana - e sono molti gli scritti che testimoniano la personale inclinazione aniconica dell'artista toscano<sup>7</sup>. Tornando alla giuria chiamata da Anzilotti, fu la volta di Italo Griselli, l'altro scultore del gruppo che, nonostante l'età avanzata - morirà a Firenze nel 1958 - portava a termine imprese assai significative come il *San Giovanni* per il fonte battesimale di Pisa. Un ruolo centrale rivestì la presenza in giuria dell'architetto Giovanni Michelucci. Preside della facoltà di architettura di Firenze, egli viveva a pieno l'appassionato dibattito sulla ricostruzione della città di cui fu indubbio protagonista. Non si trattava di ricostruire mura e ponti crollati di una delle città simbolo della cultura occidentale, ma di restituire alla nazione la propria identità

7 Venturi, V. (2004) *Trascrivo questi scritti...*, (a cura di L. Fiaschi), Firenze: TrArt poetiche, pp. 57-59.

smarrita e l'impresa lanciata a Collodi entrava a pieno diritto in questa fase cruciale del dibattito culturale italiano, per cui lo immaginiamo entusiasta protagonista dell'impresa che andava ben oltre l'edificazione di un monumento a Pinocchio. In seguito Michelucci strinse un sodalizio straordinario con Venturino Venturi, assegnandogli, nell'occasione di un'intervista<sup>8</sup>, l'idea prima della chiesa dell'autostrada a cui l'architetto mise mano dieci anni dopo. Il pittore Franco Gentilini, che di lì a poco diverrà titolare della cattedra di pittura dell'Accademia di Belle Arti di Roma, proponeva allora la sua semplificata figurazione nutrita di cultura francese quanto ancorata al panorama culturale italiano. Aveva instaurato un rapporto privilegiato con Carlo Cardazzo, titolare della galleria milanese *Il Naviglio* e del *Cavallino* di Venezia, e per i cui tipi sarebbe presto uscita la monografia introdotta da Alberto Moravia. Il medesimo Cardazzo nella cui agenda milanese figurava, tra il 1947 e il 1949, un giovanissimo Venturino Venturi. Furono poi membri della giuria lo storico dell'arte Enzo Carli e il pedagogista Giovanni Calò. A fine novembre 1953 la giuria, presieduta dal sindaco di Pescia annunciò i vincitori: Emilio Greco con la scultura *Pinocchio e la Fata* e Venturino Venturi con gli architetti Renato Baldi e Lionello De Luigi con la *Piazzetta dei Mosaici*. Con l'aggiudicazione del premio in *ex aequo* fu escogitata la soluzione migliore per la nascita di un *Monumento-ricordo a Pinocchio* da incorporare in quello che sarebbe divenuto il Parco di Pinocchio a Collodi<sup>9</sup>. Il concorso aveva riscosso notevole successo sia per il numero dei partecipanti sia per la qualità dei progetti pervenuti sui quali indubbiamente emerse per novità il progetto Venturi, Baldi e De Luigi, tanto che la giuria si trovò a dover procedere alla doppia premiazione: Venturi ed Emilio Greco, lo scultore siciliano allora all'apice della carriera e sulla cui partecipazione, mi pare di capire, si faceva conto.

Non abbiamo traccia precisa dei dibattiti in seno alla giuria, ma la decisione di assegnare a Venturi la piazza e a Greco la scultura, quando anche

8 Cecconi, G. (1996) *Giovanni Michelucci. Sull'opera di Venturino Venturi. Intervista*, Firenze: Pananti, pp. 11-19.

9 Queste furono nel dettaglio le decisioni della giuria: «Il primo premio di L. 1.000.000 ed il secondo di L.500.000 furono conglobati in un unico primo premio di L. 1.500.000 che venne assegnato in parti uguali alle opere presentate dai concorrenti: scultore Emilio Greco di Roma; scultore Venturino Venturi con gli architetti Renato Baldi e Lionello De Luigi, di Firenze. I progetti presentati dai due vincitori dovevano essere realizzati in un unico complesso monumentale a Collodi» Cfr. *Inaugurazione del Monumento a Pinocchio in Collodi*. cit., p. 27.

Venturi aveva presentato una scultura necessario completamento del suo progetto<sup>10</sup>, appare di certo salomonica ma anche segno di un acceso dibattito del quale le carte sono testimoni molto parsimoniose. Possiamo immaginare che a favore di Venturi, De Luigi e Baldi si sia schierato Michelucci e per Greco Manzù, senza che nessuna delle due parti prevalessesse sulle altre e così fu che venne decisa l'aggiudicazione che suscitò aspre polemiche. Alessandro Parronchi sulla Chimera del 1954 parlò espressamente della piazza di Venturino come una «chiara senza tuorlo»<sup>11</sup> mentre Carlo Tridenti scriveva su *Il giornale d'Italia* come Greco, già «sensuale, rigoglioso, felice, sano scultore di volti e nudi femminili»<sup>12</sup>, avesse ceduto alle sirene della moda, facendosi seguace dell'arte astratta, in particolare della lezione di Alexander Calder, che si era aggiudicato il Primo Premio per la Scultura alla Biennale di Venezia.

La polemica si estese poi dall'ambito estetico a quello sociale, coinvolgendo bambini, genitori e insegnanti. Fu messa in discussione l'idea stessa di monumento. L'Italia era segnata per ogni dove da monumenti e molti si chiesero se vi fosse ancora bisogno di monumenti e che senso avesse un monumento dedicato a un personaggio dell'immaginazione. Il monumento ha senso, si diceva, se costruisce e consolida la memoria, altrimenti che senso potrà avere? La risposta di Anzilotti e del comitato fu geniale: quel monumento è necessario perché Pinocchio è parte della memoria collettiva, accontenta tutti (era stato addirittura fascista), è un burattino ed è amato dai bambini di tutto il mondo; niente di più rassicurante per le famiglie italiane che cominciano a mettere il naso fuori dallo stretto perimetro del proprio cortile o del proprio quartiere. Immagino Anzilotti e i suoi sognare frotte di bambini che prendono per mano il babbo e la mamma e vanno da Pinocchio che li aspetta a Collodi. Straordinaria fu a questo punto proprio la giuria che allontanò definitivamente il rischio della banalizzazione: Pinocchio, certamente, ma che sia un'opera d'arte perché l'identità italiana, in fondo, molto ha a che vedere con l'arte. Il pronunciamento prevede così che le due opere condividessero spazi e finalità anche se i due elaborati erano quanto meno discordi, non soltanto per quanto riguarda la soluzione

10 L'Archivio Venturino Venturi custodisce testimonianza grafica dei primi schizzi a matita o a penna del *Pinocchio*, per lo più su carte di scarto, testimoni precise di una progettualità precedente l'aggiudicazione del premio.

11 Parronchi, A. (1953) *La Chimera*, aprile, Firenze.

12 Tridenti, C. (1953) *Pinocchio sta per essere chiuso in gabbia. Un Monumento che sarebbe meglio non fare*, *Il Giornale d'Italia*, 11 dicembre.

formale, quanto per i principi soggiacenti alla scelta. Se il bozzetto di Emilio Greco poteva dirsi più o meno in sintonia con una figurazione ‘modernizzata’, in linea con quanto molti andavano proponendo in quel breve giro di anni - come Manzù in scultura e Gentilini in pittura - la piazza di Venturi in primo luogo apparve subito per quello che è non soltanto scultura bensì architettura, nel solco aulico della tradizione che affonda le proprie radici nel ‘fantastico’ medioevo che in fondo è una delle fonti primarie della ricerca di Venturino<sup>13</sup>. È una sorta di stanza delle meraviglie o «magico recinto» come fu scritto allora; un luogo da abitare. Il primo progetto era stato un altro: un giardino con le siepi a delineare lo skyline della testa di Pinocchio con variamente collocate sculture poligonali con le facce decorate dalla superficie musiva (Fig. 3).



Fig. 3 - Venturino Venturi, schizzo progettuale per il concorso per un Monumento a Pinocchio, 1953

Nella elaborazione successiva le superfici musive si sciolsero e andarono a coprire la faccia interna del muro che cinge la piazza; si trattò di porre in opera una testura a mosaico di cui fu evidente l'ispirazione buontalientiana: e quello fu il progetto. Pinocchio zampillava dalla fantasia di Venturino sin da quando, ragazzo, apprendeva la lingua natia da quelle pagine, memoria indelebile per la sua formazione. Eppure Pinocchio sul suo muro non c'è: ci sono tutti, Mangiafuoco, la Fata turchina - che è come l'Annunziata di

13 Nell'occasione di una intervista rilasciata per *l'Architettura* di Bruno Zevi, Venturino affermò di «amare l'architettura romanica che è tutt'uno con la scultura, che muove la materia in curve ed angoli, in ritmi elementari». Cfr. Zevi, B. (1957), "Uno scultore giudica l'architettura: Venturino Venturi", *L'Architettura*, 15 gennaio.

Antonello da Messina chiusa nel suo velo con la sola mano ad ammonire - l'Omino di burro, il Gatto e la Volpe e il Serpente e anche le maschere, con Pinocchio, sì, ma soltanto comprimario alla scena. Nella prima redazione progettuale l'immagine di Pinocchio include il racconto, nella seconda Pinocchio sarà al centro della piazza. Come fu possibile procedere all'aggiudicazione del premio ad un progetto privo di Pinocchio o pensare di sostituirlo con il gruppo di Greco? Secondo la testimonianza di Renato Baldi Venturino presentò successivamente il suo Pinocchio e all'insaputa dei colleghi<sup>14</sup>. Mi chiedo, come sarà stato possibile? Quella piazza senza Pinocchio è priva del suo centro e soprattutto è priva di Pinocchio. Il progetto di Venturino comprende quella creatura ineffabile della quale propose ben tre versioni. I tre bozzetti raccontano molto di Venturino e della sua idea.

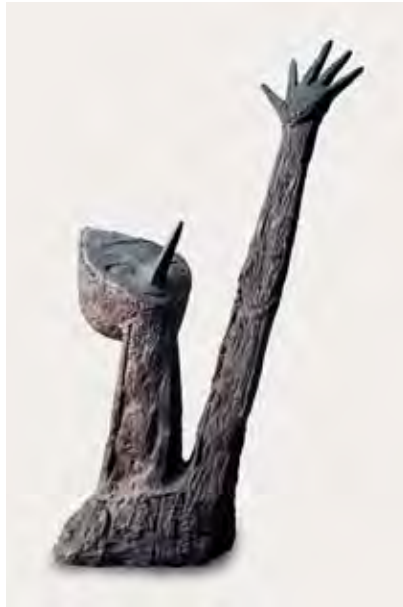


Fig. 4 - Venturino Venturi, *Pinocchio*, 1953

Il primo, un Pinocchio a mezzo busto tutto proteso nella mano aperta a bilanciare il naso (Fig. 4), segno distintivo di vitalità potente incontrollabile, il secondo, fatto di lamiera di scarto sostenuta da antichi legni con una poetica dell'*objet trouvé* che prelude a ricerche successive (Fig. 5),

14 Intervista rilasciata dall'architetto Renato Baldi nel 2018, per il convegno *Da monumento a Collodi a Parco di Pinocchio. Cronache di un'esperienza di arte ambientale in Toscana*, Firenze-Collodi, 25 febbraio – 4 marzo – 11 marzo 2021.

e il terzo infine l'unico a figura intera, quello che poi venne impiegato in un foto montaggio (Fig. 6) che è traccia certissima della volontà di Venturi.



*Fig. 5 - Venturino Venturi, Pinocchio, 1953*



*Fig. 6 - Il Pinocchio di Venturino Venturi nella piazzetta dei mosaici, fotomontaggio progettuale, 1953*

Doveva trattarsi di una slanciata figura argentea alta quattro o cinque metri secondo la testimonianza di Alessandro Parronchi<sup>15</sup> con la mano alzata a proiettare la propria ombra sulla piazza, a indicare il trascorrere della storia sulla parete musiva. Tre bozzetti nell'arco di poco tempo - datano tutti al 1953 - mi rendono difficile credere che gli architetti non sapessero e sicuramente ne furono a conoscenza Lionello De Luigi, amico intimo di Venturino, e Giovanni Michelucci che rimase così impressionato dal Pinocchio di Venturino da suggerirlo, singolare abitante di una delle trature della sua Osteria del gambero rosso. Come andò allora? Proviamo a immaginare: Venturino sostenne il suo Pinocchio anche dopo l'aggiudicazione del premio. Si recò da Rolando Anzilotti con Pinocchio nascosto tra le falde del cappotto, secondo quanto ho raccolto da Anne Marie De Luigi, e lo pose sulla scrivania del sindaco rifiutandosi di lasciare la stanza se non fosse riuscito ad ottenere l'autorizzazione a costruirlo. Mi sembra di vedere Venturino così mite ma capace di improvvise fiammate, soprattutto prima che il manicomio gli spezzasse le ali. E mi pare anche di vedere l'imbarazzo di Anzilotti che voleva bene a Venturino ma che oramai non poteva più nulla - i soldi erano appena sufficienti e la giuria aveva deliberato - e Baldi e De Luigi supplicare l'amico scultore di lasciar perdere, si trattava comunque della loro grande occasione. Venturi cedette ma gli costò il manicomio, certamente per l'immane fatica dell'impresa condotta da solo in pochissimo tempo con l'aiuto di qualche uomo a giornata e di qualche giovane volonteroso, ma soprattutto perché non ebbe il coraggio di rinunciare a tutta l'impresa, preferendo sacrificare la sua creatura, e di questo non si è mai perdonato: in fondo la decisione, quella vera e intima, fu soltanto sua<sup>16</sup>. Tra l'inizio dei lavori e la consegna della piazza come sempre accade vi furono modifiche al progetto che, stando a quanto riportato in appendice al testo collodiano illustrato da Leonardo Mattioli e uscito su impulso del comitato collodiano nel 1955 per i tipi della Vallecchi di Firenze<sup>17</sup>, prevedeva soltanto tre pareti a mosaico e ne immaginiamo anche il motivo: si voleva sottolineare il collegamento a vista con il giardino Garzoni che fu certamente fonte di ispirazione fondamentale. L'Archivio Venturino Venturi custodisce una primissima elaborazione della cinta muraria affidata a tre intagli su

15 Parronchi, A. (1954) *La Chimera*, aprile 1954, Firenze.

16 L'Archivio Venturino Venturi custodisce una minuta datata gennaio 1953 indirizzata a Rolando Anzilotti nella quale Venturino Venturi manifesta chiara l'intenzione di rinunciare al premio appena assegnatogli.

17 Mattioli, L., (1955) *Pinocchio*, Firenze: Vallecchi.

compensato, ciascuno relativo ad una parete (Fig. 7). Divennero quattro in corso d'opera per compensare Venturino della perdita di Pinocchio? Non ci è dato sapere, rimane un'ipotesi suggestiva.



Fig. 7 - Venturino Venturi, bozzetti per la Piazzetta dei Mosaici, 1953

### Venturino Venturi, 1953-1956

Ma chi era Venturino al tempo dell'impresa collodiana? Era un esordiente di successo con all'attivo diverse occasioni pubbliche: era transitato dalla galleria *Numero* di Fiamma Vigo e dalla *Vigna Nuova* di Piero Santi e Giovanni Michelucci ed era stato, come abbiamo già sottolineato, invitato alla Biennale di Venezia del 1950. Dopo il soggiorno milanese aveva fatto ritorno a Firenze e vi aveva ritrovato quella medesima temperie culturale che continuava ad apparirgli stanca, la medesima che lo aveva allontanato prima dagli studi accademici poi dalle ricerche di ambito cittadino che gli parevano già concluse<sup>18</sup>. Nei carteggi di scambio con Alessandro Parronchi, giovane poeta ermetico e critico di ottimo esordio, risulta evidente<sup>19</sup> l'insofferenza del giovane artista per ciò che si affacciava alla scena artistica italiana insoddisfatto persino di Milano, che comunque lo aveva accolto molto bene con Carlo Cardazzo e Fontana che lo aveva invitato a sottoscrivere il *Manifesto dello spazialismo*, eppure scrive Venturino: «là

18 Venturi, V. (2004) *Trascrivo questi scritti...*, (a cura di L. Fiaschi), Firenze: TrArt poetiche, pp. 75-76.

19 Lettera inviata da Venturino Venturi ad Alessandro Parronchi, Fondo Alessandro Parronchi, Università di Siena, s.d.



son tutti picassini»<sup>20</sup>. Nuovamente a Firenze nel 1950 aprì lo studio in via Cherubini trovandosi così a lavorare a due passi dalla facoltà di architettura al tempo in grandissimo fermento per l'immensa sfida culturale della ricostruzione della città. Fu proprio in quell'ambiente che prese corpo l'idea di partecipare al concorso collodiano e parteciparvi con un progetto che sapesse tanto di architettura. L'amicizia con De Luigi fu un importantissimo tonico alla creatività di Venturino che vide la possibilità di creare una fantastica architettura nella quale «l'architettura sia ancora capace di unirsi alla scultura, di diventare immagine, come ai tempi del romanico»<sup>21</sup> con al centro il suo Pinocchio immensamente lontano da ogni pregressa iconografia e così sorgivo da strabiliare. Baldi era al tempo assistente di Michelucci e De Luigi all'esordio di una brillante carriera e dunque poteva davvero funzionare, e funzionò: si aggiudicarono il concorso ma senza il *Pinocchio* di Venturino e così accadde che Venturino nel 1957 cedette alla profonda depressione che lo aveva afflitto negli anni del lavoro collodiano, salvo riemergere nel 1960 con la prima mostra alla Strozzi<sup>22</sup> di Firenze e subito dopo all'Istituto di storia dell'arte di Pisa, allora diretto da Ragghianti<sup>23</sup>. Nel frattempo la critica d'arte cominciò a dimenticare Venturino<sup>24</sup>, se non per gli amici letterati Luzi, Parronchi, Cristina Campo che riempiono pagine di scritti accorati. Ad esclusione di Ragghianti, i critici si defilarono relegando di conseguenza Venturino nella stretta cerchia degli artisti toscani tacciandolo di primitivismo o peggio di *naïveté*, una categoria da lui medesimo ruscata con indignazione. I motivi furono ovviamente diversi, la malattia che lo chiuse due anni in manicomio, per esempio, e i postumi della medesima che, per tutta la vita lo resero fragilissimo, ma uno su tutti il costante rifiuto di appartenere a qualsivoglia schieramento, ad una qualsiasi delle categorie tramite le quali possiamo accettare l'opera dell'artista. Fu così che venne relegato alla cerchia degli artisti 'toscani', il che è come dire che la sua ricerca si muove incerta ed ancorata ad esempi tramontati,

---

20 *Ibidem*.

21 "Uno scultore giudica l'architettura. Venturino Venturi", (1957) *L'architettura*, 15 gennaio.

22 Bergomi, M. (1960, presentazione di) Galleria La Strozzi, catalogo della mostra, Firenze, 14–30 aprile.

23 Ragghianti, C.L. (1961, presentazione di), *Opera grafica di Venturino Venturi*, catalogo della mostra, Pisa: Istituto di storia dell'arte.

24 Fiaschi, L., Panzetta, A. (2008, a cura di), *Venturino Venturi. Opere selezionate 1938-1996*, Milano: Silvana Editoriale, pp. 15-21.

al massimo Rosai, appunto. Eppure gli *informali* dei primi anni sessanta testimoniano grande aggiornamento, tanto che Matilde Giorgini lo invitò ad esporre alla sua *Quadrante*, la galleria che aveva inteso aprire Firenze alle più avanzate ricerche di arte contemporanea. Venturino vi espose presentato da Mario Luzi<sup>25</sup>, i suoi lavori, sempre in straordinario equilibrio tra astrazione e figurazione unite nell'idea che l'uomo comunque è destinato alla creazione, qualsiasi strada voglia intraprendere. Fu un uomo la cui vita si riassume tutta nell'inquietante «io nasco appena».

Il «magico recinto» di Venturino Venturi rimane oggi un capolavoro senza aggettivi e che non trova paragoni se non nella fascinazione per i giardini storici italiani, ma tale riflessione appartenne certamente a Renato Baldi e a Lionello De Luigi e meno a Venturino. Il genio di Venturino che destò lo stupore di Michelucci, Mario Luzi e molti altri resiste ancora ad ogni possibile tentativo di catalogazione. Lavorò semplicemente in dialogo con se stesso e con la sua capacità di inventare un linguaggio antico e modernissimo che ancora oggi non teme il confronto con il tempo trascorso per la straordinaria freschezza di ispirazione. La più bella descrizione delle scene sul muro di Collodi appartiene in fondo allo stesso Venturino e risale al 1954: «è composta di quattro pareti staccate ai quattro angoli del quadrato da quattro entrate, sulle quali sono riprodotte a mosaico le scene più salienti con i personaggi più importanti, nei momenti più rappresentativi nel mondo delle *Avventure di Pinocchio* secondo l'andare del libro di Carlo Lorenzini detto Collodi. Prima parete: I scena: Geppetto accarezza il tronco dentro al quale respira già il celebre burattino; II scena: Paesaggio toscano che inquadra la prima scena in casa sua; III scena: Il grillo parlante violentato da Pinocchio; IV scena: Il gatto e la volpe nell'Osteria del Gambero Rosso “festeggiano” gli zecchini di Pinocchio; V scena: Il Gatto e la Volpe fanno da orbo e da zoppo per ottenere credito. Seconda parete: I scena: Il cane dei carabinieri Alidoro salva Pinocchio dalla padella del pescatore; II scena: Il pescatore verde in procinto di preparare un fritto di pesce; III scena: Geppetto nel ventre della balena aspetta rassegnato di rivedere il suo figliolo; IV scena: Mangiafuoco con la frusta ciondoloni ascolta la preghiera di Pinocchio che desidera salvare il suo caro Arlecchino; V scena: Il paese dei balocchi dove fanno il girotondo i cittini di tutto il mondo. Terza parete: I scena: I dottori, il grillo parlante, la civetta, il corvo a con-

---

25 Luzi, M. (1963, presentazione di), *Un creatore di forme vive*, catalogo della mostra, Firenze: Quadrante.

sulto sulla morte sì o no di Pinocchio; II scena: La chiocciola rappresenta la pazienza, la precisione, il raggiunto; III scena: La fata: è lo spirito più alto della maternità; IV scena: Il drago: la sensualità, la forza e la vitalità; V scena: Arlecchino, Pinocchio e Pulcinella in un ballo mascherato. Quarta parete: I scena: La porta aperta della stanza arida da cui Pinocchio scappò di casa; II scena: La fatina travestita da capretta sullo scoglio in mezzo al mare in burrasca; III scena: Il carabiniere bonario di guardia alla prigione dei bambini birichini; IV scena: L'albero degli zecchini: l'abbondanza, il benessere; V scena: Il paese degli acchiappacitrulli: la decadenza, la trascuratezza, il disordine; VI scena: I bambini birichini con Lucignolo in testa viaggiano verso il paese dei balocchi»<sup>26</sup>.

Leggere oggi questa descrizione che sembra scritta sulle pagine a quadretti del quaderno di scuola ci riporta immediatamente alla sorgiva ispirazione dell'artista che seppe, per quello che è un capolavoro senza paragoni, annullare la distanza tra la sua infanzia e le drammatiche vicende della sua vita di adulto, annullare la distanza che, intellettualmente, ci sembra incommensurabile tra una chiesa romanica e il nostro tempo suscitando così misteriosamente un universo ancora vergine di cui fu magistrale interprete Mario Luzi che così concludeva il componimento dedicato a Venturino:

L'esserci, il primo/ e più nudo dei misteri gli chiedo/delirando il come,/ gli chiedo il perché. Si sposta/verso il profilo/della sua incarnazione lui, scompare/sotto flutti di oscurità./Umilmente/se no/all'altro capo dello stesso enigma/lui nel bulbo del sonno/si prepara, lui sente/già alta sulle dune/la stella puntata della sua natività./E stupisce,/stupisce di questo/Pensieri/che ho avvertito, vibranti/nell'aria, svegli/tra la pietra intatta/e quella già formata./O atelier/<sup>27</sup>.

26 Venturi, V. (2004, a cura di L. Fiaschi) *Trascrivo questi scritti...*, Firenze: TrArt poetiche, pp. 63-67.

27 Luzi, M. (1978) *Al fuoco della controversia*, Milano: Garzanti, p. 99.

# Emilio Greco, uno scultore per Pinocchio e una polemica sull'idea di monumento

*Luca Pietro Nicoletti*

A pochi monumenti, nel corso del Novecento, è capitato di non sollevare più o meno animate polemiche, con un acuirsi progressivo nel corso degli anni Cinquanta. Il caso precoce del premio attribuito a Emilio Greco per il Monumento a Pinocchio da collocarsi a Collodi naturalmente non fa eccezione, e ha anzi molti tratti in comune con il destino di altre opere a destinazione pubblica che non incontrarono il gusto del pubblico meno avvezzo alle immagini dell'arte contemporanea, e che non era disposto a scendere a compromessi con quella che il più delle volte gli appare come una intollerabile bruttura: dagli intellettuali ai cronisti, il parere popolare - e una più generale resistenza di gusto e di cultura a sperimentazioni di forme moderne - anche qualora si trattasse di proposte nemmeno troppo ardite come nel caso di Greco, soverchiavano il valore intrinseco del progetto dell'artista. Eppure, se si toglie da molte di queste pagine grevi quella scorza di qualunquismo che sollecita la fantasia di un lessico colorito e polemico, fra le righe è possibile comprendere qualcosa del modo in cui le opere di scultura erano viste, e qualcosa sul sistema di valori che ne conseguiva nell'opinione diffusa.

Che si trattasse di una polemica accesa lo dimostra un documento inedito, scritto da un giovanissimo Enrico Crispolti, allora studente di storia dell'arte alla Sapienza di Roma, che decise di prendere spunto da questa vicenda per la propria partecipazione al concorso *Saper leggere la stampa*, indetto dal mensile di Bologna *Il Mulino*, rivolto agli studenti dei licei e delle università italiane<sup>1</sup>. Il concorso richiedeva di prendere in esame un avvenimento di cui la stampa italiana quotidiana e periodica avesse dato notizia in un periodo compreso fra il 1 novembre 1953 e il 31

<sup>1</sup> Il dattiloscritto di Enrico Crispolti, *Polemica per il monumento a Pinocchio*, è conservato, insieme a una parte dei ritagli stampa di cui lo studioso si era servito, in Roma, Archivio Enrico Crispolti, da ora AEC, scatola "Greco, Emilio".

marzo 1954; di fare una rassegna critica delle posizioni assunte dal dibattito e trarne delle conclusioni personali. Ne sortirà un lungo testo di dieci fittissimi fogli dattiloscritti - con i quali Crispolti riceverà un premio di 30.000 lire per un terzo posto *ex aequo* - che ripercorrono con acume, e con uno stile che sarà poi tipico dello studioso maturo, tutte le fasi del dibattito. Non è un fatto da poco, perché questa *Polemica per il monumento a Pinocchio*, è il primo testo che si conosce di Crispolti, che non è ancora il critico che si affermerà alla fine di quel decennio, ma uno studente con un piglio polemico e una vocazione precoce a partecipare al dibattito, e che non vide male di proporre una rassegna intorno a una polemica artistica tutto sommato insolita per un concorso tutt'altro che rivolto a temi di critica d'arte: non è solo l'attestazione di un interesse per quanto stesse accadendo intorno a lui, al di fuori di quanto fosse specifico interesse di studio universitario, ma anche di un'attenzione verso la scultura che certo non aveva riscontri nell'insegnamento di Lionello Venturi<sup>2</sup>, e che sarà foriera di sviluppi nei decenni successivi.

La polemica - scriveva Crispolti - ingaggiata da più parti sul bozzetto del monumento a Pinocchio da erigersi in un grande giardino presso Pescia (e che è opera di uno dei nostri scultori più validi, Emilio Greco) assume un significato che supera la contingenza che l'ha sollevata, se vi riaffiorano motivi ricorrenti nei discorsi sull'arte contemporanea, sulla validità o meno delle sue espressioni, dei suoi "monumenti", in quanto legati al tempo nostro, indiscutibilmente e più che mai nuovo; e soprattutto per un rinnovato incontro fra il pubblico più grosso (che certa stampa ha assai bene rappresentato), la critica qualificata o pretendente ad essere tale, ed un'autentica opera d'arte<sup>3</sup>.

Il punto di fondo è la validità dell'arte contemporanea e di quanto fosse lecito pensare che questa fosse portatrice di un valore collettivo. La parola chiave è «monumento», accompagnata nella stampa da un altro termine, «monumentomania», piuttosto in voga in riferimento agli anni fra le due guerre, e all'esigenza di emanciparsi da quella tendenza.

Va da sé che la polemica doveva aver avuto una portata notevole, se la risonanza era stata tale da guadagnarsi una ribalta nazionale con un'eco

2 Nicoletti, L.P. (2020) "Enrico Crispolti alla scuola di Lionello Venturi. Da Leonardo all'arte astratta 1951-1959", *Quaderni archivio Lionello Venturi*, 2, Roma: Campisano Editore, pp. 21-40.

3 Crispolti, *Polemica per il monumento a Pinocchio*, cit.

ben più estesa dei ventotto articoli a stampa radunati da Crispolti (quindi facilmente accessibili anche a uno studente universitario non ancora addentro ai meccanismi del sistema artistico), e questo ne fa un caso emblematico per capire un sistema di valori. Le avvisaglie di una polemica, infatti, si manifestano subito. Già nel dicembre 1953, per esempio, *Il Mattino* di Napoli pubblicò una foto dello scultore in contemplazione del bozzetto da poco premiato, e nel breve commento l'articolaista mette in guardia il lettore: «A quanto pare, il Greco ne è piuttosto soddisfatto», ma questo non lo mette a riparo dalle critiche<sup>4</sup>.

Fischi non ce ne saranno - prosegue - perché la popolazione di Colodi è molto bene educata. Però noi riteniamo più che probabile che più di un antico lettore di *Pinocchio*, ritrovandosi dinanzi ad un Pinocchio siffattamente stilizzato, dirà tra sé: “Oh Dio, com'era più bello Pinocchio nelle illustrazioni delle edizioni che ebbi tra le mani io da ragazzo, e che erano opere del Mazzanti. Questo coso non lo riconosco più<sup>5</sup>”.

Le coordinate della polemica sono tutte riassunte qui: in che termini debba porsi il rapporto fra il rispetto dell'iconografia tradizionale di un personaggio della letteratura e la licenza creativa dell'artista, e di conseguenza quanto si debba tenere conto del punto di gusto codificato dalla tradizione del libro illustrato<sup>6</sup>. D'altra parte, buona parte delle critiche che la proposta di Greco si tirerà dietro era veicolata da una traduzione bidimensionale del suo bozzetto, commentato attraverso la circolazione di fotografie - spesso riprodotte a stampa - che avevano evidenziato in un unico punto di vista di tre quarti l'articolazione complessiva della struttura, a sfavore del dettaglio stilistico tipico della modellazione di Greco. Lo si poteva vedere, insomma, in un colpo d'occhio complessivo, come sarebbe potuto apparire il futuro monumento a una vista d'insieme, e non nello specifico valore formale, e non quella stilizzazione che aveva guadagnato al suo autore larghi consensi di critica e di collezionismo. Non si può dunque fare una fortuna fotografica del monumento irrelata dalle riproduzioni a stampa, perché molti commenti saranno suscitati proprio dalle immagini sgranate e mal stampate sui quotidiani.

4 “Lo scultore e il burattino” (1953), *Il Mattino*, 9 dicembre.

5 *Ibidem*.

6 Bacci, G. (2014) “Pinocchio: arte, illustrazione e critica lungo il XX e XXI secolo”, *Studi di Memofonte*, 13, pp. 119-142.

Se ne diranno di tutti i colori: non pochi paragoneranno la scultura a un albero nodoso, anche fosse l'«arborea favola musicale e aerea» di cui parla Leonardo Sciascia<sup>7</sup>; non poca impressione destò l'apertura provocata nel ventre della Fata turchina; mentre qualcuno adombrerà un'indeterminatezza iconografica tale da confondere il burattino del romanzo con Geppetto o con Lucignolo.

La polemica entra ed esce, dunque, dai cliché tipici del dibattito sui monumenti. Fra 1950 e 1952 un'altra polemica, in parte confrontabile, aveva visto la partecipazione di Lucio Fontana al concorso per la V porta del Duomo di Milano, assegnata poi a Luciano Minguzzi nonostante il parere positivo della giuria verso la più audace e spiazzante soluzione dell'artista italo-argentino<sup>8</sup>. Immediatamente dopo il caso Collodi, invece, si colloca il dibattutissimo concorso per il Monumento a Paisiello, vinto da Nino Franchina, che sommerso dalle polemiche finirà per non essere più realizzato<sup>9</sup>. A Collodi, caso raro, nonostante le polemiche e persino la costituzione di un comitato con lo scopo di sovvertire il risultato del concorso, il monumento venne comunque commissionato e portato a termine. Certo, si trattava di una proposta più moderata rispetto a quelle di Fontana e Franchina, che cercava di portare degli elementi di aggiornamento formale nel solco della scultura di figura, con una stilizzazione ma senza azzardare il passo verso la non raffigurazione; ma anche così era parso inaccettabilmente audace agli occhi del pubblico non specialista.

Ma quali furono le strategie messe in campo per demolire a stampa questo progetto? Fabrizio Dentice, non contento di definirlo «un mucchio di ossi», la buttò immediatamente sul patetico, facendo leva sulla colletta fatta fra i bambini per finanziare l'impresa, e immaginando tale Samuel Shtea, ipotetico quattordicenne che da Fort Knox, nel Kentucky, avrebbe scritto al sindaco di Pescia:

Caro Sindaco, sono un ragazzo americano di quattordici anni, e mi piace Pinocchio, e vorrei mandarvi questo per la sua statua. Qualche

7 Sciascia, L. (1954) *La Gazzetta di Parma*, 4 marzo, citato da Crispolti.

8 (2021) *Lucio Fontana e il Duomo di Milano*, atti della giornata di studi (Milano, Chiesa di San Gottardo in Corte, 15 gennaio 2019), parte II, "Arte Cristiana", 922, gennaio-febbraio.

9 Raimondo, V. (2018), *L'arte del metallo. Storia di Nino Franchina scultore*, Macerata: Quodlibet.

giorno verrò a Pescia in Italia per vederla, e spero di vedere anche Lei.  
Il suo amico: Samuel Schtea<sup>10</sup>.

Una parte della stampa fece leva su questo genere di documenti come argomento a sfavore di Emilio Greco: questo è uno dei pochi casi, dirà Sciascia con ironia, in cui il contribuente si lamenta di come sono stati spesi i suoi soldi, lo stesso che non si cura dello scarso valore estetico di molta edilizia che stava sorgendo indisturbata. I bambini hanno pagato, si dice con nota vistosamente patetica, e quindi va preso in considerazione il loro punto di vista.

Abbiamo in questo momento la lettera su nostro tavolo - scrive Dentice - insieme alla fotografia del progetto vincitore: e confrontando i due pezzi di carta ci viene infatti da domandarci che cosa accadrà quel qualche giorno in cui Samuel Shtea, varcato l'oceano con ottimismo americano, alzerà gli occhi a constatare come sono stati impiegati i fondi del suo salvadanaio. Già vediamo il naso del giovane Sam allungarsi di due spanne, senza concorso di bugie, e stormi di picchi accorrere al volo dai boschi della Valdinievole per riportarlo a furia di beccate alle originali proporzioni<sup>11</sup>.

È palese che si punta sull'iperbole: Dentice calca la mano sostenendo che ai bambini della zona era stato chiesto quale dei progetti preferissero, e che la commissione scelse deliberatamente quello che non era stato nemmeno degnato di uno sguardo dai più piccoli. Ma l'ironia non aveva risparmiato nemmeno gli altri progetti presentati, di cui Dentice offre una sapida descrizione:

Così Consagra prometteva di farli salire per una gradinata sulla testa di un pescecane sintetico per guardare attraverso un occhio-finestrino il povero Geppetto seduto come un feto nello stomaco del mostro. Montesi e Peikof li invitavano ad addentrarsi in un chiocciolone di maiolica dove scene del libro erano incassate nella galleria<sup>12</sup>.

A dare credito al cronista, tutto sommato la scelta di Greco era quella di realizzazione meno complessa, più confacente all'esigenza di monumentalizzare lo spiazzo dove l'opera sarebbe stata poi collocata, e rimon-

10 Dentice, F. (1953) "Un mucchio di ossi il monumento a Pinocchio", *Il Giornale d'Italia*, 16 dicembre.

11 Dentice, *Un mucchio di ossi*, cit.

12 *Ibidem*.



tava a una visione più tradizionale: rinnova il rapporto fra pieni e vuoti, anatomie e strutture, ma non mette in discussione il principio di un'opera modellata eretta su un basamento. Dentice, però, vuole spingere in un'altra direzione, come si vede in un passaggio sottolineato anche da Crispolti nell'articolo:

A vedere i ragazzi indifferenti davanti a tali meraviglie c'era da mettersi le mani nei capelli: che cosa ci vuole per smuoverli questi figlioli? La generazione "bruciata" del dopoguerra diventava roba da ridere davanti a questi lattanti bruciatissimi<sup>13</sup>.

Crispolti sottolinea alcuni passi di questo articolo, in particolare la definizione di «perverso albero di bronzo». È proprio partendo da questa, infatti, che il giovane allievo di Venturi sviluppa, partendo a sua volta dalla stessa documentazione fotografica usata dai cronisti, una riflessione formale sul futuro monumento:

Addentriamoci ora un po' nella lettura figurativa del bozzetto per verificare i giudizi più propriamente critici. Tale lettura figurativa, se non può che limitarsi al bozzetto, implica comunque un rimando continuo, seppure ideale, alle dimensioni del monumento. Così è anzitutto comprensibile la soluzione dei vuoti, davvero indispensabili ove si consideri la statura del monumento e la sua collocazione. Greco, che ha una particolare predilezione per la scultura all'aperto, quasi in un ideale riaccostamento alla scultura classica che il sole baciava o accendeva nella cromia, ha tenuto ben presente la collocazione del suo monumento tessendolo con il verde del parco. Diveniva perciò ovvia ogni ulteriore determinazione della Fata, dell'albero, ecc. È appunto l'albero che con ritmo spirale, aggirante unifica il gruppo, altrimenti in alto divergente per l'accennata soluzione a chiasmo dei due corpi (Fata e Pinocchio), col risultato come d'un passo pencolante, allegramente danzato. E il Colombo che chiude ritmicamente circoscrivendo un maggiore lembo di spazio, qui cielo. E l'albero che unifica, articola, arieggia negli ampi vuoti ritmati [...], articolandosi fino all'uccello [...]. I profili frammentari, spezzati s'intrecciano al simile ritmo interno delle figure. E l'articolazione spaziale, da tuttotondo, è nettissima proprio per quella spirale di cui dicevo. Ritmi tentacolari, aerei,.... È stato detto, ma soprattutto ineguali, irripetuti, per cui quel senso di novità continua, di felicità giocosa di scherzo ed anche d'ironia, che rende con puntualità l'ope-

13 Dentice, *Un mucchio d'ossi*, cit.

ra collodiana (quei caratteri d'imprecisabilità, d'inafferrabilità, che Valori ha intelligentemente additati). Una novità rispetto alle altre opere di Greco? E dove la novità? Mi sembra che Greco abbia qui articolato assai più del consueto le sue forme (anzi abbia accentuato l'articolazione e ridotto al massimo le forme plastiche per un più insistito arabesco, addirittura monumentale). E può essere una riprova dell'urgenza per Greco del tema, ben notato nelle sue necessità. Che altrove egli amasse articolare le sue forme è facile provare per esempio con la *Pattinatrice* (1947), con la *Donna sdraiata* (1951), o con la *Danzatrice* (1951) (e a ben vedere vi tende la stessa *Figura seduta* 1951 per quel divergere delle gambe incrociate e quell'incurvarsi dei profili asimmetrici). Articolazione dunque non inusitata, anche se qui insolitamente accentuata<sup>14</sup>.

Non è questo, però, il modo in cui i più leggeranno la stessa fotografia. Dentice, in un passo immediatamente successivo alla definizione di «albero perverso», riportava un altro presunto frammento di discorso parlato: «Ma quello – ha detto un cittadino di dieci anni stando imbronciato davanti al bozzetto vincitore – non è Pinocchio, è un mucchio d'ossi!»<sup>15</sup>. Ecco a quel punto sbucare fra le righe una «Sirena avanguardista», che rievoca il lessico alto della critica d'arte letteraria, o un

Pinocchio di tubi d'acciaio, un profilo a tre dimensioni appena disegnato nell'aria e impalato su un trespolo tra i due ladroni gatto e volpe anch'essi fatti di tubi. L'effetto sta a mezzo tra una gabbia di Calder e una macchina di Munari<sup>16</sup>.

Non è il solo a scomodare dei maestri dell'avanguardia, pur usati come denigratori termini di confronto. Usa infatti la stessa tecnica Carlo Tridenti, uno dei commentatori più accaniti contro questo monumento, arrivando a scrivere che sarebbe meglio non farlo affatto, e lamentandosi che non si fosse ancora trovato «un antibiotico efficace e risolutivo» contro la «monumentomania italiana»<sup>17</sup>. Il suo Pinocchio «chiuso in gabbia» è interessante però per avere un'idea di quali potesse essere, a data 1953, l'aggiornamento sul contemporaneo più attuale di un giornalista d'arte di età matura, e di

14 Crispolti, *Polemica sul monumento a Pinocchio*, cit.

15 Dentice, *Un mucchio di ossi*, cit.

16 *Ibidem*.

17 Tridenti, C. (1953), «Pinocchio sta per essere chiuso in gabbia. Un monumento che sarebbe meglio non fare», *Il Giornale d'Italia*, 11 dicembre.

che uso potesse farne per chiarire un sistema di valori visivi. Spende infatti tre nomi, quasi come un monito: «Si dimentica che sono spuntati Calder e Giacometti, per non parlare di Moore e seguaci, già troppo “impuri”, questi, già troppo fiacchi, pur nella loro vitalità e con i loro “spiragli di luce”»<sup>18</sup>. Il ventre scavato della Fata, quindi, poteva apparire un modo di rifarsi a Moore. Più difficile cogliere il riferimento a Giacometti, che si vedeva ancora poco in Italia, e poco lo si era capito, se appena un anno prima, in occasione della seconda edizione di *Pittori d'Oggi. Francia-Italia* Luciano Pistoï aveva scritto che le sue sculture parevano «simili a grossi spaghetti presi nei denti di ciclopiche forchette (ah riconosciuta bontà degli spaghetti alla napoletana!)»<sup>19</sup>. È però Calder, forse, il nome che colpisce di più, tenendo conto nel Padiglione Americano alla Biennale di Venezia del 1952 non si erano visti i suoi *mobiles*, ma le figure disegnate in fil di ferro: Tridenti, forse, aveva in mente queste ultime, citandole quale caso estremo di un'idea di scultura come struttura che si libra nell'aria. Si dimentica, secondo Tridenti,

la scultura in fil di ferro o lamine, con le sue gabbie dentro le gabbie (Calder), con i suoi stecchini da denti, le sue trappole e le sue grate, si dimentica tutta la plastica che secondo certi esteti sopraffini ha oggi varcato le frontiere dell'ingegneria, della meccanica e della scienza in genere, come in un impeto di umoristica gaiezza, come in un'allegria ricerca del giocattolo<sup>20</sup>.

Non manca, in queste parole, una nota di moralismo, ma il paragone non può essere ulteriormente approfondito, come aveva rilevato anche Crispolti stesso sottolineando la scarsa consapevolezza critica a monte di questi confronti.

L'opera di Emilio Greco, però, va insieme a una serie di riferimenti che mischiano i livelli. Tridenti arriva dire che tutto sommato Calder ha fatto male agli italiani, che diversamente si sarebbero risparmiati un monumento come quello di Collodi. Allo stesso tempo, però, etichetta l'opera con due termini non banali: da una parte dice che è tutto sommato il monumento di Greco è “una pupazza popolare”; dall'altra afferma che se proprio la si volesse nobilitare potrebbe sembrare una scultura “protosarda”. Non è un'osservazione peregrina, e non si riduce completamente a una nota di

18 *Ibidem*.

19 Pistoï, L. (1952) “Pittori d'oggi. ‘Francia-Italia’”, *L'Unità*, 21 settembre.

20 Tridenti, “Pinocchio sta per essere chiuso in gabbia...”, cit.

folklore o di curiosità etnografica: alludere all'antica arte nuragica, "protosarda", significa richiamare una sfumatura specifica dell'estetica primitivista, senza cadere in un generico riferimento all'arte etrusca<sup>21</sup>. Ed Emilio Greco, per i commentatori, è il creatore di grandi figure femminili dai tratti arcaizzanti, eredi di Arturo Martini ma circoscritte entro un preciso archetipo della scultura figurativa tradizionale. La logica di pieni e vuoti del Monumento a Pinocchio, invece, sembrava tradire l'idea di scultura come volume pieno e tridimensionale, forma soda e carezzevole, strizzando l'occhio alle nuove dimensioni della scultura fatta di strutture articolate e assemblaggi. Difficile credere che queste fossero davvero le intenzioni di Greco, ma sta di fatto che questi sono i valori che, sovrainterpretando, le furono attribuiti.

La polemica, però, va molto più in profondità, ed è ancora Dentice a farsi portavoce del malcontento<sup>22</sup>: tutto sommato, a suo avviso, l'errore fu proprio quello di non aver affidato l'incarico a un semplice scalpellino, scevro di velleità artistiche e disposto a tradurre in immagine tridimensionale il burattino visualizzato dagli illustratori. Lo dice senza mezzi termini:

Non v'è nessuno che riparta da Copenaghen senza aver visitato la bambina di bronzo, così malinconicamente conscia della sua coda di pesce; ed è per la loro immediatezza per la loro completa innocente rispondenza alla immagine che la favola ha già fatto nascere in ciascuno, che la gente li ha cari e va a cercarli. Chi potrà affezionarsi al Pinocchio di Greco, che sembra un Pier delle Vigne, e pensare che i propri figli, dopo averne inteso parlare possano vederlo senza delusione?<sup>23</sup>

Non è necessario soffermarsi sul riferimento dantesco, che ad altro non serve se non a ribadire che quella scultura fa paura ai bambini, mentre è importante un altro punto: ciò che qui si sta mettendo in discussione, è se sia legittimo il tentativo da parte dell'arte d'avanguardia di entrare nel territorio della letteratura, e se non sia piuttosto da preferire una maggiore chiarezza illustrativa. Sarebbe stato auspicabile, insomma,

21 Todesco S., *La fortuna della statuaria protosarda nella scultura del Novecento*, tesi di laurea triennale (Udine, Università degli Studi, a.a. 2019-2020) relatore prof. Alessandro Del Puppo.

22 Dentice, F. (1953) "Per Pinocchio di voleva uno scalpellino lucchese", *Il Giornale d'Italia*, 18 dicembre.

23 *Ibidem*.

trovare qualcuno disposto a tradurre in bronzo o in marmo il rassicurante Pinocchio disegnato da Carlo Chiostri, o altra immagine olografica e sentimentale. Ci sarà addirittura chi, più radicale, dirà che tutto sommato un monumento a Pinocchio non sarebbe nemmeno necessario, trattandosi di un personaggio letterario privo di una consistenza fisica, e di cui il racconto di Collodi non fornisce sufficienti elementi per una ricostruzione iconografica affidabile. Pinocchio non può essere un «disegno stravagante», scrive un altro articolo, mescolando ancora una volta episodi veri e aneddoti verosimili: reazioni inconsulte alla vista del monumento, genitori che lo utilizzano come spauracchio, come una sorta di “uomo nero”, per ottenere obbedienza dai figli, ed altre amenità di questo genere<sup>24</sup>. Si ha anzi l'impressione di una risposta implicita da parte dell'artista, quando compare sulle pagine di *Oggi* nel novembre 1954 una foto che lo ritrae insieme a una propria opera e alla figlia bambina: un modo, da parte sua, per far capire che il suo era un atteggiamento tutt'altro che ostile nei confronti dell'infanzia<sup>25</sup>. Ciononostante, nel giro di poco lo scultore sarebbe stato identificato, all'apice della carriera, con il suo Pinocchio: lo dice lui stesso in una lunga intervista del 1956, nel corso della quale confessa il dispiacere per le reazioni così dure che aveva suscitato<sup>26</sup>. La schermaglia prosegue dunque, fino alla messa in opera della scultura a Collodi, fra l'artista che cerca di difendere il proprio operato e i detrattori che parlano di un Pinocchio «spinocchiato»<sup>27</sup>, o propongono l'edizione di un francobollo commemorativo per far dimenticare una brutta scultura<sup>28</sup>, fino alla marcia dei bambini che portano a Collodi una corona di fiori per farsi perdonare<sup>29</sup>.

24 Bonanni, L. (1953), “Pinocchio non può essere un disegno stravagante”, *Il Giornale d'Italia*, 22 dicembre. Alcuni di questi aneddoti sono commentati da Luigi Carluccio, “Saper vedere. Il monumento a Pinocchio”, in *Gazzetta Sera*, 18 febbraio 1954.

25 Biasion, R. (1954) “Imparò a disegnare andando dal barbiere”, *Oggi*, 1 novembre; la stessa foto era stata pubblicata sulla *Gazzetta del Popolo*, 22 gennaio 1954.

26 Tedeschi, G. (1956) “Le idee di Emilio Greco. La sua arte e il suo Pinocchio”, *Discussione*, 29 gennaio.

27 C.M. (1954), “Un Pinocchio spinocchiato”, *Gazzetta Padana*, 6 gennaio.

28 Palermo, L. (1954), “Con un bel francobollo scorderemmo un brutto monumento”, *Il Giornale*, 7 giugno.

29 Palermo, L. (1954), “Non piace ai ragazzi l'«immagine» di Pinocchio”, *Il Giornale di Sicilia*, 9 giugno.

C'è però un fatto singolare: Greco si afferma progressivamente nell'opinione pubblica come lo scultore di Pinocchio, ma nello stesso momento in cui viene dichiarata questa sintonia, ecco che il bozzetto del monumento non viene più riprodotto. Bisognerà aspettare il 1957 per vedere campeggiare in grande formato una riproduzione del monumento finito: una vista in scorcio, dal basso, che enfatizza il movimento danzante delle braccia e delle mani della fata e del burattino<sup>30</sup>. È l'eleganza «spaziale» di Greco, come titola l'articolo, in un momento in cui quel termine può avere un valore ambiguo e polisemantico: sono gli anni dello Spazialismo, e per quanto questo abbia ben poco a che vedere con questa scultura, non si può escludere che quel termine risuonasse nell'orecchio con tutte le sue implicazioni. E forse, di equivoco in equivoco, anche l'arcaizzante figurazione di Greco poteva entrare nelle file della modernità.



Fig. 1 - Carlo Tridenti, *Pinocchio sta per essere chiuso in gabbia. Un monumento che sarebbe meglio non fare*, Il Giornale d'Italia, 11 dicembre 1953

30 da Via, G. (1958); "Eleganza spaziale in Greco", *Orizzonte*, 1 giugno.



*Fig. 2 - Lo scultore e il burattino, Il Mattino, 9 dicembre 1953*



*Fig. 3 - Gualtiero da Via, Eleganza spaziale in Greco, Orizzonte, 1 giugno 1958*

# L'Osteria del Gambero Rosso di Giovanni Michelucci

*Nadia Musumeci*

Il coinvolgimento di Giovanni Michelucci nell'annosa vicenda della realizzazione del Parco di Pinocchio a Collodi ha inizio circa un decennio prima dell'incarico per la progettazione dell'Osteria del Gambero Rosso edificata tra il 1961 e il 1963.

La genesi del parco monumentale prende avvio nel 1951 con l'istituzione del Comitato per le celebrazioni del settantesimo anniversario della fiaba di Pinocchio ideata dallo scrittore fiorentino Carlo Lorenzini che proprio dal paese di Collodi, dove trascorre l'infanzia, desume il suo pseudonimo.

Già nel 1953, quando il comitato promotore, animato da Rolando Anzilotti allora sindaco di Pescia, bandisce un concorso nazionale per la realizzazione di un monumento dedicato al celebre burattino, l'architetto Michelucci fa parte della commissione giudicatrice dei bozzetti; gli altri componenti della giuria sono il critico e storico dell'arte Enzo Carli, il pittore Franco Gentilini e gli scultori Italo Griselli e Giacomo Manzù. L'architetto, con buona probabilità chiamato dall'amico e estimatore Anzilotti, accetta di buon grado l'invito che gli consente di addentrarsi ancora una volta nell'ambiente artistico da sempre congeniale alla sua innata propensione a favorire la convergenza tra arte e architettura<sup>1</sup>.

L'eterogenea composizione della giuria, che ha tra i suoi membri lo scultore Griselli<sup>2</sup> rimanda ad una consolidata frequentazione amicale e alla

---

1 Nel suo percorso umano e professionale, Michelucci ha sempre reso manifesto un profondo interessamento per le diverse espressioni artistiche e in molte occasioni progettuali ha riconfermato l'impegno a alimentare il dialogo tra le arti. Sin dagli anni venti frequenta e sostiene nella sua città natale il *Cenacolo*, gruppo di giovani pittori pistoiesi composto da Petro Bugiani, Alfiero Cappellini, Umberto Mariotti e Renzo Agostini.

2 Griselli realizzò il gruppo scultoreo *L'Arno e la sua valle* per l'essedra della Palazzina



felice esperienza di collaborazione professionale di circa venti anni prima. Anche i percorsi artistici di Emilio Greco e Venturino Venturi, vincitori del concorso con due proposte presentate il primo singolarmente e il secondo insieme agli architetti Renato Baldi e Lionello De Luigi, avevano avuto modo di intercettare la sensibilità del maestro pistoiese in precedenti esperienze progettuali congiunte<sup>3</sup>.

Con le due opere premiate *ex aequo* fuse in un unico progetto, nel 1956 viene inaugurato il primo stralcio del parco che vede la realizzazione della piazzetta dei mosaici di Venturi e la scultura in bronzo di Greco circondati dal giardino di Baldi e De Luigi<sup>4</sup>.

In questa occasione il comitato annuncia il proseguimento della progettazione del parco con un programma di interventi che prevede la realizzazione di un Museo-biblioteca e dell'Osteria del Gambero Rosso destinata ad accogliere un ristorante con taverna e sale di rappresentanza; in questo momento si decide di posizionare l'edificio all'ingresso del parco ma, non è ancora esplicita l'intenzione di affidare a Michelucci l'incarico, che riceverà solo due anni dopo.

Quando nel 1958, Michelucci viene incaricato di progettare l'Osteria, inizia a pensare a un'architettura fantastica e con entusiasmo si immerge nella dimensione della favola tanto da disegnare il burattino di legno sospeso su uno dei pilastri a raggiera e annotare ai margini di uno schizzo i nomi e le peculiarità dei personaggi del racconto<sup>5</sup>. Certamente Michelucci approfondì la conoscenza della nota favola appassionandosi alla lettura del racconto per ragazzi di Carlo Collodi, come testimoniano le diverse edizioni presenti nella sua biblioteca<sup>6</sup>.

---

Reale della Stazione di Santa Maria Novella (1932-1935) progettata da Michelucci.

- 3 Venturino Venturi espone le sue composizioni astratte alla *Galleria Vigna Nuova* dei fratelli Danilo, Sergio e Valeria Santi, di cui Michelucci è stato direttore artistico. L'amicizia con Michelucci sarà fondamentale per il percorso artistico di Venturino che nel 1953 realizza un ritratto in bronzo dell'architetto, in seguito confluito nella Raccolta per la Galleria d'arte moderna al Museo Novecento di Firenze. Emilio Greco è autore di cinque dei dieci bassorilievi che rappresentano i santi patroni delle città collegate dall'autostrada del sole presenti nel nartece della chiesa dell'Autostrada di Michelucci.
- 4 Belluzzi, A., Conforti, C. (1986) *Giovanni Michelucci. Catalogo delle opere*, Milano: Electa, p. 137.
- 5 Nel disegno AD0700 - Archivio Giovanni Michelucci, da ora in poi AGM, annota «Fata capelli verdi, Giudice, Gatto, triglie».
- 6 Tra i libri di Michelucci si conserva anche la ristampa anastatica del 1979 della pri-

Gli schizzi di questa prima fase ideativa, datati giugno e luglio 1958, sono tracciati con tratti rarefatti e grovigli di linee che appaiono come segni astratti non traducibili in strutture concrete; come di consueto per Michelucci i disegni preliminari rappresentano solo appunti grafici per fermare un pensiero su carta e meditare sull'idea dell'architettura da progettare. Inizialmente l'architetto «trascrive con gli occhi della memoria interiore la fiaba<sup>7</sup>» soffermandosi sull'apparato decorativo e su alcuni dettagli degli interni che prefigurano un ambiente ludico modellato da nicchie accoglienti, pareti traforate e sostegni ramificati fitomorfici. Tra queste armoniose forme plastiche, che però non avranno seguito costruttivo, si delineano e configurano alcuni elementi, come ad esempio il ballatoio e i pilastri ramificati, che si concretizzeranno invece nell'opera realizzata e dai quali emerge quella «libertà fantastica» alla quale fa riferimento Leonardo Lugli

La rilettura fantastica della casa colonica toscana conduce Michelucci in quest'opera a realizzare lo spazio della fiaba: le strutture interne perdono ogni carattere di elemento portante, ogni riferimento agli schemi di comportamento statico-resistente, ma investono e frazionano lo spazio, disposti a narrare una storia<sup>8</sup>.

Le direttive del Comitato prescrivevano esplicitamente che l'Osteria dovesse intonarsi alla tematica e al carattere del parco monumentale e nello stesso tempo ricordare la «linea architettonica, l'atmosfera e il colore della vecchia osteria toscana»<sup>9</sup>. La proposta di Michelucci, attenendosi alle richieste della committenza, reinterpreta la compatta volumetria delle tradizionali case coloniche seppure movimentata nell'articolazione delle pareti perimetrali fino a assumere una pianta di forma trapezoidale. L'architetto guarda alla tradizione anche per la scelta dei «materiali semplici e grezzi come la pietra e il cotto che ricreano un ambiente rustico e raccolto ap-

---

ma edizione *Le avventure di Pinocchio, Storia di un burattino*, pubblicata a Firenze dalla libreria editrice Felice Paggi nel 1883 e illustrata da Enrico Mazzanti. Prima di questa data, il racconto era stato pubblicato a episodi sul *Giornale per i bambini* un periodico settimanale supplemento del quotidiano *Il Fanfulla*.

- 7 Dezzi Bardeschi, M. (1988) *Giovanni Michelucci. Un viaggio lungo un secolo: disegni di architettura*, catalogo della mostra Parigi-Firenze, Firenze: Alinea, p. 149.
- 8 Lugli, L. (1966) «Lo spazio spettacolare e associativo come determinante per la conquista della libertà fantastica», in *Giovanni Michelucci. Il pensiero e le opere*, Bologna: Patron, p. 142.
- 9 Cardamone, C. (1998) «L'Osteria del Gambero Rosso», *La Nuova Città*, 1, p. 35.

punto tipico della tradizionale osteria»<sup>10</sup>. Altri evidenti segni che ricreano l'ambientazione domestica e accogliente delle osterie sono il camino a piramide tronca, il tetto a due falde asimmetriche con manto in laterizio e il legno scuro delle finiture e degli elementi di arredo.

Nell'agosto del 1958 una prima ipotesi progettuale è definita ma Michelucci, mentre avanza lo studio anche per un albergo a servizio del parco, poi rimasto sulla carta, nel 1960 procede con la revisione del progetto e confermando l'impianto trapezoidale, opera una semplificazione della volumetria apportando alcune modifiche poi perfezionate anche in fase di cantiere<sup>11</sup>.

Nella sua conformazione formale e strutturale, l'Osteria del Gambero Rosso riassume e anticipa alcune delle tematiche peculiari delle opere del maestro, prima fra tutte la soluzione dei pilastri ramificati a raggiera. Lo studio dell'elemento portante verticale, costante della ricerca architettonica michelucciana, di volta in volta è declinato in forme diverse: stilizzato e geometrico nella coeva chiesa del Villaggio Belvedere a Pistoia (1959-1961), ramificato a albero slanciato e snello nella chiesa dell'Autostrada a Campi Bisenzio (1960-1964) e a albero robusto e poderoso nel Giardino degli Incontri del Carcere di Sollicciano (1990-2007), ultimo progetto della sua fertile produzione architettonica. Nell'Osteria i pilastri assumono quella caratteristica forma a raggiera del ventaglio e sono dipinti di rosso, quasi a suggerire una fantastica trasfigurazione di enormi chele incarnando perfettamente il tema della fiaba. Copertura e ballatoio interno sono entrambi sorretti da quattro gruppi di travature verticali appaiate che si dipartono dai bassi e possenti basamenti di sostegno divaricandosi in altezza a formare una sorta di doppio ventaglio. L'attacco alla base di queste articolate travature verticali è affidato a un semplice appoggio a cerniera come nella Cappella Sacratio dei Caduti di Kindu (1961-1962) realizzata a Pisa in quegli stessi anni e successivamente nella sede bancaria di Colle Val d'Elsa (1973-1983) dove curiosamente reimpiega il colore rosso per le strutture in acciaio.

La localizzazione prescelta in un'area al limitare del complesso monumentale, suggerisce a Michelucci l'idea di incorporare all'Osteria, principalmente luogo di ristoro e di ritrovo, anche la funzione d'ingresso, preve-

10 Dalla Relazione di progetto, 8 marzo 1960, Archivio Fondazione Collodi, cit. in Cardamone (1998), p. 39.

11 Belluzzi, A., Conforti, C. (1986) *Giovanni Michelucci. Catalogo delle opere*, Milano: Electa, p. 137.

dendo un corridoio che sviluppandosi attraverso l'edificio consentisse l'accesso diretto all'area del parco. Questa sovrapposizione funzionale viene esplicitata nella versione realizzata con la presenza del ballatoio che attraversa l'intera sala ristorante. La continuità spaziale e le traiettorie visive che si instaurano tra il volume a doppia altezza della sala e il passaggio sopraelevato esplorano il tema dello «spazio vivente e filtrante»<sup>12</sup> composto da piani sfalsati e dislivelli di quote. L'Osteria è dunque un'architettura di percorso che replica la medesima articolazione dello spazio collettivo sperimentata nelle sedi fiorentine della Cassa di Risparmio di Firenze (1953-1957) in via Bufalini e della Direzione delle Poste (1959-67) in via Pietrapiana, in seguito riproposta nei progetti per il Santuario di Borgo Maggiore (1961-67) a San Marino e per la sede della Contrada di Valdimontone (1973-83) a Siena e poi approfondita nei disegni avveniristici per un Centro sportivo e culturale (1983) che si sarebbe dovuto realizzare a Prato.

Michelucci che è affascinato dal senso estetico delle strutture, si appassiona nella ricerca e nella sperimentazione delle soluzioni costruttive e dei materiali più appropriati. Per l'ossatura portante della copertura, che alla fine si decide di realizzare in cemento armato, in un primo momento pensa di risolverla utilizzando il legno e in una fase intermedia vaglia l'ulteriore ipotesi di poterla realizzare in metallo<sup>13</sup>.

Particolare attenzione è riservata inoltre allo studio dell'illuminazione naturale, che contribuisce alla suggestione di leggerezza data dall'orbitura geometrica della copertura, proveniente dall'alto tramite i lucernai ricavati tra le nervature secondo una apparente casualità, dalle finestrate cont-

12 La definizione è di Michelucci che nel disegno per la sede della Cassa di Risparmio di Firenze del 1957 annota «Spazio vivente e filtrante. La città continua» [AD0316 – AGM].

13 L'ipotesi di impiegare per la copertura dell'Osteria una struttura metallica portante è testimoniata dal preventivo economico del 22 maggio 1959 della ditta dell'ingegnere Giacomo Spotti – Costruzioni metalmeccaniche di Parma conservato nell'archivio della corrispondenza di Michelucci [Corrispondenza, 1.1.11 – AGM]. Nel preventivo si propone la «fornitura di strutture metalliche portanti di copertura per locale mq (24x8,5) = mq 205 e costituite da n. 8 travi sagomate, secondo progetto del prof. Michelucci e già calcolati, n. 38 arcarecci di falda con fissaggio in intradosso a Y, piani di appoggio, elementi per lucernario di falda, accessori di ancoraggio e collegamento. (...) £/mq 5.800». La ditta dell'ingegnere Spotti, alla quale Michelucci si rivolge nel 1961 anche per avere un dimensionamento e preventivo per la chiesa dell'Autostrada e per la scala interna della sede della Cassa di Risparmio di Pistoia, nel 1968 fornisce le travi per la casa della Comunità adiacente alla chiesa di San Giovanni Battista ad Arzignano in provincia di Vicenza.

nue a nastro disposte sulla parete che traguarda il parco e dalle calibrate feritoie orizzontali previste sul lato strada.

I lavori di costruzione dell'Osteria avviati nel 1961 sono eseguiti dalla Sfels - Società Fiorentina per l'Edilizia e Lavori Stradali di Alessandro Giuntoli, architetto e ingegnere capo dell'Ufficio tecnico del Comune di Firenze con il quale Michelucci instaura una collaborazione duratura e proficua<sup>14</sup>. La direzione dei lavori è affidata al geometra Mario Anzilotti in collaborazione con l'ingegnere Vanni Giuntoli, responsabile del calcolo strutturale del telaio in cemento armato della copertura.

Michelucci continua a perfezionare il progetto anche a lavori in corso ma nel 1962 per carenze economiche è costretto a rinunciare alle parti decorative; così non verranno realizzate la figura di Mangiafuoco già commissionata allo scultore Jorio Vivarelli, né le ceramiche per il rivestimento del camino e della balaustra di Guido Gambone e nemmeno l'opera pittorica di Enzo Brunori destinata alla sala principale<sup>15</sup>. Mentre i primi due interventi artistici soppressi per mancanza di fondi non trovano riscontro nella documentazione dell'archivio dell'architetto, l'opera pittorica di Brunori è efficacemente descritta in una lettera con la quale l'artista esprime all'architetto la sua preoccupazione per l'impegnativo compito ricevuto e comunica lo stato di avanzamento dei suoi bozzetti:

Il rischio per me è grosso, sia per le difficoltà relative alla trasposizione del testo letterario in termini formali adeguati ai giovanissimi, sia per la difficoltà di stabilire un rapporto unitario con la tua opera. Da molto avevo iniziato ad affrontare la questione ora ho concluso un primo bozzetto per la parete più grande, quella che finisce all'inizio delle scale che portano al piano superiore [...] un cerchio con un'asticella e due punti è forse ancora volto più vero di quelli fornitici dall'arte moderna, ed appartiene al diametro fantastico degli innocenti<sup>16</sup>.

14 La collaborazione tra i due iniziata nel 1947 si protrae per circa 26 anni. Giuntoli dirige i lavori della chiesa dei Santi Pietro e Gerolamo a Collina di Pontelungo (1946-1953) e con la sua ditta costruttrice esegue i lavori della chiesa al Villaggio Belvedere (1959-1961), opere entrambe progettate da Michelucci. Inoltre nella stessa sede dell'impresa Sfels di Giuntoli, situata al numero 2 di piazza San Paolino a Firenze, negli anni cinquanta era ubicata la redazione delle riviste dirette da Michelucci *La Nuova Città* e *Panorami della Nuova Città*.

15 Cardamone, C. (1998) "L'Osteria del Gambero Rosso", *La Nuova Città*, 1, p. 37.

16 Lettera di Enzo Brunori a Giovanni Michelucci, Roma, 2 ottobre 1963, [Corrispondenza, 1.7.26 – AGM]. Nel seguito della lettera e nelle comunicazioni successive si fa riferimento ai vincoli economici che impediranno la realizzazione dell'opera.

Durante la costruzione Michelucci studia anche il progetto per il museo-biblioteca per il quale propone uno spazio, in sintonia con l'ambiente dell'Osteria, dotato anch'esso di un ballatoio sorretto da una trave a forcella. La proposta di Michelucci tarda ad avere seguito nonostante i buoni propositi confermati dalla cortese lettera del 7 febbraio 1979 con la quale Anzilotti scrive all'architetto per informarlo che il Consiglio generale della Fondazione Collodi ha deliberato la progettazione dell'edificio<sup>17</sup>.

Il museo verrà realizzato dall'architetto Carlo Anzilotti nel 1987 traendo ispirazione dalla proposta abbozzata da Michelucci che, ormai alla soglia dei cento anni e dopo l'intenso coinvolgimento nella vicenda progettuale del parco, viene omaggiato con il ruolo di coordinatore dell'opera<sup>18</sup>.

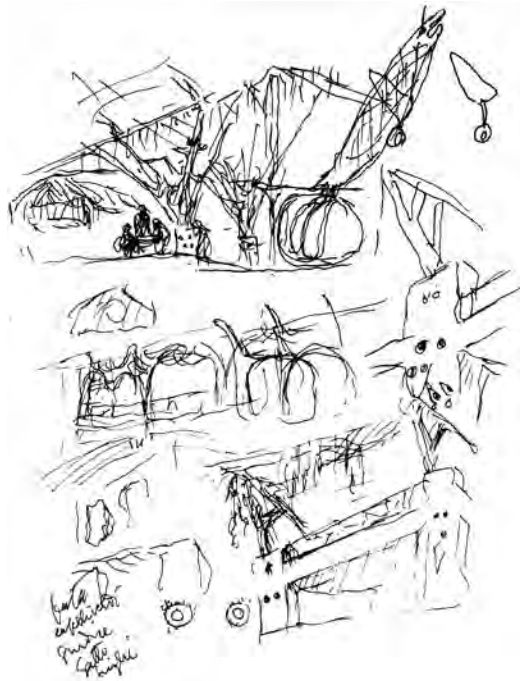
L'Osteria è inaugurata nella primavera del 1963 e l'evento è forse offuscato dalla risonanza suscitata anche a livello internazionale dal cantiere della chiesa dell'Autostrada dove in quei giorni si doveva risolvere come concretizzare l'idea della copertura a tenda. Inizialmente trascurata dalla critica, questa architettura fiabesca è stata rivalutata per le sue caratteristiche formali e strutturali peculiari della ricerca michelucciana e per la sua vicenda progettuale che evidenzia l'intensità del rapporto tra l'architetto e il mondo dell'arte e l'affinità con i protagonisti che l'hanno voluta, ideata e realizzata.



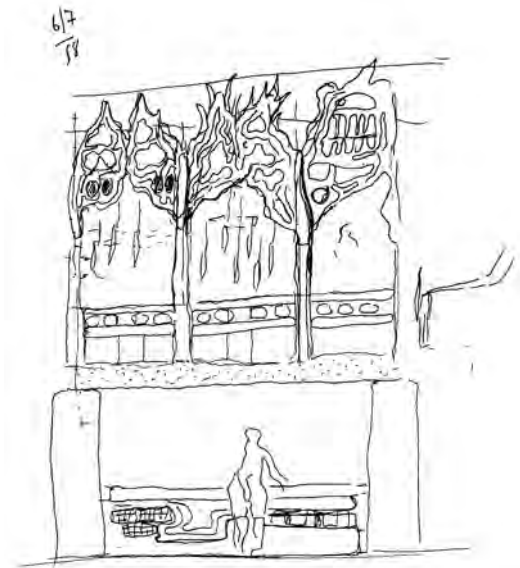
*Fig. 1 – Disegno del pilastro a raggiera AD1842 - Archivio Giovanni Michelucci*

17 Lettera di Rolando Anzilotti a Giovanni Michelucci, Pescia, 7 febbraio 1979, [Corrispondenza, 3.5.11 - AGM].

18 Dulio, R. (2006) "Lavori a Collodi" in *Giovanni Michelucci 1891-1990*, Milano: Electa, p. 258.



*Fig. 2 – Schizzo ideativo AD0700 - Archivio Giovanni Michelucci*



*Fig. 3 – Schizzo ideativo AD0704 - Archivio Giovanni Michelucci*



*Fig. 4 – Interno dell'Osteria del Gambero Rosso, veduta d'insieme -  
Archivio Giovanni Michelucci*



*Fig. 5 – Interno dell'Osteria del Gambero Rosso, dettaglio struttura -  
Archivio Giovanni Michelucci*





# Marco Zanuso e il Paese dei Balocchi. Un'indagine indiziaria

*Luciano Crespi*

Quanto scritto sino ad ora sul Parco di Pinocchio riserva a Marco Zanuso prevalentemente la parte dell'autore del progetto della balena e del veliero, con qualche accenno alla casina delle fate. Grande rilievo viene invece assegnato al ruolo svolto da Pietro Porcinai, nel disegno del paesaggio, da Pietro Consagra, come autore delle statue presenti nel parco, e da Giovanni Michelucci, come autore del progetto dell'*Osteria del Gambero Rosso*. Nel catalogo stesso della mostra tenuta in Triennale di Milano, nel 1999<sup>1</sup>, il progetto del Parco di Pinocchio, nella sezione *Abitazione*, viene trattato in modo piuttosto sbrigativo, con l'inserimento di alcuni disegni planimetrici e schizzi pubblicati senza commento o didascalie. Nel testo si parla in modo laconico di incarico per la realizzazione del *Paese dei Balocchi* affidato a Pietro Porcinai e Marco Zanuso e di ventuno sculture in bronzo commissionate a Pietro Consagra. Si fornisce una lettura delle sue installazioni come "sculture abitabili", per dimostrarne il carattere non solo evocativo, ma soprattutto "abitativo". E viene riportata questa interessante osservazione fatta dall'architetto sull'esito del lavoro: «Mi sembra sia rimasta quella allegria dello scherzo e del camuffamento, delle cose fatte quasi al momento»<sup>2</sup>. Uno spunto che sarebbe stato molto utile approfondire con l'autore e che avrebbe forse potuto aiutare a chiarire anche alcuni aspetti mai indagati a fondo di quell'esperienza, riguardanti in particolare la sua partecipazione al concorso del 1953. Altri testi, dei quali sono autrici studiose di architettura del paesaggio, trattano dei progetti di Zanuso all'interno di saggi riguardanti soprattutto le peculiarità del Parco e il ruolo svolto nella circostanza da Pietro Porcinai. Claudia Bucelli, in un testo molto approfondito e documentato, che ricostruisce l'intera vicenda par-

---

1 Cfr. De Giorgi, M. (1999, a cura di) *Marco Zanuso. Architetto*, Milano: Skira.

2 Ivi, p. 254.

tendo da una riflessione teorica più generale sul tema del giardino di villa e sul contributo dato da Pietro Porcinai, in particolare nella Valdinievole<sup>3</sup>, introduce alcuni brillanti commenti sui progetti di installazioni di Zanuso, poi non realizzate, che chiama *folies* architettoniche. Arianna Bechini e Tessa Matteini<sup>4</sup> mettono in luce lo scarto tra le prime versioni dei progetti architettonici di Zanuso, affidate all'uso di soluzioni e materiali innovativi, e le soluzioni finali, ritenute ispirate a «immagini e atmosfere familiari, impiegando elementi costruttivi tipici della zona»<sup>5</sup>. Un supplemento ad *Abitare* del 1986, dedicato ai giardini<sup>6</sup>, contiene un testo di Gianni Medoro, dell'*Associazione Pietro Porcinai*, che rappresenta una lettura sofisticata del *Paese dei Balocchi*, con una sottolineatura, da vero architetto, della presenza del Pesce-cane - scritto così - come vero «*coup de théâtre*» del disegno del Parco. In uno stringato commento, comparso su *Casabella* nel 1972, A.B. – vale a dire Andrea Branzi - definisce in modo piuttosto acido il progetto di Zanuso e Consagra a Collodi come «una sorta di strana contaminazione tra personaggi fantastici e un monumento alla Resistenza»<sup>7</sup>.

Eppure, la documentazione ricevuta dal comitato organizzativo del convegno, proveniente dall'Archivio Carlo Collodi, contiene sia alcune informazioni inedite sulla vicenda sia una gran quantità di materiale di cui è autore: schizzi, disegni, foto dei modelli che, per quanto perlopiù rimasti sulla carta, meritano un impegnativo lavoro d'interpretazione. Che ho svolto, non essendo uno storico, da progettista che si pone di fronte all'opera di un altro progettista, e grande maestro, con il quale ho avuto la fortuna di condividere l'esperienza della partecipazione alle attività del Dipartimento di PPPE, poi DiTec, del Politecnico di Milano, che hanno

3 Cfr. Bucelli, C.M. (2012) *Committenza privata e pubblica. I giardini di villa e il Parco di Pinocchio*, in Bucelli, C. M., Massi, C. *Pietro Porcinai a Pistoia e in Valdinievole*, Firenze: Leo S. Olschki.

4 Cfr. Bechini, A., Matteini, T. (2005) "Il Parco di Pinocchio", *Opere*, 08.

5 Ivi, p.42.

6 "Dedicato a Pinocchio", (1986) in *Il verde 4*, supplemento ad *Abitare*, 248.

7 A.B. (1972) "Pinocchio partigiano. 'Il Paese dei Balocchi' di Zanuso e Consagra a Collodi", *Casabella*, ottobre, 370. Branzi è appassionato studioso del libro di Collodi, tanto da dedicargli un testo, inedito, molto impegnativo e denso di contenuti, dal titolo *Pinocchio*, nel quale sostiene che i «burattini di Collodi, le marionette Futuriste, insieme ai manichini Metafisici di De Chirico, segnano la nascita dei codici neo-plastici, cioè della modernità» (dattiloscritto, s.d. per gentile concessione dell'Autore).

posto le basi per la nascita del Dipartimento e della Facoltà di Design<sup>8</sup>. E con il quale ho potuto discutere a lungo, nel suo studio milanese di fronte al Piccolo Teatro, durante la preparazione della mostra del 1999 in Triennale<sup>9</sup>. L'intento è di provare a mettere in luce il suo contributo originale alla vicenda, indipendentemente da quanto sia poi stato effettivamente realizzato. L'ho fatto ricorrendo anche, in certi casi, al metodo abduktivo e al paradigma indiziario<sup>10</sup>. Insomma, un po' Holmes, un po' Guido Guerrieri e un po' Giovanni Morelli.

Nel testo «Interno, esterno, mentale. Il paesaggio nell'opera di Zanuso»<sup>11</sup> ho cercato di indagare l'influenza esercitata sulle sue architetture, anche industriali, dal paesaggio, dai cieli, dalla luce in cui sono inserite, ispirato

- 8 Il contributo di idee di Zanuso sull'importanza dell'insegnamento in design, testimoniato dai numerosi scritti ora raccolti nel volume curato da Roberta Grignolo, (Grignolo, R. (2013) *Marco Zanuso. Scritti sulle tecniche di produzione e di progetto*, Mendrisio: Academy Press/Silvana Editoriale) è stato determinante alla nascita della Facoltà del Design del Politecnico di Milano. Si deve poi all'intelligenza e alle capacità organizzative di Alberto Seassarò, sostenuto da Cesare Stevan, preside di Architettura, la loro traduzione in un impianto culturale e didattico unico in Italia. Seassarò è stato il primo Preside della Facoltà del Design, si veda il mio "In ricordo di Alberto Seassarò, padre della Facoltà del Design del Politecnico di Milano" (2020), *Domus*, 7 settembre, nel quale viene sottolineata l'importanza del documento *Proposta per la definizione di una area di ricerca tecnologica nella Facoltà di Architettura di Milano*, del gennaio 1970, firmato da Raffaella Crespi, Leonardo Fiori, Alberto Seassarò e Marco Zanuso, nel processo di costituzione disciplinare, all'interno di architettura, dell'area di ricerca tecnologica e a partire da questa dell'insegnamento del design.
- 9 La mostra, oltre che da me, è stata curata da Manolo De Giorgi e Fabrizio Schiaffonati, primo direttore del Dipartimento di Programmazione, Progettazione e Produzione Edilizia (PPPE). Nei numerosi colloqui sono emersi spesso sia il suo rammarico nei confronti di certe posizioni assunte, soprattutto da politici ignoranti, nei confronti della vicenda dei lavori del Piccolo Teatro, sia l'insofferenza per certe posizioni critiche verso il suo lavoro di architetto da parte di alcuni settori dell'*accademia*, che mai sono riusciti a comprenderne la grandezza.
- 10 Cfr. Eco, U., Sebeok, T.A. (1983, a cura di) *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*. Milano: Bompiani.
- 11 Cfr. Crespi, L. (2020) "Interno, esterno, mentale. Il paesaggio nell'opera di Zanuso", in Crespi, L., Tedeschi, L., Viati, A.L. (a cura di) *Marco Zanuso. Architettura e Design*, Roma: Officina Libraria. Il libro raccoglie i contributi del convegno internazionale che si è tenuto a Milano il 26 e 27 ottobre 2017, promosso dall'Archivio del Moderno/Accademia di Mendrisio e dal Politecnico di Milano, con il patrocinio dell'Ordine degli Architetti di Milano, curato da Luciano Crespi, Letizia Tedeschi e Anna Lisa Viati.

da questa sua frase: «Il valore dell'architettura è oltre l'architettura. È nella sintesi tra questa e l'ambiente che determina, cioè è nel paesaggio che crea. Nella fusione di forme naturali e di forme costruite, di materia e aria, di realtà e sogno»<sup>12</sup>. Per capire ora che disegno abbia voluto attribuire al paesaggio, partendo dalla sua idea di architettura, dalle installazioni che pensava di realizzare e dalle opere di Consagra, destinate a rappresentare il contenuto narrativo del *Paese dei Balocchi*, è necessario operare una sorta di inversione sintattica. Nelle sue opere di architettura, anche industriale, è sempre stata presente la necessità di coniugare la ricerca architettonica autonoma, dotata di propri contenuti tipologici e funzionali, con il paesaggio naturale in cui inserirle, considerato come «il referente più suggestivo dell'architettura di tutti i tempi»<sup>13</sup>. Mentre a Pescia è il paesaggio stesso che va inventato. Occorre ripartire dalla vicenda del concorso<sup>14</sup>.

Consagra, di quattro anni più anziano di Zanuso, si trasferisce da Palermo a Roma nel 1944, dove, dopo la liberazione, trova un clima culturale esplosivo. Nel '47 è autore con altri del Manifesto del *Gruppo Forma 1*, che rivendica la libertà per gli artisti di essere «a un tempo marxisti e formalisti» al fine di intraprendere in nome dell'astrattismo una battaglia contro la «deformazione picassiana e il romanticismo metafisico»<sup>15</sup>. Negli stessi anni intrattiene intensi rapporti con il gruppo fiorentino degli *Astrattisti classici*, fondato da Vinicio Berti, figura colpevolmente sottovalutata ma di grande interesse, sotto il profilo sia culturale sia artistico<sup>16</sup>. *Colloqui* è il titolo delle sculture in bronzo, realizzate da Consagra a partire dal 1952 e presentate alla XXVIII Biennale di Venezia, con le quali acquisisce notevole prestigio anche a livello internazionale. Viene invitato

12 Zanuso, M. (1962) "Paesaggio, architettura e design", in *Notizie Olivetti*, n.76, ora in Grignolo, R. (2013) *Marco Zanuso. Scritti sulle tecniche di produzione e di progetto*, cit. p.177.

13 Zanuso, M. (1985), *Costruire lo spazio aperto: un esempio di dialogo tra architettura e natura*, ora in Grignolo, R. cit. p. 299.

14 Gli aspetti più generali del concorso, riguardanti i vincitori, vengono trattati in altri capitoli del libro.

15 Cfr. Archivio Pietro Consagra, da ora in poi APC.

16 Cfr. Crescentini, C. (2000, a cura di), *Vinicio Berti, l'arte e "la società non per quello che è, ma per quello che deve essere"*, in Luisa Montevicchi (2000, a cura di), *Vinicio Berti. Diari e lettere (1942-1952)*, Città di Castello: Edimond. Si veda inoltre il convegno *Avanti popolo! Vinicio Berti. Omaggio a 100 anni dalla nascita* Firenze, 28 giugno 2021.

direttamente dal sindaco Rolando Anzilotti a partecipare al concorso per la realizzazione del monumento a Pinocchio<sup>17</sup>, al quale si iscrive il 26 luglio 1953<sup>18</sup>, non prima di avere chiesto garanzie sulla giuria, che auspica non essere composta in maggioranza da toscani «per evitare interessi provinciali (che purtroppo affiorano spesso) ad un concorso nazionale»<sup>19</sup>. Anzilotti risponde per garantirgli che «è viva preoccupazione del Comitato assicurare l'assoluto equilibrio e l'imparzialità della stessa»<sup>20</sup>. L'idea che presenta è di un percorso-racconto ricco di suggestioni e allusioni al libro di Collodi, illustrato da 22 sculture<sup>21</sup>, 21 delle quali saranno realizzate. Si tratta di opere bidimensionali, ottenute accostando e sovrapponendo sottili piani, coerentemente con l'idea di visione frontale intesa «come un ridimensionamento che può alleggerire la scultura dal peso di tutto un bagaglio storico, ormai superato, e portarla all'essenziale dei concetti»<sup>22</sup>.



*Fig. 1 - Bozzetto presentato al concorso del 1953*

- 
- 17 Lettera di Anzilotti del 28 maggio 1953 (Archivio Fondazione Collodi, da ora in poi AFNCC).
- 18 Cfr. Scheda di Adesione, firmata da Pietro Consagra.
- 19 Lettera di Consagra ad Anzilotti del 24 marzo 1953 (AFNCC).
- 20 Lettera di Rolando Anzilotti a Consagra del 30 settembre 1953 (AFNCC).
- 21 Relazione di Anzilotti del 21 settembre 1959 (AFNCC).
- 22 APC. Si veda anche Consagra, P. (1969), *La città frontale*, Bari: De Donato, un testo, nella leggendaria collana *Dissensi*, su cui gli architetti della mia generazione si sono formati, in quanto destinato a indagare il tema della città da un punto di osservazione del tutto originale. E nel quale l'autore sostiene che la «Scultura Frontale ha assunto come principio determinante lo 'spostamento' della posizione dell'oggetto fuori dal centro ideale» (p. 53).

La straordinaria intuizione, tuttavia, consiste nel rinunciare a presentare un progetto di monumento al quale sostituisce il percorso narrativo<sup>23</sup>. Il bozzetto presentato appare più che come il progetto di un parco come lo schizzo in pianta di un percorso, lungo il quale sono inserite delle piccole icone che raffigurano le sculture ideate da Consagra.

Tutte le pubblicazioni sull'argomento sono concordi nel sostenere la partecipazione di Zanuso al concorso, insieme a Consagra, senza però sostenere l'ipotesi con prove documentali. Il fatto che, nella documentazione che ho potuto esaminare, sia sempre solo il nome di Consagra a comparire, anche per tutto ciò che riguarda la gestione delle operazioni burocratiche della vicenda<sup>24</sup>, mi ha spinto in un primo momento a dubitare della effettiva partecipazione dell'architetto al concorso. Sono state dunque necessarie, successivamente allo svolgimento del convegno, nuove ricerche d'archivio, in modo da ottenere prove certe sull'andamento della vicenda<sup>25</sup>. Nella convenzione con cui Zanuso e Consagra vengono incaricati, nel 1957, di procedere alla redazione del progetto del Paese dei Balocchi si fa riferimento al progetto presentato da entrambi al concorso. Inoltre, il bozzetto inviato contiene un cartiglio che reca la firma sia di Consagra sia di Marco Zanuso. Sciolti i dubbi a riguardo, non si può tuttavia non continuare a pensare che sia stato lo scultore ad avere il ruolo da assoluto protagonista.

Nel momento in cui accetta l'invito è consapevole delle difficoltà che il concorso comporta, per via dell'importanza del tema, tanto da ritenerlo, come scrive nella stessa lettera di marzo al sindaco, «così serio come la sistemazione di piazza S. Pietro o di piazza del Campidoglio»<sup>26</sup>. È questa

23 Consagra è molto polemico nei confronti dell'esito del concorso. In una lettera dattiloscritta (fonte APC, s.d. senza indicazione del destinatario) scrive, senza troppi giri di parole, a proposito del progetto vincitore: «Quell'opera è un errore». Si veda anche l'articolo sull'esito del concorso di Antonello Trombadori, in *L'Unità*, 24 dicembre 1953, che giudica molto positivamente il bozzetto di Consagra e propone di sospendere l'esecuzione del verdetto della giuria.

24 Il 9 dicembre 1953 il Sindaco scrive una lettera indirizzata all'illustre Scultore Pietro Consagra per comunicargli le decisioni della giuria del concorso e allegare l'assegno di 100.000 lire come rimborso spese. L'11 gennaio 1954 viene consegnata a Consagra la ricevuta per l'avvenuta consegna dei bozzetti destinati all'organizzazione della mostra sul *Monumento a Pinocchio* (AFNCC).

25 Ringrazio Gabriella Di Mila, direttrice dell'Archivio Consagra, della gentile collaborazione.

26 Anzilotti in una lettera del 30 settembre scrive a Consagra di condividere la sua idea «circa la serietà e severità dell'impegno che attende l'artista».

una ragione, oltre all'amicizia che li lega<sup>27</sup>, che potrebbe giustificare in qualche modo la presenza di Zanuso, in vista di un eventuale esito positivo del concorso.

Tre anni dopo le cose prendono un indirizzo diverso. Nel 1956 si registrano i primi incontri<sup>28</sup> tra Anzilotti e Consagra che preludono alla decisione del Comitato di ripescare il suo progetto. Dopo una lunga fase di trattative il 18 luglio 1957 il Comitato Nazionale per il Monumento a Pinocchio, a seguito della decisione di procedere all'ampliamento della prima parte del parco sulla base del progetto di Consagra, affida allo scultore l'incarico di realizzare e fornire tutte le statue previste nel progetto per il *Giardino di Pinocchio*<sup>29</sup> e a Zanuso<sup>30</sup> l'incarico di redigere il progetto di massima, esecutivo e la direzione lavori. Ora Zanuso è un professionista largamente affermato e può vantare un curriculum nel quale figurano opere di grande importanza<sup>31</sup>, che si aggiungono alle precedenti case d'abitazione di via Gorizia, con Gianni Dova, del 1946 e di via Senato, con Lucio Fontana, del 1947, entrambe a Milano. Soprattutto, ha iniziato l'avventura della progettazione delle fabbriche Olivetti. Il suo ruolo nella progettazione del *Paese dei Balocchi* ora diventa determinante, a conferma del suo interesse nei confronti della collaborazione tra architetti e artisti, testimoniato sia dagli episodi che ho richiamato, sia dal coinvolgimento di Corrado Cagli, per il modello di facciata di casa presentato alla IX Triennale di Milano del '51, sia da alcuni scritti sull'argomento. In particolare *Architettura e pittura*, del 51<sup>32</sup>, nel quale sostiene la necessità che le arti plastiche sperimentino delle «reciproche intese». Dimostrandosi, come ha scritto Letizia Tedeschi

27 È la figlia Federica a ricordare come Consagra, altissimo e vestito di lunghi cappotti, frequentasse, quando era molto piccola, abitualmente la loro casa milanese.

28 Lettera di Anzilotti a Consagra del 24 agosto 1956 (AFNCC). Lettera manoscritta di Consagra ad Anzilotti da Roma, del 19 ottobre 1956 (AFNCC).

29 (AFNCC).

30 Sarà lo stesso Sindaco, su richiesta di Consagra (che, come confermato anche dall'Archivio Pietro Consagra, ritiene necessario affidare a Zanuso il progetto paesaggistico), a sostenerne la necessità. Già il 15 febbraio 1957 viene inviata a Zanuso una bozza di convenzione, che subirà numerose modifiche richieste dallo stesso architetto.

31 Si vedano lo stabilimento Cedis, a Palermo, o i vari appartamenti e negozi, non solo a Milano o i numerosissimi allestimenti e oggetti di design.

32 Zanuso, M. (1951) "Architettura e pittura", *Edilizia moderna*, 47. Ora in Grignolo, R. cit. p. 108.



trattando del rapporto tra Zanuso e gli artisti, figura interessata ad *una progettualità senza dogmi, aperta ai nuovi paradigmi*<sup>33</sup>.

Il suo protagonismo nella nuova fase della vicenda si manifesta già con il disegno del parco, probabilmente del 1958, che segna una svolta concettuale rispetto al bozzetto di concorso<sup>34</sup>.



Fig. 2 - Zanuso, *Schizzo del parco*, 1958

Guardandolo, vi si trova qualcosa di familiare e al medesimo tempo di evocativo. C'è la “mano” di Zanuso. La stessa dei disegni preliminari del progetto degli uffici IBM di Segrate, dove nelle piante dei vari piani introduce dei microambienti, schizzati a mano e colorati, simili ad organismi multicellulari. Un modo efficacissimo per mostrare la vocazione dello spazio e lasciar intuire già nel disegno la sua predisposizione a un uso non convenzionale, determinato dall'assunzione nel progetto della nozione di *burolandshaft*, che modifica radicalmente la natura dell'ambiente di lavoro d'ufficio. Il disegno diventa portatore d'informazioni che oltrepassano i limiti della rappresentazione icnografica, per entrare nella sfera della previ-

33 Tedeschi, L. (2020) *Marco Zanuso, progettare senza dogmi: il contributo degli artisti*, in Crespi, L., Tedeschi, L., Viati, A.L. (a cura di) *Marco Zanuso. Architettura e Design*, cit., p.125.

34 Troviamo il disegno stampato in modi contrastanti nelle diverse pubblicazioni, come se nessuno si sia mai curato di verificarne il “verso” giusto, in modo che coincida con le foto del modello.

sione dei possibili comportamenti degli utenti. Al tempo stesso restituisce una visione plastica del luogo, grazie all'uso di un segno quasi pittorico che illustra un sistema di percorsi zigzaganti destinati a mettere in relazione i diversi episodi della narrazione: dalla balena al teatro alle altre installazioni, che presentano ancora un carattere indefinito, solo allusivo. Sembra quasi di esserci già dentro.

Sempre del 1958 sono le tavole con le sezioni e la planimetria. Il castello è rappresentato come una composizione di quadrati. La balena ha la forma di pesce e il veliero ha ancora un disegno approssimativo. È però già molto delineato il dispositivo generale e soprattutto il “carattere” del parco, nel quale la presenza delle installazioni diventa consustanziale al disegno del paesaggio, fatto di sentieri, di discese ardite, di risalite e di qualche alberatura isolata o posta a “recintare”<sup>35</sup> un luogo.



Fig. 3 - Foto del plastico, pubblicata su *Vita*, 1959

Il plastico non fa che visualizzare meglio l'idea che il “Paese dei Balocchi” debba rappresentare il luogo di maggiore attrazione turistica. L'impianto è lo stesso dello schizzo planimetrico, con l'andamento serpeggiante dei percorsi e l'alternarsi di zone pianeggianti a zone in rilievo, formate da cumuli di terra simili a dune a creare un paesaggio fiabesco, con qualche albero messo distrattamente qua e là, e del quale sono protagoniste le *folies*,

35 Nel senso che gli attribuisce Norbert Schulz in Norbert Schulz, C. (1979) *Genius loci. Paesaggio ambiente architettura*, Milano: Electa.

ora con un disegno definito: dal castello medioevale, al porticciolo con all'ancora un galeone corsaro, sovrastato dal faro in vetta a una piccola torre, alla grotta dei pirati, al forte delle giubbe rosse, all'anfiteatro, scavato nel pendio del terreno come usavano gli antichi greci, alla balena, una sorta di scultura informale. A sorprendere è l'analogia di questo progetto con alcuni di quelli di Roberto Burle Marx, quasi che Zanuso abbia voluto attribuire al parco soprattutto un carattere di ambiente sperimentale, senza ammiccamenti alla tradizione del giardino toscano che pure in quel contesto trova nel parco di villa Guerzoni uno degli esempi più eloquenti. Nel 1958 Burle Marx ha già realizzato alcune opere di clamorosa risonanza, tra cui nel '38 la terrazza giardino del Ministero dell'educazione e della salute a Rio de Janeiro, che rompe in modo netto con la tradizione dell'arte dei giardini. Nel '57 Sigfried Giedion, in collaborazione con il progettista, cura per lo Stedelijk Museum di Amsterdam una monografia sulle sue opere<sup>36</sup>, che sono riconosciute come esempi di approccio "modernista" al progetto del giardino, caratterizzato dall'uso di forme geometriche e astratte capaci di trasformarlo in un'opera d'arte vivente. Non è difficile immaginare che, anche in virtù della sua presenza nelle redazioni delle più importanti riviste italiane di architettura, Zanuso le dovesse conoscere bene<sup>37</sup>. Ecco che «il più spericolato degli architetti», come l'ha definito Gio Ponti<sup>38</sup>, non solo pensa a un parco che presenti caratteri di evidente innovazione formale, ma riesce anche a farlo "digerire" all'ente promotore del concorso.

Sono del 1958 i disegni del *Forte dei visi pallidi*, costituito da sei cilindri cavi, contenenti scale a chiocciola e collegati tra di loro da passerelle aeree. Un'architettura visionaria, d'ispirazione quasi futurista, di cui è disponibile la pianta e la cui configurazione può essere ricostruita attraverso le foto del modello. Un disegno molto diverso da quello del castello, più figurativo e ammiccante a certi stereotipi da racconto delle fiabe<sup>39</sup>. Nel 1962 e 1963 lo

36 Cfr. Marx, B., Giedion, S. (1957) *Roberto Burle Marx*, Amsterdam: Stedelijk Museum.

37 Ne ho discusso con il prof. Henrique Pessoa, docente di Landscape Design al Politecnico di Milano e studioso, oltre che amico e frequentatore dello studio, di Burle Marx. La sua idea è che l'ipotesi che Zanuso fosse informato in quegli anni sul lavoro di Burle Marx e che ne apprezzasse il contenuto innovativo sia da ritenere del tutto plausibile e da considerare come una determinante chiave di lettura per interpretare il primo progetto zanusiano del parco di Pinocchio.

38 Ponti, G. (1952) "Astrattismo per una facciata", *Domus*, 267.

39 In questo periodo Zanuso è molto coinvolto dal progetto di Collodi, tanto da scrive-

studio Zanuso redige le tavole destinate a dare risposta alle raccomandazioni inoltrate dal Sindaco ai progettisti. Ai quali, nel frattempo, si affianca nel 1963 Pietro Porcinai. È lo stesso Zanuso a invitare il sindaco ad assegnare a Porcinai un incarico ufficiale<sup>40</sup>, probabilmente anche in virtù della sua indiscutibile conoscenza dei luoghi nei quali è prevista la realizzazione del parco. E ciò, nonostante appaia evidente come la filosofia progettuale di Porcinai nei confronti del giardino sia di altra natura rispetto a quella che caratterizza il progetto di Zanuso e, più in generale, agli insistiti richiami che l'architetto milanese fa alla sua cultura razionalista. Come risulta anche dall'intervista rilasciata alla RAI, nella quale afferma:

Devo riconoscere che effettivamente la cosa che mi ha sempre molto interessato è di cambiare il mio metodo, cioè occuparmi una volta di un oggetto, una volta di un altro, perché credo di trovare sempre un interesse nella diversità del tema da affrontare. Il che deve essere fatto libero nella forma, ma rispettoso dei principi, appunto, del razionalismo, della formazione culturale che ho avuto<sup>41</sup>.

Quasi una conferma che la sua partecipazione a questa esperienza abbia rappresentato l'occasione per misurarsi con un tema eccentrico, rispetto alle altre opere alle quali stava lavorando, adottando un registro giocoso e spensierato, al fine di ottenere appunto «quella allegria dello scherzo e del camuffamento, delle cose fatte quasi al momento» di cui si è detto. Sono firmati da Zanuso i disegni del 1962 riguardanti il progetto della *Balena*, che perde la forma zoomorfa dei disegni precedenti per diventare una figura astratta, quasi un solido platonico<sup>42</sup>, una cupola semisferica tagliata da un piano obliquo che la apre in parte, per ingoiare il pubblico, e raggiungibile sulla sommità per mezzo di una stretta scala<sup>43</sup>. E anche lo schizzo della *Grotta*

---

re una lettera ad Anzilotti, il 20 aprile 1959, in cui gli segnala l'interessamento della "Motta" alla sua realizzazione. Il sindaco si dimostra molto interessato, dopo di che non si hanno notizie sull'esito della vicenda.

40 Lettera di Zanuso del 24 gennaio 1963.

41 Ora su <http://www.educational.rai.it/lezionididesign/designers/ZANUSOM.htm>.

42 Altri ha voluto leggere alcune di queste installazioni come un trasferimento di forme da quelle dagli oggetti d'uso. Nulla di più estraneo a Zanuso il metodo dell'analogia. Il suo, come ha scritto in più occasioni Marco Porta - tra tutti il più autorevole critico dell'opera dell'architetto milanese, non per niente autore con Massimo Scolari del libro icona sui BBPR - è un lavoro che opera attraverso "figure d'identità". Si veda in particolare Porta, M. (1984) *Come turrite mura, L'architettura. Cronache e storia*, p. 343.

43 Il 21 novembre 1962 Zanuso scrive ad Anzilotti (AFNCC) che sarà realizzata in po-

*dei pirati*, ottenuto con un tratto unico di pennarello, di enorme potenza espressiva<sup>44</sup>, breve come un sonetto, sul quale si baserà la realizzazione.

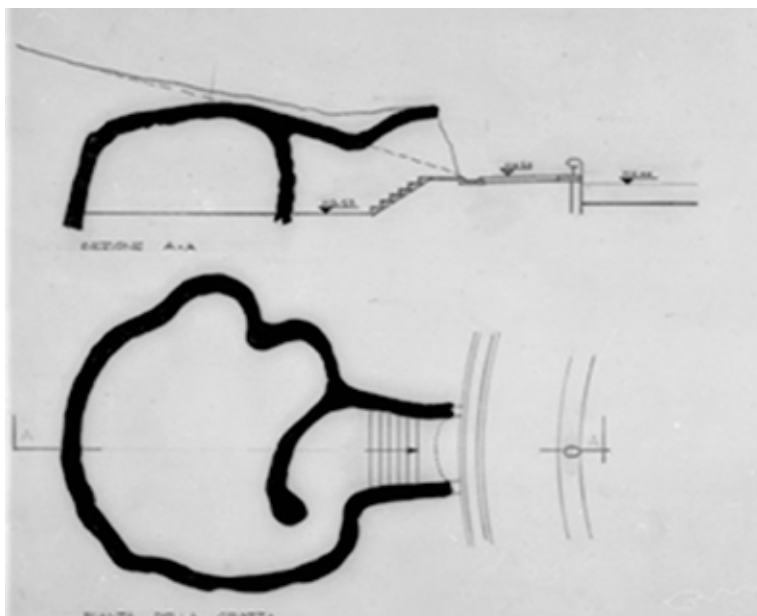


Fig. 4 - Zanuso, *Grotta dei pirati*, schizzo, 1962

Suo è il disegno del 1962 del *Porto della nave*, una versione molto diversa da quella del modello del 1958, ispirata all'iconografia tradizionale della nave come veliero. Ora prende una forma che in pianta ricorda molto poco una barca, per diventare un luogo funzionale ad accogliere i giochi che si era immaginato di inserire. Una sorta di piattaforma circondata dall'acqua, che si ritroverà poi anche nelle successive planimetrie generali e non lontana da ciò che nel 1972 sarà effettivamente realizzato. Dell'anno successivo sono le tavole di dettaglio della *Nave*, con lo studio del parapetto, delle soluzioni costruttive e dei materiali, tra i quali viene previsto l'uso di tesserine nere e rosse. Del 28 febbraio 1963 è il disegno della pianta, in scala 1:50, della zona d'ingresso del *Villaggio dei parallelepipedi*, uno studio di alta precisione della disposizione dei vari tipi di parallelepipedo in relazione all'andamento delle curve di livello del terreno, che sale inizialmente in pendio e successivamente per mezzo di gradonate che raccordano i paral-

---

liedere. Anche questo è indicativo dell'indirizzo sperimentale che Zanuso intendeva attribuire alle installazioni.

44 L'immagine evoca certi schizzi memorabili della storia dell'architettura, come quello di Mendelson dell'*Einsteinturm*, del 1917.

lelepipedi. I quali sono previsti da 70 centimetri per 70 in pianta e di tre diverse altezze: 70, 140 e 210 centimetri.



*Fig. 5 - Zanuso Porcinai, Villaggio dei parallelepipedi, dettaglio da planimetria, scala 1 100, 1964*

Da realizzare con canne di eternit ricoperte di calcestruzzo magro e colorate per verniciatura. Si tratta di un progetto stupefacente, a cavallo tra land art, scultura, design e architettura. Opera tanto misteriosa, sotto l'aspetto del suo reale utilizzo, quanto congeniale alla dimensione surreale della favola di Pinocchio e alla vocazione sperimentale di Zanuso. Che, lontano da ogni tentazione "neorealista", tratta il tema del "villaggio" in chiave allegorica. Si ritrova il progetto anche nelle planimetrie presentate successivamente, in una versione disegnata con l'aggiunta delle ombre, che la trasformano in una sorta di planivolumetrico. Non so dire cosa sia successo poi e quanto abbia condiviso la trasformazione del villaggio dei parallelepipedi nel villaggio in stile vernacolare che sarà realizzato. Ritengo che vi sia, in questo cambiamento di registro di Zanuso, più che un'adesione ad un diverso modo di operare, meno spericolato, un ripiegamento verso una posizione più defilata. Probabilmente dovuta anche all'insorgere di incarichi professionali di enorme impegno<sup>45</sup>. Lo stesso si può dire della *Casa della Fata*, pensata da

<sup>45</sup> Sono numerose e a più riprese, nel corso di questi anni, le sollecitazioni a consegnare i disegni esecutivi fatte di Anzilotti allo studio Zanuso.

Zanuso nel 1963 e la cui realizzazione nel 1972, su progetto di Porcinai<sup>46</sup>, sembra conservare qualcosa dello sperimentalismo zanusiano solo nell'uso delle bottiglie di vetro. Del 22 e 30 giugno 1964 sono i disegni del belvedere - con anche i dettagli delle pavimentazioni e degli arredi - del teatro e del labirinto. In questo caso le tavole sono firmate da Zanuso e Porcinai. Il quale scrive a Zanuso<sup>47</sup> di avere fornito i particolari del labirinto, del teatrino, dei luoghi di riposo e delle pavimentazioni. Siamo dunque in un clima di grande collaborazione, iniziato da oltre un anno, che induce a ritenere la produzione progettuale di questo periodo l'esito di scelte condivise<sup>48</sup>. Del teatro è Porcinai a fornire le indicazioni di dettaglio, mentre il labirinto, che sarà poi realizzato in modo molto differente, è ancora previsto in muri di calcestruzzo con decorazioni fornite da Zanuso. Rimane tuttavia l'impressione che nel disegno di alcuni dettagli si possa riconoscere la "mano" di Zanuso. Come nel caso della semplice e bellissima panca, mai realizzata, che viene spontaneo confrontare con il profilo della *Fourline*, per Arflex, del 1963.

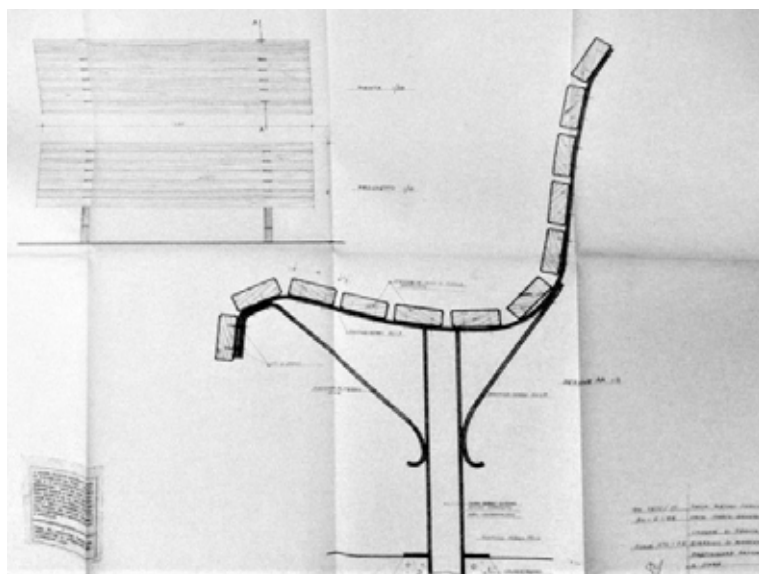


Fig. 6 - Zanuso Porcinai, particolare panca posti a sedere, prospetto, scala

46 Cfr. Bucelli, C.M. (2012) *Committenza privata e pubblica. I giardini di villa e il parco di pinocchio*, cit., p. 157.

47 Raccomandata di Pietro Porcinai a Marco Zanuso del 3 luglio 1964 (ACC).

48 Ciò è testimoniato anche dall'uso, sulle tavole, di un cartiglio provvisorio, come è consuetudine nel caso di collaborazioni temporanee, con i nomi di entrambi, diverso dalle tavole con i cartigli dello studio Zanuso e di Porcinai.

La comparsa di un nuovo modello del parco segna una svolta della vicenda. Spariscono le *folies* e diventa protagonista il disegno del paesaggio imperniato sul segno del viale dei lecci. Si deve pensare che Porcinai assuma sempre più un ruolo cruciale nel corso del tempo e che prenda il sopravvento la componente paesaggistica del *Paese dei Balocchi*. Anche a causa delle difficoltà nel reperimento delle risorse, molte delle installazioni di Zanuso non vengono realizzate. Rimane l'idea generale del percorso narrativo, illustrato dalle sculture di Consagra. Rimane la balena, che conserva la foggia pensata da Zanuso, rivestita esternamente di scaglie di vetro progettate da Augusto Piccoli. Vengono realizzate una parte di veliero e la grotta dei pirati. E rimane qualche rimpianto per la mancata realizzazione di alcune delle idee dell'architetto milanese. Il parco continua oggi a rappresentare una grande attrazione e a vivere soprattutto delle sue meraviglie naturali, dovute alla mano sapiente di Pietro Porcinai, oltre che delle opere di Pietro Consagra, che costituiscono una grande attrazione per il pubblico.

Chissà che non si possa pensare in futuro di ripescare alcune delle installazioni di Zanuso per provare a realizzarle.





# Quando architettura e design incontrano la fiaba. Marco Zanuso e il Parco di Collodi

*Emanuela Ferretti*

*La bellezza del corpo umano in movimento  
trova la sua massima espressione nel gioco.  
Nelle sue forme più evolute il gioco  
è intessuto di ritmo e d'armonia, le doti  
più nobili della facoltà percettiva  
estetica che siano date all'uomo. I vincoli  
tra gioco e bellezza sono molteplici e saldi.*  
J. Huizinga, *Homo ludens* (1939)

Nel complesso del *Giardino di Pinocchio* e del *Paese dei Balocchi* a Collodi, Marco Zanuso declina con grande originalità ricerche ed esperienze che, dagli anni Quaranta, si andavano sviluppando fra le due sponde dell'Atlantico nell'ambito del tema arte-gioco-educazione e della progettazione dei *recreation places*, secondo nuovi e specifici criteri interdisciplinari. Collodi per Zanuso, in particolare, si offre come precipuo campo di sperimentazione di un design multiscalare e 'di processo' *ante litteram*, che gli permette di articolare il tema dell'*unità delle arti* nella collaborazione con Pietro Consagra, questione ancora centrale nella X Triennale di Milano del 1954<sup>1</sup>. Grazie alla successiva cooperazione con Pietro Porcinai, inoltre, Zanuso esplora il design dello spazio aperto, accogliendo la componente

---

<sup>1</sup> De Carli, C. (2008) "Il tema dell'unità delle arti alla X Triennale di Milano", in De Carli, C., Tedeschi, F. (a cura di), *Il presente si fa storia. Scritti in onore di Luciano Caramel*, Milano: Vita e Pensiero, pp. 381-399. Zanuso, M. (2013 [1954]) "Esperienza alla X Triennale", in *Marco Zanuso. Scritti sulle tecniche di produzione e di progetto*, Mendrisio: Fondazione Archivio del Moderno-Silvana Editoriale, pp. 131-143.

del verde come elemento costitutivo del progetto<sup>2</sup>, di cui viene qui valorizzato il carattere metamorfizzante e dinamico. Non meno importante è il soggetto con cui Zanuso si confronta a Collodi: il racconto di Carlo Lorenzini definisce uno specifico perimetro di lavoro, che gli consente di esperire da un lato «quel certo senso ludico»<sup>3</sup> (riconosciuto come carattere distintivo della operosità dell'architetto milanese) e, dall'altro, una altrettanto significativa componente pedagogica presente in una parte non marginale della sua operosità, soprattutto come designer. Appare in tal senso ancora da indagare il ruolo della moglie, Marisa Pedroni, neuropsichiatra infantile che dalla seconda metà degli anni Cinquanta si sarebbe dedicata proprio a pubblicazioni di taglio psico-pedagogico<sup>4</sup>, mentre è già stato delineato il ruolo cruciale avuto nella vicenda collodese dal critico d'arte e collezionista Lamberto Vitali<sup>5</sup>, snodo di relazioni e contatti fra il contesto milanese e la realtà pesciatina, nonché pienamente al corrente delle nuove prospettive educative aperte dalle coeve sperimentazioni internazionali sul tema arte-museo-infanzia.

In questa sede si intende dare conto dello scenario internazionale di cui partecipa la proposta Zanuso-Consagra, con un approfondimento su uno degli artefatti ideati dall'architetto-designer milanese per il parco, la grande *Balena* in cemento armato: qui Zanuso attinge alla grande tradizione dell'edificio-scultura di matrice tardo-cinquecentesca guardando, al contempo, alle sperimentazioni dell'espressività dadaista e surrealista, alla poliedrica costellazione dell'arte concettuale e al "correalismo" di Friederik Kiesler, cui si aggiunge una ricerca morfo-tipologica che ha tangenze con le opere di Buckminster Fuller e Frank Lloyd Wright (e non solo), come si avrà modo di precisare nelle pagine seguenti.

---

2 Questa peculiare sensibilità segna anche altri progetti di Zanuso: Scimemi, M. (2020) "Zanuso e il dibattito sull'ambiente", in Crespi, L., Tedeschi, L., Viati Navone, A. (a cura di), *Architettura e design*, atti del convegno (Milano, 22-23 febbraio 2018), Milano: Archivio del Moderno-Officina Libreria, pp. 79-94.

3 De Giorgi, M. (2018) *Marco Zanuso e Milano*, Milano: Fondazione OAMi, p. 68.

4 Zanuso, L. (2017) "Marialisa (Billa) Pedroni Zanuso Milano, 20 Agosto 1920 – Milano, 8 Luglio 2012", *Aspi - Archivio storico della psicologia italiana*, <https://www.aspi.unimib.it/collections/entity/detail/376/./>/> (consultato il 30 ottobre 2021).

5 Ferretti, E., Bechini, A. (2021) "Fra Lamberto Vitali e Rolando Anzilotti: il Giardino di Pinocchio di Marco Zanuso", in *Ricerche di storia dell'arte*, 133, pp. 61-78.

## Playgrounds e Playsculptures: arte, architettura, design e gioco negli anni Cinquanta

Ogni lavoro creativo nel campo delle arti visive è alla base dell'affermazione dei valori di una società: l'opera d'arte – sia essa una pittura, una scultura, un edificio, una immagine pubblicitaria, il design di posate o di un lampione – ha il potere di influenzare le persone nonostante la sua funzione primaria e precipua. Accettiamo in altre parole la funzione estetica delle cose e l'influenza educativa di un ambiente esteticamente ordinato per la vita umana; questa *forma mentis* è estremamente antica e trae origine da Platone, che afferma che le persone correttamente educate aborriscono il brutto ma «assimilano la bellezza nella propria anima e così si nobilitano». Una conseguenza di questo modo di credere nel valore educativo della bellezza è una nostra preoccupazione, con particolare riguardo all'ambiente del bambino. Insegnanti accorti e docenti di arte hanno dedicato le proprie energie in questo campo di azione.



Fig. 1 - Playground presentati nel saggio di Willy Rotzler (Graphis 1961)

Con queste parole lo storico dell'arte Willy Rotzler (1917-1994) apre il saggio pubblicato sulle pagine di *Graphis*<sup>6</sup>, periodico fondato a Zurigo nel 1944, dove vengono presentati – con il corredo di un ricco apparato iconografico - numerosi *playgrounds* realizzati da architetti e designers in

6 Rotzler, W. (1961) "The World Around Them", *Graphis*, sept. 1, pp. 362-384. La traduzione del brano è di E. Ferretti.

varie parti del mondo. Rotzler riflette, in particolare, sull'importanza di una progettazione dell'ambiente per il bambino, da svilupparsi in modo sempre più attento e consapevole in tutte le diversificate declinazioni compositive (Fig. 1). La proficua correlazione fra arte, design, architettura ed educazione, come valore fondante del processo formativo nell'infanzia, a quella data era ormai entrato nella riflessione collettiva di artisti, progettisti, designers e pedagogisti. Basti qui ricordare che *L'Architecture d'aujourd'hui*<sup>7</sup>, nel 1949, dedica un intero numero al tema infanzia-architettura, o richiamare l'eco internazionale di cui avevano goduto i progetti di Aldo Van Eyk per la municipalità di Amsterdam<sup>8</sup>, o ancora il rilievo avuto dalla grande mostra *Playground Sculpture* (MoMA, 30 giugno-22 agosto 1954)<sup>9</sup>. In quello stesso anno *Architectural Review*<sup>10</sup> dava spazio al medesimo tema, pubblicando le sculture-gioco di Egon Møller-Nielsen a Stoccolma, evidenziando il legame concettuale con i *games-board* di Giacometti<sup>11</sup>.

Inoltre, le più avanzate sperimentazioni sul tema del *playground equipment* e della *playsculpture* sono raccolte e illustrate in due volumi, editi fra il 1958 e il 1959, a fornire un quadro estremamente completo di quanto era stato realizzato (o si stava realizzando) nel mondo su questo tema: *Creative Playgrounds and Recreation Centers* e *Recreation Places*<sup>12</sup>. In quest'ultimo libro, in particolare, si dà conto della innovativa esperienza portata avanti alla Princeton University dallo scultore Joe Brown (1909-1985), che nella sua

7 "L'architecture et l'enfance" (1949), *L'architecture d'aujourd'hui*, n. 25.

8 Verstrate, L., Karsten, L. (2011) "The Creation of Play Spaces in Twentieth-century Amsterdam: From an Intervention of Civil Actors to a Public Policy", *Landscape Research*, Vol. 36, 1, pp. 85-109; Azzolini, A.M. (2017) "Imparare dai playground", in Galdini, R., Marata, A. (a cura di), *La città Creativa - Architettura*, CNACCP, pp. 59-67: <http://www.cittacreative.eu/wp-content/uploads/2017/10/ARCHITETTURA.pdf>.

9 <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2428>.

10 Blundell Jones, P. (1954) "Art in Use. Play Sculpture", *Architectural Review*, 692, pp. 121-123.

11 Bechini, A., Ferretti, E. (2021) *Una finestra sul mondo: Consagra e Zanuso per il Parco di Collodi*, mostra virtuale del Centro PaTos-Landscape Archive/L'Archivio del paesaggio: <https://centropatos.it/una-finestra-sul-mondo-consagra-e-zanuso-per-il-parco-di-collodi/>.

12 Williams, W. R. (1958, a cura di) *Recreation Places*, New York, Reinhold Publishing Corporation, 1958; Ledermann, A., Trachsel, A. (1959), *Creative Playgrounds and Recreation Centers*, New York, Frederick Praeger Publisher. Quest'ultimo volume era nella biblioteca di Marco Zanuso.

*Play community* declinava (con un approccio partecipativo ed interdisciplinare) l'interazione fra arte, gioco, scultura e spazio aperto<sup>13</sup> (Fig. 2).

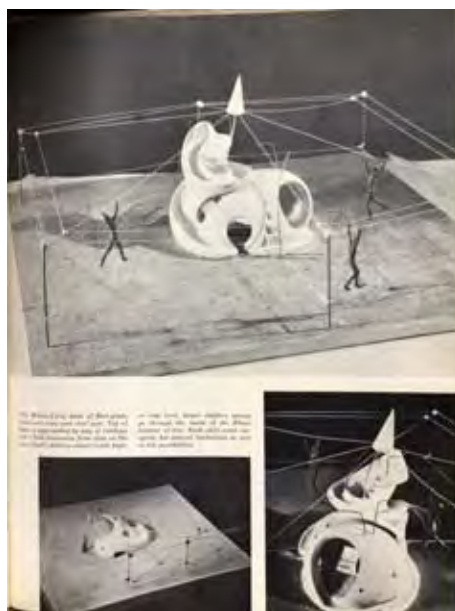


Fig. 2 - Joe Brown, *The Whale-Yard*, anni Cinquanta (da Williams 1959, p. 255)

Negli anni Cinquanta, dunque, si andavano riacciando le fila con le ricerche compiute nei primi decenni del Novecento sul tema arte-gioco dalle avanguardie europee e dai più innovativi ambienti del design tedesco (da Alberto Giacometti ai designers del Bauhaus; da Giacomo Balla e Fortunato Depero a Sophie Tauber Arp)<sup>14</sup>; tali esperienze, nelle loro precise componenti performative, si intersecavano con i nuovi orizzonti pedagogici dell'“imparare facendo” di Maria Montessori o con la fiducia nella centralità dell'arte per lo sviluppo dell'individuo, idea-guida alla base delle decennali riflessioni di Herbert Read (1893-1968) confluite poi nel suo volume *Education through Art* (1943)<sup>15</sup>. In questo quadro, è opportuno

13 Brown, J. (1958) “A broad definition”, in Williams, W. R. (1958, a cura di) *Recreation Places*, cit., p. 188.

14 Maino, M.P. (2016) “Performing the Modern: Swiss Puppet”, in Kinchin, J., O'Connor, A. (a cura di) *Century of the Childhood. Growing by Design (1900-2000)*, New York, The Museum of Modern Art, pp. 63-69; Kinchin, J. (2016) “Rome: Modern Arts, Crafts, and Education”, in Kinchin, J., O'Connor, A. (a cura di) *Century of the Childhood*, cit., pp. 47-49.

15 Keel, J. S. (1969) “Herbert Read on Education through Art”, *The Journal of Aesthetic*

menzionare, seppure per inciso, la *Scuola di arte educatrice* (frequentata assiduamente dai Futuristi), dove il pittore e ceramista Francesco Randone applicava originali metodi educativi, che prevedevano la creazione di oggetti e mobili da parte dei suoi piccoli allievi, coinvolti anche in processi di auto-costruzione: si tratta di una modalità di insegnamento citata espressamente dalla stessa Montessori<sup>16</sup>.

All'evento del MoMa del 1954, appena sopra ricordato, 360 giovani artisti inviarono i propri *playgrounds* e il primo premio fu assegnato a Virginia Dortch Dorazio per il suo *Fantastic Village* (Fig. 3). Dortch Dorazio era stretta collaboratrice del marito Piero Dorazio, membro del *Gruppo Forma 1* fondato con Carla Accardi, Ugo Attardi, Pietro Consagra, Mino Guerrini, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo e Giulio Turcato<sup>17</sup>. Nel Comunicato stampa dell'istituzione museale statunitense, a proposito del lavoro dell'artista, si legge<sup>18</sup>:

The Fantastic Village, first prize winner, as shown in the exhibition, is composed of four concrete playhouses, each five high, with open trellis roofs formed by grids of metal rods. They are grouped together in a sanded area against a sky blue background to create a city square. The walls consist of standardized panels pierced by a variety of openings that serve as doors, windows or climb-throughs. A set of small models next to the Village shows the astonishing variety that can be created by changing these standard wall panels of white, black and terra cotta concrete. The houses are also fitted with climbing pegs, ladders, ropes, and sliding poles. This manufactured version is a modification of the original winning design which can be seen in the exhibition. «The judges liked the poetic conception of the design,» Miss Daniel said, “[...] Their tense lines give the impression of taut skin splitting open, creating a sense of the fantastic.

Non è un caso che il MoMa avesse promosso questa mostra nel 1954. Negli anni che precedono e seguono la Seconda guerra mondiale a New

---

*Education*, Vol. 3, n. 4, pp. 47-58.

16 Alatri, G. (2000), “Maria Montessori e l’arte vasaia”, *Vita dell’infanzia*, 8, pp. 13-14.

17 *Mostra del Gruppo Forma 1 (Roma 1946-1947)*, (1976), catalogo della mostra (Todi, luglio-agosto 1976), Venezia: Alfieri.

18 Comunicato stampa della mostra, pubblicato in [https://assets.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_325948.pdf?\\_ga=2.136578867.2069900399.1635065539-1563488856.1634563704](https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_325948.pdf?_ga=2.136578867.2069900399.1635065539-1563488856.1634563704).

York erano stato realizzati centinaia di *playgrounds*, grazie alla instancabile attività di Robert Moses (1888-1981), che dal 1934 ricopriva l'incarico di *City Parks Commissioner*. A Moses, appena insediato in quel ruolo, il giovane artista Isamu Noguchi (1904-1988) aveva presentato il suo visionario progetto della *Play Mountain*, opera prefigurativa dei suoi progetti e realizzazioni degli anni Cinquanta-Sessanta<sup>19</sup>.



Fig. 3 - Virginia Dortch Dorazio, *Fantastic village* (da *Domus*, 301, 1954)

Il *playground* di Virginia Dortch Dorazio, vincitrice alla mostra del MoMa, venne riproposto pochi mesi dopo alla X Triennale di Milano nel Parco del Sempione (1954, 28 agosto-15 novembre), manifestazione in cui, fra i membri della Giunta esecutiva, troviamo Marco Zanuso. L'allestimento complessivo del parco viene affidato a Pietro Porcinai e Vittoriano Viganò<sup>20</sup>, premiati per questo intervento con *Il Gran Premio della Giuria*. In quella occasione furono esposte nel parco anche una “casa a cupola geodetica” di Richard Buckminster Fuller, una grande voliera-scultura dello stesso Porcinai e il *Labirinto dei Bambini*, - installazione

19 Larrivee, S. D. (2011) “Playscapes: Isamu Noguchi’s Designs for Play”, *Public Art Dialogue*, a.1, 1, pp. 53-80. L'autrice ricorda che alla fine degli anni Cinquanta si contavano 400 nuovi *playgrounds* a New York.

20 [Ponti, G.] (1954) “La sistemazione del Parco di Milano per la Triennale”, *Domus*, 301, pp. 1-5.



temporanea (inizialmente chiamata *Museo dei Bambini*) - ideato con lo specifico scopo di avvicinare l'infanzia all'arte contemporanea, su progetto di Ernesto Nathan Rogers, Enrico Peressutti e Lodovico Barbiano Beljoioso; l'artefatto era arricchito dai graffiti di Saul Steinberg e da una scultura mobile di Alexander Calder, posta al centro del labirinto<sup>21</sup>.

Con il *Fantastic Village* e *Il Labirinto dei Bambini* venivano quindi presentati al pubblico italiano due opere informate da orientamenti e principi che in altre parti del mondo avevano già trovato numerose sperimentazioni, accumulate dalla ricerca sulla polisemica concatenazione arte-gioco-progettazione dello spazio aperto, a costituire un tassello fondamentale dell'innovativo approccio, integrato e interdisciplinare, alle problematiche socio-pedagogiche<sup>22</sup>. È opportuno in tal senso ricordare che Gio Ponti, nel 1953, aveva sottolineato l'importanza di un metodo interattivo e ludico per l'avvicinamento all'arte in un articolo dedicato al *Museo de Arte di San Paolo*<sup>23</sup>, scrivendo:

Segnaliamo qui fra le altre la scuola per la fotografia, inesistente da noi, e le emozionanti iniziative per i ragazzi. I ragazzi sono lasciati liberi di impiasticciarsi in primi tentativi spontanei di modellazione e di buttarsi a certi fenomenali disegni collettivi di 'equipe', dove tutti danno una mano spontanea e fantastica.

Le attività nel museo brasiliano, fondato da Pier Maria Bardi, devono aver tratto ispirazione dai programmi per i ragazzi portati avanti da

21 Savorra, M. (2010) "Ernesto Nathan Rogers e le Triennali di Milano negli anni Cinquanta", in Giannetti, A., Molinari, L. (a cura di), *Continuità e crisi. Ernesto Nathan Rogers e la cultura architettonica italiana del secondo dopoguerra*, Giannetti A., Molinari L., (a cura di) Firenze: Alinea, pp. 90-100: 94; Spinelli, L. (2016) "I labirinti di Saul Steinberg", *Territori*, LVII, pp. 110-117 (il dattiloscritto è datato ai mesi luglio-agosto 1954).

22 Il tema del gioco e dello spazio appositamente progettato per il bambino erano stati affrontati nelle Triennali del 1936, 1940 e del 1951: per quest'ultima manifestazione, Piero Bottoni progetta il *Padiglione per Mostre e campo giochi*, sulla base di riflessioni sviluppate fin dal 1948; Spinelli, L. (1990, a cura di) "Bottoni e Milano", *Domus*, 721, p.n.n. [ad annum, 1951]. Alla X Triennale del 1954 Giuseppe Migneco viene premiato con la medaglia d'argento per il suo *Albero della cuccagna*, riconoscimento che consegue anche Virginia Dortch Dorazio col suo *Fantastic Village*: [Ponti, G.] (1955), "I premi della Decima Triennale di Milano", *Domus*, 303, 1955, p. 33.

23 Ponti G. (1953), "Introduzione al Museo de Arte di San Paolo", *Domus*, n. 284, pp. 22-26.

Victor D'Amico al MoMa fin dal 1937. D'Amico affiancava la propria attività sul campo ad un chiaro impegno programmatico. In un saggio del 1951, D'Amico si sofferma sul ruolo precipuo del museo nell'educazione del bambino, sottolineando che il museo «can help education by exploring new teaching practices and techniques»<sup>24</sup>. Il portato innovativo del programma del MoMa sul tema arte-infanzia era noto in Italia<sup>25</sup>. Ne era a conoscenza - in ragione dei suoi contatti americani - Lamberto Vitali (ma anche, verosimilmente, Zanuso), che nel 1953 avrebbe collaborato con il sindaco di Pescia, Rolando Anzilotti, all'organizzazione del concorso per il *Monumento a Pinocchio*<sup>26</sup>. Si aggiunga, inoltre, l'attività di Fernanda Wittgens (1903-1957) a Brera - grande amica di Lamberto Vitali e che lo avrebbe aiutato a riparare in Svizzera nel 1943 - sul tema arte-educazione-infanzia, portata avanti nei primi anni Cinquanta dopo i suoi viaggi nei musei statunitensi. Wittgens, in particolare, proprio nel 1954 viene nominata dal Ministero della Pubblica Istruzione membro permanente del Consiglio di amministrazione della Triennale (la manifestazione che, come si è visto, ospita il *Labirinto dei Bambini* e il *Fantastic Village*). Il pedagogista Luigi Volpicelli (1900-1983), studioso dell'opera del Lorenzetti e membro del Comitato nazionale per il Monumento a Pinocchio (nonché attivamente presente nelle questioni collodesi), evidenzierà il valore delle iniziative per l'infanzia promosse dalla Wittgens al museo braidense in un volume del 1959<sup>27</sup>.

24 D'Amico, V. (1951) "Creative Art for Children, Young People, Adults, Schools", *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Autumn, 19, 1, pp. 2-20.

25 Fra il 1948 e il 1949, quando si rafforzarono i rapporti culturali fra USA e Italia, anche grazie al piano Marshall, Vitali collaborò alla grande mostra «Twentieth -Century Italian Art» al MoMA, curata da Alfred Barr e James Thrall Soby, iniziando con i due curatori un fervido scambio di idee che si trasformerà in un rapporto amicale: Bernardi, E. (2020) "Intellectual lucubrations: Lamberto Vitali, Giorgio Morandi, and metaphysical art", *Italian Modern Art*, 4, <https://www.italianmodernart.org/journal/issues/metaphysical-masterpieces-1916-1920-morandi-sironi-and-carra/> Anche Carlo Lodovico Ragghianti è protagonista di questa stagione, curando mostre e manifestazioni per promuovere il Made in Italy negli USA: Mingardi, L. Turrini, D. (2022) "Il Made in Italy come atto politico (1945-1948). HDI e CADMA. Max Ascoli e Carlo Ludovico Ragghianti", *Luk*, 27, in corso di stampa. Si ricorda inoltre che alla Triennale del 1951 il MoMa cura una sezione sugli oggetti d'uso del design americano: Pansera, A. (1978) *Storia e cronaca della Triennale*, Milano: Longanesi, p. 364.

26 Ferretti, E., Bechini, A. (2021) "Fra Lamberto Vitali", cit.

27 Per l'attività della Wittgens e la sua biografia, Ginex, G. (2018 a cura di) "Sono

## Marco Zanuso e il Parco Collodi

Si è avuto già modo di riflettere sul ruolo di Lamberto Vitali nella vicenda iniziale del complesso di Collodi, tracciando anche le coordinate in cui si inserisce l'incarico a Marco Zanuso e Pietro Consagra per l'ampliamento del primo nucleo (quello con le opere di Venturino e di Greco)<sup>28</sup>. Sembra utile in questa sede tornare a ragionare sul rapporto arte-architettura-design che informa il progetto di Marco Zanuso per Collodi, e su come l'avanzato contesto milanese – e in particolare le ricerche sedimentatesi nei programmi delle Triennali degli anni Cinquanta – sia alla base di un progetto profondamente innovativo e in sintonia con le più avanzate esperienze internazionali.

È plausibile ritenere che Zanuso fosse a conoscenza dell'iniziativa di Anzilotti di promuovere la realizzazione di un monumento a Pinocchio fin dal 1951<sup>29</sup>, e la documentazione disponibile fa capire che – nonostante il suo nome non compaia accanto a quello di Consagra negli atti ufficiali del concorso del 1953 - l'incarico del 1956 sia in stretta continuità col progetto presentato tre anni prima insieme all'artista siciliano<sup>30</sup>.

Zanuso è il progettista del *Giardino di Pinocchio* e del *Paese dei Balocchi*. Il prolungarsi dei lavori e le difficoltà economiche incontrate dalla committenza hanno prodotto uno iato profondo fra le intenzioni progettuali iniziali e la realizzazione finale. Il contributo di Pietro Porcinai, chiamato dallo stesso Zanuso, è stato decisivo per la *facies* definitiva del progetto, ma la matrice che ne informa la struttura – con l'assetto dell'orografia artificiale, il ruolo dell'acqua e la combinazione dei vari elementi (sia gli "oggetti", sia le sculture,

---

*Fernanda Wittengens*. *Una vita per Brera*, Milano: Skirà. Per il rapporto fra la direttrice di Brera e Vitali: Serpolli, R. (2020), "Vitali, Lamberto", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XCIC, [https://www.treccani.it/enciclopedia/lamberto-vitali\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/lamberto-vitali_%28Dizionario-Biografico%29/). Per impegno didattico della Wittengens nel museo milanese, con particolare riferimento all'infanzia, si veda Volpicelli L. (1959), *Incontro di bimbi con i capolavori di Brera*, Milano, A. Pizzi. Per Volpicelli e le sue osservazioni sulle opere di Consagra, AFNCC, Cartella "Comitato Nazionale", Fasc. "Comitato Nazionale-Adunanze-Corrispondenza", 1960.

28 Ferretti, E., Bechini, A. (2021) "Fra Lamberto Vitali", cit.

29 Pirovano, M. (2001) "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: Electa, pp. 35-41

30 Bechini, A. (2001) *L'opera di Pietro Porcinai e le trasformazioni del Parco di Pinocchio*, Università Internazionale dell'Arte, Firenze [dattiloscritto]; Fratini, D. (2009) *Il Parco di Pinocchio a Collodi: storia e fortuna del complesso artistico e suoi rapporti con la genesi dell'arte ambientale*, Tesi di Dottorato, Università di Pisa, XXI ciclo.

sia l'ordinamento generale dei percorsi) – si devono all'architetto milanese. Preme qui osservare come l'impresa di Collodi rappresenti una sorta di laboratorio in cui prendono corpo temi sviluppati nelle due Triennali del 1954 e del 1957, che si offrono inoltre come vere e proprie cartine di tornasole delle intense relazioni fra Milano e la Toscana, con Rogers e Zanuso da un lato, e Michelucci e i suoi più stretti collaboratori dall'altro, cui si aggiungono Vitali e Porcinai che rappresentano ulteriori nodi di questa invisibile trama<sup>31</sup>. Tale processo di reciproca osmosi, sullo specifico versante dell'architettura e degli interni, culminerà nella mostra fiorentina *La casa abitata* (1965)<sup>32</sup>.



Fig. 4 - Marco Zanuso, *Schizzo in pianta per il Parco di Collodi*, 1958  
(AMB, Fondo Marco Zanuso)

- 31 Pansera, A. (1978) *Storia*, cit. Si ricorda che Porcinai è responsabile con Viganò, come già accennato, della sistemazione del Parco del Sempione alla X Triennale per cui vince il Gran Premio della Giuria. Nella sezione della Ceramica (Mostra merceologica) troviamo fra i curatori Giovanni Gariboldi, già collaboratore di Leonardo Savioli nel progetto presentato al Concorso del 1953 per *Monumento a Pinocchio*; Vitali è poi co-curatore della mostra «Scultura all'aperto» alla XI Triennale ([s.a.] (1957) «Notiziario Domus», *Domus*, 333, p.n.n.) a cui partecipa anche Consagra; Dorflès, G. (1957) «Relazione tra le arti alla XI Triennale», *Domus*, 337, pp. 39-40. Vitali, inoltre, cura in quella occasione la *Mostra storica della fotografia*. Nella medesima Triennale, Michelucci è il responsabile della «Mostra internazionale dell'architettura contemporanea» e sono presenti, nelle varie iniziative della manifestazione, anche Leonardo Ricci e Pier Luigi Spadolini (già presente alla X Triennale).
- 32 Ferretti, E., Mingardi, L. (2020) «Dimenticare Firenze. La mostra *La casa abitata* del 1965 a Palazzo Strozzi», *Firenze Architettura*, 24, 1-2, pp. 158-167.

Uno schizzo, fatto di getto e sfumato a carboncino, restituisce l'articolazione del parco ideata da Zanuso nel 1958 (Fig. 4). Due percorsi sinuosi innervano l'area, creando la matrice in cui si vanno ad inserire le sculture di Consagra e vari 'oggetti' significanti. Il disegno mostra tangenze con l'espressionismo organico e con le forme fluide di Hans Arp. Gillo Dorfles, commentando su *Domus* i progetti di Roberto Burle Marx esposti alla mostra del MoMa *Latin American Architecture since 1945* curata da Henry-Russell Hitchcock (1955), scrive:

Le sale del museo che ospitavano la mostra erano assiegate di fotografie e di diapositive stereoscopiche estremamente efficaci e mettevano in particolare rilievo le vaste serpentine di Niemeyer, gli *azulejos* di Portinari e i giardini "alla Arp" di Burle Marx [...]<sup>33</sup>.

I progetti di Burle Marx trovano ampio spazio sulle pagine di *Domus* negli anni Cinquanta-Sessanta (con specifici riferimenti anche alla sua attività di designer), a partire dall'articolo di Ponti del 1953<sup>34</sup>:

Egli ha creato un 'giardino brasiliano, ed è un giardino essenzialmente moderno, un giardino che ha parentela con Burle Marx artista, pittore, disegnatore di stoffe, creatore di bellissimi rivestimenti murali in ceramica, in azuleios. Dove lo vediamo [nel suo studio] accoccolato fra i bozzetti di giardini e di pitture è visibile la parentela fra la pittura di Burle Marx, con le sue 'compenetrazioni di forme', e il disegno o l'ideazione dei suoi giardini. E' lo stesso procedimento pittorico dei suoi pannelli, è una pittura adagiata sul terreno, mossa, plastica, e realizzata con erbe e fiori. Una pittura vivente che esce con la terza dimensione dalla superficie, una pittura che cresce, una pittura che cambia che ha una sua plastica, un suo movimento col vento e nel crescere, che ha un suo profumo, che cambia colore, col giorno, con le nubi, con la notte, che è lucida ed opaca, una pittura che si trasforma. [...] Ora egli riconduce tutti costoro all'amore per il loro meraviglioso giardino brasiliano: li riconduce attraverso l'arte. Ed ha noi ha insegnato un modo nuovo di pensare in giardino, un modo da pittore.

33 Dorfles, G. (1956) "[Recensione a] Henry-Russell Hitchcock, *Latin American Architecture since 1945*. The Museum of Modern Art, 1955", *Domus*, 318, p. 35.

34 Ponti, G. (1953) "Burle Marx o dei giardini brasiliani", *Domus*, 279, pp. 14-16. In quello stesso numero presenta il proprio progetto di *Negoziò di lampade*: ivi, pp. 55-57. Si ricorda anche la grande mostra, *Neuere Arbeiten des brasilianischen Gartengestalters. Roberto Burle Marx*, organizzata a Zurigo nel 1956.

Piace pensare che anche l'opera di Burle Marx sia stata fonte di ispirazione per Zanuso per ideare un giardino non come pittore, ma come designer<sup>35</sup>. La precipua *forma mentis* di Zanuso designer caratterizza in particolare il progetto per la *Balena*, pensata inizialmente in materiale plastico e poi ideata in cemento armato. Al centro di uno specchio d'acqua, si giunge all'artefatto mediante un camminamento a pelo d'acqua, che da subito connota in senso ludico il percorso. Il cetaceo (metamorfosi del *pescecane* di Collodi, sulla linea del celebre cartone animato di Walt Disney uscito nel 1940) accoglie il visitatore con la bocca semiaperta, con i fanoni evocati da cilindri in cemento armato di altezze diverse e tagliati a 45 gradi. L'intradosso della calotta è dipinto di nero: la morfologia della struttura e la qualificazione cromatica evocano l'archetipo della grotta, richiamo rafforzato dall'atmosfera tenebrosa che si crea all'interno. La scala chiocciola, baricentrica rispetto al cerchio di base, è chiusa in un cilindro in cemento armato e sbarca su una piattaforma apicale che simula lo sfiatatoio della balena. La scala permette di salire alla sommità di questa microarchitettura, a creare una sorta di belvedere, elemento caratteristico del giardino italiano di Età moderna. Anche la conformazione generale della *Balena* di Zanuso affonda le proprie radici nella tradizione, con chiari riferimenti concettuali all'*Appennino* di Pratolino e all'*Orco* di Bomarzo. La particolarità del soggetto zoomorfo permette, inoltre, a Zanuso di accogliere nel proprio progetto suggestioni diversificate. *In primis*, la trasfigurazione del ventre della balena mostra tangenze con le ricerche di Friderick Kiesler e di Vittorio Giorgini<sup>36</sup>, da cui si distingue però per il processo marcatamente astrattivo che caratterizza la versione finale del progetto di Zanuso. Sul piano morfologico, il manufatto di Collodi sembra guardare anche alle cupole di Buckminster Fuller (una delle quali presentata alla X Triennale del 1954, come si è sopra ricordato), introducendo una aggettivazione 'ironica', già presente peraltro nelle case-igloo di Via Lepanto a Milano dell'ingegnere Mario Cavallé (inaugurate nel 1951)<sup>37</sup>.

35 Mi fa notare Arianna Bechini (che ringrazio) che presso l'Archivio Porcinai è conservata una planimetria degli anni Sessanta, relativa alla fase di stretta collaborazione fra l'architetto milanese e il paesaggista, recante un appunto a mano (con sottolineatura grafica) dove si legge il nome di Burle Marx, a suggerire uno confronto concettuale, specifico e ravvicinato, con le opere del paesaggista brasiliano.

36 Per la conoscenza delle opere di Kiesler da parte di Michelucci e la sua influenza su Giorgini e Leonardo Ricci, si veda Dezzi Bardeschi, M. (1996) "Kiesler, la scuola fiorentina e la curvatura del mondo", *ANANKH*, 14, pp. 70-81.

37 Vanno citate anche le ricerche di Piero Manzoni che confluiscono nel progetto



Fig. 5 - *La Balena di Zanuso nel Parco di Collodi* (“Perché non mi porti nel paese di Pinocchio?”, *Il Giorno*, 5/7/1972, p. 11

Un grande ‘materasso’ imbottito color rosa acceso simulava la lingua della balena (Fig. 5), creando uno spazio gioco che si offriva ai piccoli visitatori come momento di gioiosa ilarità prima di immergersi nella oscurità del ventre del grande mammifero. La presenza dei bambini è elemento che vivifica il progetto, come nelle immagini promozionali della sedia impilabile progettata con Richard Sapper per la Kartell (prodotta nel 1964). Del resto, Johan Huizinga - aprendo la propria riflessione al rapporto fondamentale fra arte e gioco - aveva osservato<sup>38</sup>:

L’architetto, lo scultore, il pittore o il disegnatore, l’artista vasaio, e in generale l’artista decorativo, con un lungo e diligente lavoro fissa il suo impulso estetico nella materia. La sua creazione è duratura e continuamente visibile. L’effetto della sua arte non dipende da una necessaria rappresentazione o esecuzione per via d’altri o di lui stesso, come per la musica. Una volta prodotta essa esercita, immobile e muta, la sua azione fin tanto che ci sarà gente che amerà guardarla.

---

del *Placentarium* (1960) e le sperimentazioni di Frank Lloyd Wright nel progetto per la *Fiberthin Air house*, e ancora le Bubble Houses di Wallace Neff (anni Quaranta): Setti, S. (2017) “Un archetipo avveniristico: l’architettura del *Placentarium*”, in Piero Manzoni. *Nuovi studi*, Milano: Carlo Cambi Editore, pp. 111-124.

38 Huizinga, J. (2002 [prima ed. 1939, ed. it. 1946]), *Homo ludens*, Torino: Einaudi, p. 27.

Quando viene a mancare un'azione pubblica nella quale l'opera d'arte si fa viva ed è goduta, sembra che nel dominio delle arti plastiche o figurative non ci sia più posto in fondo per un fattore ludico.





## Fra identità e memoria. Pietro Porcinai e il Parco di Pinocchio

*Claudia Maria Bucelli*

Già dagli ultimi mesi del 1962 ma ufficialmente dal gennaio 1963, Pietro Porcinai entrava come progettista per il Parco di Pinocchio invitato a nome della Fondazione Nazionale Carlo Collodi dal Presidente Rolando Anzilotti. Il famoso paesaggista toscano, già affermato e attivo in variegata collaborazione professionale per una facoltosa clientela, riecheggiato in riviste italiane ed estere, veniva chiamato a collaborarvi dall'architetto Marco Zanuso, che Porcinai conosceva dalle sue frequentazioni milanesi, ben consolidate già dall'anteguerra.

Fin dal 1937 infatti Pietro Porcinai aveva collaborato con Gio' Ponti - l'eccentrico architetto, designer, giornalista e saggista milanese che dirigeva l'elegante rivista «Domus» da lui fondata nel 1928 e la cui redazione trovava collocazione proprio all'interno del suo studio milanese, in un angolo dedicato - affiancando l'attiva da tempo Maria Teresa Parpagliolo in seno alla "Campagna di Domus per il Verde" nell'esplorazione di temi legati al giardino e al paesaggio. Il comune tentativo era il rinnovamento della tradizione italiana pur nella continuità identitaria con la storica eredità nazionale, supportando inoltre, anche in patria, il riconoscimento della figura professionale del paesaggista.

Proprio la presenza della sua firma su varie riviste e la continuativa periodica collaborazione con *Domus* sulle cui pagine interveniva attorno al tema dell'identità del giardino italiano in riferimento a giardini soprattutto privati, avevano tributato a Porcinai apprezzamento e notorietà amplificandone visibilità e contiguità culturali e incrementandone conseguentemente le occasioni professionali fra i progettisti. In aggiunta la reinterpretazione in linguaggio contemporaneo, nei suoi progetti e realizzazioni, di temi tradizionali, nonché l'attenzione al Movimento Moderno e ai nuovi orientamenti di urbanistica e paesaggistica nel dibattito sulle città future ulteriormente avvicinavano le sue posizioni al pensiero degli architetti più

in vista con molti dei quali, a più riprese e in prestigiosi episodi, ebbe occasione di collaborare. Fra questi a Milano lo studio BBPR, Franco Albini e Vittoriano Viganò e conseguentemente l'Ente della Triennale. Per questa prestigiosa istituzione Porcinai collaborò attivamente fin dal 1950 a fianco di Viganò per la progettazione delle aree a giardino in varie edizioni a partire dalla nona, nel 1951, e poi ancora nel 1954, 1957, 1961 e nel 1968.

Quando nel dopoguerra nell'autorevole rivista sopravvenne come editore capo – per il biennio 1946-1947 - Ernesto Nathan Rogers, che era stato fra i fondatori, rimanendovi sempre attivo, del gruppo BBPR, vi emerse anche la collaborazione in più di un contributo su design e architettura prefabbricata, e proprio dal 1946, anche l'attiva presenza di Marco Zanuso. Orbitando entrambi in contiguità alla redazione di *Domus*, forse Porcinai e Zanuso si erano incrociati di persona già dalla seconda metà degli anni '40, anche se di certo - oltretutto entrambi articolisti della rivista - si conoscevano comunque per fama. Con molta più probabilità fu alla Triennale che Pietro Porcinai e Marco Zanuso ebbero occasione di maggiore vicinanza e frequentazione soprattutto da quando dopo il 1958 anche l'architetto milanese entrò a far parte del gruppo del Comitato Provinciale di Coordinamento inserito nel *Gruppo del Centro Studi* della Triennale di cui Porcinai era già membro dal 1957. Comunque fu per certo l'ambito milanese, per entrambi dinamico *milieu* di attivismo culturale e professionale, quello che vide i due professionisti entrare in contiguità e successiva amicizia.

Non stupisce quindi l'invito di Zanuso a Porcinai per il Parco di Pinocchio. Inizialmente Zanuso si era rivolto alla paesaggista milanese Anna Buzzi con la quale già da qualche anno collaborava. Risaliva al 1955 una cooperazione per il progetto di Villa Recordati per il quale la Buzzi - attiva in quegli anni soprattutto in nord Italia, si ricorda una villa a Mestre, con l'architetto Amedeo Clavarino e Anna Buzzi paesaggista<sup>1</sup> - aveva studiato il disegno del piccolo giardino. Zanuso aveva ritrovato la collega in Triennale dove Anna Buzzi già da tempo collaborava come membro dell'ufficio tecnico, avendovi a lungo interagito con Porcinai nell'edizione

1 La collaborazione fra Marco Zanuso e l'architetto paesaggista Anna Buzzi è documentata da fonti secondarie, e nel volume di Roberto Alois *Nuove architetture a Milano* è pubblicato il progetto di Villa Recordati (1955) per la quale la Buzzi studiò il disegno del piccolo giardino, essendo menzionata con l'architetto Amedeo Clavarino nell'articolo "Villa a Mestre" (1957), in *Ville e Giardini*, Milano: Görlich Editore, n. 13, ottobre.

del 1954 come assistente di cantiere per la posa in opera dei giardini da lui disegnati in sincretismo alle architetture di Vittoriano Viganò. Davanti tuttavia a tempistiche rivelatesi incongrue per la dimensione e densità ideologica del progetto per Collodi, Zanuso aveva poi sondato il terreno con Porcinai richiedendone la partecipazione quando già reiterate erano state le sollecitazioni da parte della Fondazione Nazionale Carlo Collodi ai secondi classificati del concorso nazionale, Marco Zanuso e Pietro Consagra - chiamati a realizzare su quello stesso progetto l'ampliamento del parco - per specifiche di scelte botaniche e per un progetto paesaggistico coerente, a lungo atteso e mai pervenuto.

E quando ormai il cantiere, terminato il muro d'argine sulla Pescia, era stato sospeso,

a Collodi siamo ormai fermi. La recinzione è terminata fino al fiume, i viali sono sistemati su ambedue le colline e la ditta SFELS, la stessa che ha costruito l'Osteria del Gambero Rosso, sta provvedendo per la nave. Sarebbero urgenti decisioni per le piante e per le altre opere in muratura. In caso contrario occorrerà sospendere il cantiere<sup>2</sup>

nel novembre 1962 Zanuso chiamava in causa senza più indugi la consolidata professionalità di Pietro Porcinai che poco dopo si recava *in situ* per un primo sopralluogo. Meno di mese dopo l'ultimo richiamo della Fondazione Nazionale Carlo Collodi a rispettare i tempi secondo gli accordi presi Zanuso faceva poi per la prima volta il nome di Porcinai a Rolando Anzilotti<sup>3</sup> che inviava nei tempi brevi una lettera di plauso e accettazione<sup>4</sup>. Successivamente Zanuso scriverà ad Anzilotti di aver incontrato Porcinai di passaggio a Milano e di avergli presentato il lavoro del

2 AFNCC, lettera 30.10.1962 FNCC a Marco Zanuso, *Faldone 12*, Cartella "Zanuso", carte sciolte.

3 AFNCC, *Faldone Parco di Pinocchio*, Lettera del 21.11.1962, Marco Zanuso a Rolando Anzilotti, in cui per la prima volta viene citato Pietro Porcinai, ufficialmente proposto alla Fondazione da Marco Zanuso che sottolinea di avere pianificato con il paesaggista un programma serrato in modo da potere fornire i disegni del parco entro il 15 dicembre: «Per quanto riguarda la sistemazione del giardino e di tutte le piantagioni, se non avete nulla in contrario, sto prendendo contatto con Porcinai cui dirò di accordarsi direttamente con voi per i compensi». Dopo 5 giorni la Fondazione risponde positivamente, dichiarandosi d'accordo alla collaborazione.

4 AFNCC, *Faldone Parco di Pinocchio*, Lettera del 26.11.1962, Fondazione Nazionale Carlo Collodi a Marco Zanuso, in cui i membri del Consiglio della Fondazione si dichiarano d'accordo con Marco Zanuso per l'incarico a Porcinai, ulteriormente specificando: «Dobbiamo prendere diretti contatti con il Prof. Porcinai o tutto si svolgerà per il Suo tramite?»

Parco di Pinocchio. «Porcinai è interessato; ha dei lavori vicino a Pescia (Villa Buscioni Mugnai, Colleggliato, PT, e forse già in collaborazione per i giardini pensili dello Stabilimento Il Tettuccio di Montecatini Terme, PT NdA) in questo periodo e quindi verrà a vedere il terreno»<sup>5</sup>.

Sembrò in un primo momento che Porcinai e Buzzi dovessero collaborare, e si prospettò e progettò a varie riprese un incontro a Milano nel febbraio-marzo 1963 e un ulteriore tentativo di incontro a Firenze declinato all'ultimo momento dalla paesaggista. Il nome di Anna Buzzi scomparve poi dai successivi documenti, e Porcinai portò avanti il progetto autonomamente<sup>6</sup>.

Invitato dunque prima da Zanuso e poco dopo ufficialmente dalla Fondazione Collodi a collaborare all'ampliamento del Parco di Pinocchio, affiancandosi in questo modo in cooperazione con artisti ed architetti in un contributo corale fondante l'antesignana concretizzazione artistica a dimensione ambientale realizzata in Toscana nel parco collodiano, Porcinai rispondeva «con molto entusiasmo, in collaborazione con l'architetto Zanuso, mi occuperò del Parco di Pinocchio»<sup>7</sup>, recandosi di lì a breve a

5 AFNCC, Faldone *Parco di Pinocchio*, Lettera del 13.12.1962, Marco Zanuso a Rolando Anzilotti. L'architetto milanese risponde alla lettera ricevuta il 26 novembre specificando al Presidente della Fondazione di avere incontrato Porcinai di passaggio a Milano, e di avergli fatto vedere il progetto per il Parco di Pinocchio, riscontrando il suo interesse. Avendo lavori nei dintorni di Pescia, Porcinai ha anticipato che sarebbe passato a Collodi a dare un'occhiata ai luoghi.

6 APPE, Faldone *Parco di Pinocchio*, Lettera del 31.12.1962, Pietro Porcinai a Marco Zanuso. Il Paesaggista toscano esordisce dicendo: «nella foto del tuo progetto leggo il nome di Anna Buzzi, che immagino collaborò con te per il 'verde'. Se ora debbo occuparmene io, gradirei sapere se essa ha rinunciato all'incarico o se intende continuare ancora assieme a me. Glielo chiedi tu? Grazie». Poco dopo Anna Buzzi scriveva a Porcinai per incontrarlo «per il giardino di Collodi», specificando «Caro Pietro, ho bisogno d'incontrami con lei per il giardino di Collodi. Per favore mi scriva o mi telefoni per fissare un appuntamento. Sono lieta di rivederla dopo tanto tempo.» (Lettera del 25.2.63, Anna Buzzi a Pietro Porcinai). Con espresso Porcinai replicava: «Gentilissima, sono lieta che il giardino di Collodi mi dia l'occasione di rivederLa. Sarò a Milano martedì e mercoledì 5 e 6 marzo e Le telefonerò senz'altro per combinare un appuntamento» (Lettera del 1.3.1963, Pietro Porcinai ad Anna Buzzi), facendole poi pervenire per il tramite dello studio alcuni disegni: «Gentile Signorina, per incarico del Prof. Porcinai assente da Firenze, le facciamo pervenire in allegato il disegno 1410/1 ed una prospettiva riguardante il lavoro in oggetto (molto probabilmente lo schizzo prospettico 1410/3, NdA)». Mancato l'incontro a Milano e programmato un altro a Firenze, con una telefonata del 1° aprile 1963 in studio la Buzzi informava dell'impossibilità di muoversi per motivi famigliari, cessando con questa i contatti.

7 APPE, *Documenti*, 312, Lettera di Pietro Porcinai a Rolando Anzilotti, Fiesole, 18

Collodi per un ulteriore sopralluogo<sup>8</sup>. Qui Porcinai si ritrovò a confrontarsi con un'opera - la piazzetta mosaicata che Venturino Venturi aveva realizzato in seno al progetto vincitore del concorso nazionale del 1953 con gli architetti Renato Baldi e Lionello de Luigi - che già profondamente ammirava. Ricorda Anna Porcinai che una domenica d'estate dell'anno 1954 suo padre tornò a casa per pranzo, raccontando di essere stato tutta la mattina a Collodi con Venturino Venturi che montava la sua piazzetta, ed esprimendo entusiasta la propria considerazione e stima per il grande artista, descrivendo ai figli con ammirazione l'opera in essere e definendo Venturino a più riprese un eminente esempio di artista contemporaneo<sup>9</sup>.

Non era solo entusiasmo, però, che stimolava e caratterizzava l'infaticabile attività del paesaggista toscano.

Porcinai infatti, comprendendo la portanza artistica, paesaggistica e sociale del costruendo parco, accettò l'incarico rinunciando al compenso professionale. Venne richiesto alla Fondazione Collodi solo il pagamento degli oneri di studio, abbracciando così Porcinai una posizione che traeva il primo impulso proprio dalla profonda ammirazione per Venturino Venturi, che in quest'opera realizzò il suo capolavoro e che Porcinai aveva incontrato in cantiere intercettandone tutta la dedizione e la pura devozione artistica. Era la stessa dedizione che egli riverberava nella propria sentita identità di paesaggista che in quegli anni attivamente collaborava a IFLA essendo inoltre stato nel 1950 uno dei promotori e fondatori di AIAPP Italia (allora AIAGP, Associazione Italiana degli Architetti del Giardino e del Paesaggio). Nell'intenzione di accettare un incarico pubblico di tali implicazioni rifiutando il compenso professionale,<sup>10</sup> Porcinai pareva inoltre riecheggiare i primi due punti del *Code of professional practice of the American Society of Landscape Architects*, presente in copia nel suo archivio, approvato dal Board of Trustees, ASLA, il 15 giugno 1962, dove si dichiara che «the professional

---

febbraio 1963.

8 FNCC, *Documenti*, 12, Lettera di Marco Zanuso a Rolando Anzilotti, Milano, 2 gennaio 1963. Nello stesso anno all'ingegner Umberto Ferretti veniva affidata la direzione dei lavori coadiuvato dal geometra Piccoli. Cfr. APPE, *Documenti*, 312, Lettera di Rolando Anzilotti a Pietro Porcinai, 16 luglio 1963. Incominciò dopo l'incarico a Ferretti una serrata corrispondenza con lo Studio Porcinai. Cfr. APPE, *Documenti*, 312, Corrispondenza tra Pietro Porcinai e Umberto Ferretti, anno 1964.

9 Intervista dell'A. ad Anna Porcinai, dicembre 2020.

10 APPE, *Documenti*, 157, Lettera di Pietro Porcinai a Rolando Anzilotti, Fiesole, 18 febbraio 1963.

Landscape Architect acts and practices always in a manner bringing credit to the honor and dignity of the profession of Landscape architecture» e «promotes the public interest, placing it above gain to himself or to his client»<sup>11</sup>.



*Fig. 1 - Schizzo prospettico (matita su carta) a mano di Pietro Porcinai con la definizione volumetrica delle parti a verde del progetto di estensione del Parco di Pinocchio (Archivio Pietro Porcinai, Fiesole)*

Dal rilievo fotografico eseguito in occasione del suo primo sopralluogo, e conservato nell'archivio fiesolano emerge chiaramente come Porcinai abbia operato un intervento equilibrante a collegamento, giustificazione e valorizzazione degli episodi scultorei e architettonici di Zanuso e Consagra che risultavano nel progetto precedente per il quale i movimenti di terra voluti da Zanuso con vari accenni di percorso pedonale e gettata per l'invaso d'acqua del galeone corsaro a ridosso della Pescia verso quella che avrebbe dovuto essere l'estensione a nord del Parco nel *Paese del Futuro e della Tecnica* risultavano già eseguiti. Subito all'opera, Porcinai incontra Zanuso a Milano a dicembre 1962. Da lui riceve il rilievo dello stato di fatto e planimetria e sezione del progetto informandone la Fondazione Nazionale Carlo Collodi,<sup>12</sup> e nell'arco di due-tre settimane, in continuità e maggiore concentrazione a cavallo delle vacanze natalizie del 1962, scaturisce già

11 APPE, *Documenti*, Carte sciolte, Quaderno verde.

12 AFNCC, Faldone *Parco di Pinocchio*, Lettera del 3.1.1963, Pietro Porcinai a Fondazione Nazionale Carlo Collodi, in cui si menziona una planimetria (dis. 165158) e una sezione (dis. 165558), nonché un rilievo dello stato di fatto, per quanto specificato "non aggiornata" e una foto del progetto di Marco Zanuso, probabilmente una foto del plastico.

un'idea di progetto compiuta<sup>13</sup> - esplicitata in uno schizzo prospettico di sua mano (Fig. 1) - per la quale incarica nell'immediato<sup>14</sup> la sua fida collaboratrice e raffinata botanica Hilde Neunteufel di chiedere cataloghi da florovivaisti di Basilea e Milano.



Fig. 2 - Plastico realizzato dallo Studio Zanuso (Archivio Fondazione Nazionale Carlo Collodi, Collodi)

Nel proporre il suo progetto Porcinai accoglieva le indicazioni di Zanuso, *in primis* i movimenti di terra, già eseguiti, la collocazione della nave corsara nello specchio d'acqua davanti al torrente Pescia, nel quale subito propone una piscina naturale generata con un sistema di briglie di sbarramento nel letto del percorso d'acqua.

Tutto è però ancora solo sulla carta, e mentre il paesaggista toscano lavorava già da cinque mesi al progetto del Parco di Pinocchio - non essendo però ancora ufficialmente incaricato dalla Fondazione - in occasione della visita di Amintore Fanfani, allora Presidente del Consiglio nel maggio 1963 per l'inaugurazione dell'Osteria del Gambero Rosso, viene visitata anche l'area dell'addizione dove già sussistevano gli imponenti movimenti di terra voluti da Marco Zanuso, e viene mostrato come progetto di ampliamento ancora il plastico presentato da Zanuso e Consagra. Un progetto che qui

13 APPE, Rotolo *Parco di Pinocchio*, tavola 1410/1, datata 8 gennaio 1963.

14 Il contatto con Hilde Neunteufel risale al 17 gennaio 1963 con nota dettata da Porcinai, assente da Firenze, alla segreteria del proprio studio e recapitata alla collaboratrice.



emerge nella sua valenza di itinerario costruito nel percorso punteggiato di statuaria e *folies* con isolati altifusti e rade masse verdi (Fig. 2) del quale però alla data attuale poco era stato realizzato e soprattutto mancava ancora un disegno paesaggistico che unificasse gli episodi. Colmare questa lacuna sarà uno degli apporti di Porcinai, una sovrastruttura vegetale, quel «tessuto connettivo dell'architettura», secondo un'espressione da lui in più occasioni evocata, e in modalità vigorosamente plastiche, sul progetto già parzialmente delineato e modellato secondo le direttive di Zanuso a creare i dislivelli di tre collinette, un'ampia depressione a bacino per l'episodio della nave dei pirati e una spianata erbosa per il Pescecane, come da schizzo prospettico dallo studio fiesolano di mano dello stesso Porcinai<sup>15</sup>.

Il contributo progettuale del paesaggista prevedeva inoltre di legare l'opera in reiterate relazioni visive al paesaggio circostante e in questa finalità sarà proprio lui a più riprese a sollecitare incontri congiunti per definire il posizionamento delle statue in funzione alle modellazioni del terreno che notevolmente raffinerà e incrementerà, e alla copertura botanica.<sup>16</sup>

15 APPE, Rotolo *Parco di Pinocchio*, tavola 1410/3, schizzo prospettico s.d., molto probabilmente gennaio 1963, realizzato da Porcinai poco dopo la definizione della prima tavola per il Parco di Pinocchio. Tale schizzo (Tavola 1410/3) fu inviato subito a Marco Zanuso e Anna Buzzi. Porcinai propone qui tre ambiti distinti tangenti al primo nucleo del parco nello snodarsi di tre fasce quasi parallele. La fascia dove si ambienta il racconto delle Avventure di Pinocchio con le tre collinette (già programmate da Zanuso e realizzate nei movimenti di terra) solcate da un sinuoso percorso continuo e la disposizione delle statue di Pietro Consagra e delle *folies* di Marco Zanuso, come da riorganizzazione del loro progetto secondo classificato al *Concorso per un monumento a Pinocchio*. La fascia fra la lunga banda verde del Viale dei Lecci e il torrente Pescia che ospita il *Paese dei Balocchi*, l'area giochi addizionale suggerita da Rolando Anzilotti nella sua *Relazione di Intenti*. La fascia che doveva ospitare, sulla sponda opposta, in un'ampia spianata fiancheggiata da un corposo volume di bosco di 80 cipressi, *L'Isola del Futuro e della Tecnica*, raggiungibile tramite un ponte pedonale che riecheggiava quello a suo tempo previsto da Baldi e De Luigi e da Pietro Porcinai riproposto in concomitanza alla creazione della Piscina Naturale sulla Pescia.

16 A più riprese Pietro Porcinai, Zanuso, Consagra e Anzilotti si riferiscono alla necessità di incontri congiunti a Collodi per decidere congiuntamente il posizionamento delle statue in funzione della migliore resa della novella. In particolare i soffioni de L'Albero degli Zecchini d'Oro vengono più volte ricollocati con movimenti di terra aggiuntivi che li sopraelevano, volendo disporli nella modalità più evanescente ed onnipresente possibile, percepibili da vari punti del parco, nell'ipotesi di arrivare perfino a farli rispecchiare sulla superficie liquida del Galeone dei Pirati per reiteratamente rievocare, così come nella novella, questo miraggio tanto ricorrente quanto inconsistente.



*Fig. 3 - Plastico realizzato dallo Studio Porcinai (Archivio Fondazione Nazionale Carlo Collodi, Collodi)*



*Fig. 4 - Tavola 1410/11 – planimetria generale di progetto dello Studio Porcinai 20.02.1964 (china sul lucido) dell'estensione del Parco di Pinocchio con collocazione (poi in parte variata) delle statue di Consagra e delle folies di Zanuso (Archivio Pietro Porcinai, Fiesole)*



Fig. 5 - Schizzo a mano di Pietro Porcinai (pennarello su eliocopia) – fioriture Fata Bambina (Archivio Pietro Porcinai, Fiesole)

Il 9 aprile 1963 uno studio di massima di Porcinai venne sottoposto al Consiglio della Fondazione collodese che il 12 giugno autorizzò ufficialmente il suo incarico. Per tutti i mesi successivi e in particolare negli anni 1963 e 1964 Porcinai e Zanuso collaborano attivamente e Porcinai fece realizzare proprio in quel periodo il plastico del suo progetto (Fig. 3), una soluzione volumetrica più articolata della preesistente, modellata in sinuosi movimenti di terra integrando quelli voluti da Zanuso con tre sopraelevazioni aggiuntive. Al plastico era affiancata la tavola n. 1410/11<sup>17</sup> (Fig. 4) dove emerge chiaramente come Porcinai imposti dal punto di vista botanico la successione di tre differenti paesaggi, ognuno connotato da dimensioni, volumetrie, densità botaniche, luminosità, schermature, cromatismi differenti. Il primo paesaggio, tangente alla preesistenza del bosco quadrilatero del primo nucleo – di cui riprende le scelte botaniche, servendosi inizialmente dallo stesso vivaista Pastacaldi che aveva anni prima fornito le piante da collocarsi attorno alla piazzetta mosaicata - in vegetazione sempreverde mediterranea a dominanza di leccio e alloro dal *Villaggio* al

17 AFNCC, Faldone *Parco di Pinocchio*, Planimetria del 20.2.1964, poi vidimata da Genio Civile, FNCC, Ing. Ferretti, Ministero LLPP, Minist Lav e Previd Sociale e dis. 1410/9-10.

*Carabiniere al Bosco degli Assassini al Teatro di Mangiafuoco all'Albero degli Zecchini d'Oro. Il secondo paesaggio, in dominanza di alloro e pittosporo con fioriture di colori e profumi dalla Fata Bambina alla Casa della Fata, la Fata Grande e Coniglietti. (Fig. 5).*



Fig. 6 - Particolare delle piantagioni di varietà di *Bambusa* attorno alla Balena (Archivio Pietro Porcinai, Fiesole)

Il terzo paesaggio, con dominanza di *Bambusa* in varietà in continuità con il progetto di Zanuso e aggiunta di altre specie esotiche per il percorso dal *Serpente* al *Pescecane/Balena* (Fig. 6) per il quale, sposando la iniziale scelta di Marco Zanuso di circondare questa *folie* con un bosco di bambù, Porcinai delinea un progetto articolato di diverse varietà di bambusa. Se il progetto definitivo relativo all'aggiunta tangente il parco monumentale, «a sud del fiume» venne inviato dallo Studio Porcinai alla Fondazione a fine gennaio del 1964<sup>18</sup> varianti si succederanno numerose. La realizzazione del Paese dei Balocchi si rivelerà un lavoro lungo e complesso, intervallato da incontri fra Porcinai, Zanuso, Consagra, Anzilotti, e una elaborazione in

18 La Fondazione sollecitava la consegna per fare «entro la primavera, la sistemazione a verde». Porcinai prometteva a breve anche disegni e istruzioni per la «rimanente parte del progetto, cioè quella a nord del fiume». Cfr. APPE, *Documenti*, 312, Corrispondenza tra Rolando Anzilotti e Pietro Porcinai, anni 1963-1964.

continuo e talvolta serrato dialogo fra gli studi Porcinai e Zanuso cui si aggiungeranno questioni di cantiere, che produrranno esiti differenti in molti particolari non solo dal progetto originale ma anche dagli ultimi esecutivi. Lo dimostra il fitto intreccio di lettere e documenti intercorsi fra i due professionisti, cui seguirono modifiche e anche alcune reinterpretazioni da parte di Porcinai dei disegni architettonici elaborati dallo studio milanese riguardanti *La Casa della Fata* progettata fin dal 1963 ma costruita solo nel 1972 su progetto di Porcinai,<sup>19</sup> il *Villaggio di Pinocchio*, prima *Villaggio dei Parallelepipedi*, una successione di agglomerati di forma parallelepipedica di diverse dimensioni<sup>20</sup> e colori trasformata nei caratteri di un tipico borgo toscano, *Il Labirinto*<sup>21</sup> modificato un'ultima volta nel luglio 1971 e posto in opera un anno dopo, a ridosso dell'inaugurazione, e forse della «piccola osteria del Gambero Rosso»<sup>22</sup> nell'episodio del Gatto e della Volpe, da iniziali planimetrie evidentemente prevista in soluzione muraria e in seguito sostituita dalla pergola in pali di castagno, ricorrente nei progetti di Porcinai, con rampicanti di uva fragola e Rosa *American Pillar*,<sup>23</sup> tutti rielaborati e poi eseguiti nel protagonismo dell'elemento vegetale e del carattere rurale toscano secondo le variazioni e ultime definizioni di cantiere del paesaggista.

19 APPE, *Documenti*, 312, Corrispondenza tra Marco Zanuso e Pietro Porcinai, anno 1972.

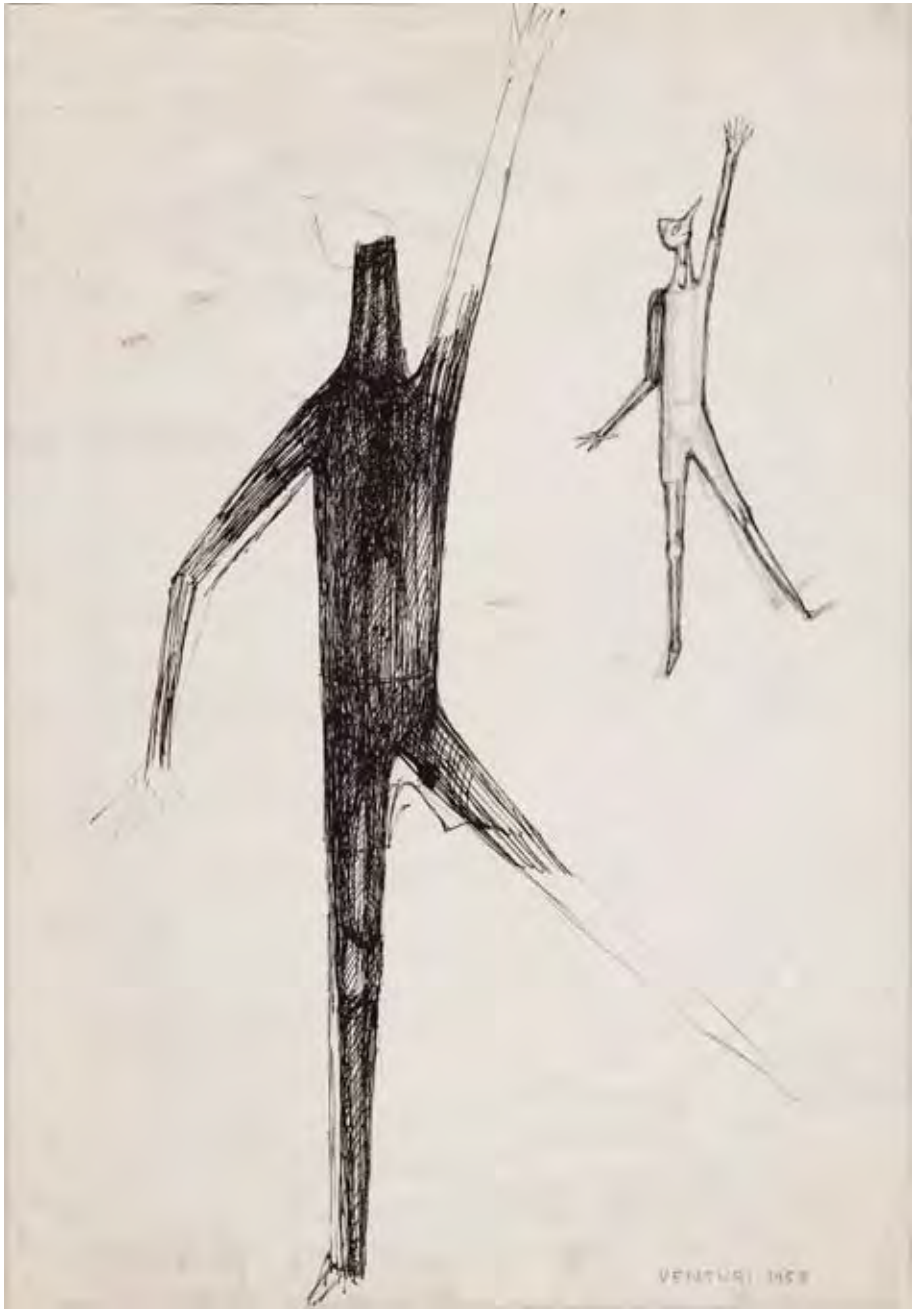
20 Di base 70x70 e tre altezze diverse, 210, 140, 70 cm, dovevano realizzarsi in canne di Eternit ricoperte di calcestruzzo magro, e verniciati. Cfr. AFNCC, *Documenti*, 12, tavola *Zona di ingresso – Parallelepipedi – Pianta*, febbraio 1963.

21 Una «diversa idea per il labirinto (...) da realizzarsi in rete e rampicanti, con percorsi pavimentati in pietra», sul disegno inviato (n. 1410/026) che indicava telai quadrati con rete elettrosaldata legati da fasce metalliche e sorretti da ferri a T alti 205 cm. Cfr. APPE, *Documenti*, 312, Lettera di Pietro Porcinai a Marco Zanuso, Fiesole, data non leggibile.

22 «Avremmo la necessità di ricevere, appena le sarà possibile, i disegni della piccola Osteria del Gambero Rosso e della Casa della Fata». Cfr. AFNCC, *Documenti*, 12, Lettera di Rolando Anzillotti a Marco Zanuso, Pescia, 5 luglio 1963.

23 Relazione s.d. inviata dallo studio Porcinai sui lavori da eseguire a Collodi «già spiegati dal professor Porcinai al geometra Lori e al geometra Anzillotti l'8 maggio 1971» nella quale si indicano le specie botaniche da impiantare. Ai primi del 1964 segue una relazione con un elenco degli interventi per il completamento del parco s. d. intitolata *Lavori occorrenti alla realizzazione della nuova zona del parco di Pinocchio posto in Collodi* (APPE, *Documenti*, 312. Una successiva lettera del 26 novembre 1964 dell'Ing. Ferretti a Porcinai specifica l'ordine di lavori da eseguirsi come indicato al Genio Civile. APPE, *Documenti*, Cartella 312.

# **Il parco a tema**



# Giocare con e nell'arte

*Romina Nesti*

## **Il gioco: una forma d'arte?**

Il gioco è la prima forma d'arte che i bambini sperimentano.

Gioco e arte non sono due mondi lontani e separati come apparentemente possono sembrare. Il loro rapporto è profondo, solido e “raccontato” da tanti artisti e pensatori sia del passato sia del presente. Entrambi appartengono a tutta la storia dell'uomo, entrambi sono rappresentanti di società e culture. Abbiamo banalmente affermato in altri lavori che «il gioco è arte e l'arte è sempre gioco»<sup>1</sup>, in che modo? Principalmente grazie ad alcune caratteristiche che appartengono ad entrambi i fenomeni come ad esempio la sfida, la libertà, il piacere.

Per andare ad analizzare questo rapporto il primo passo che ci sembra necessario è chiedersi cos'è il gioco? Fenomeno difficile da definire e “incasellare” all'interno di frasi e parole. Innanzitutto, così come l'arte, il gioco è un'“attività” che spinge il soggetto all'azione, ad entrare in interazione con qualcosa e/o qualcuno. Il gioco secondo i suoi più famosi teorici è

un'azione, o un'occupazione volontaria compiuta entro certi limiti definiti di tempo e di spazio, secondo una regola volontariamente assunta, e che tuttavia impegna in maniera assoluta, che ha un fine in se stessa; accompagnata da un senso di tensione e di gioia, e dalla coscienza di 'essere diversi' dalla vita ordinaria<sup>2</sup>.

Eugen Fink a sua volta nel testo *Oasi del gioco*<sup>3</sup> cerca di definirlo guardandolo come pratica costantemente vissuta dall'uomo e analizzandolo nella sua struttura (come esistenziale) arrivando a definirlo un costruttore di identità e di comunità, che aiuta il soggetto a liberarsi dai pesi dell'esi-

---

1 Nesti, R. (2012) *Frontiere attuali del gioco*, Milano: Unicopli, p. 65.

2 Huizinga, J. (2002) *Homo ludens*, Torino: Einaudi, p. 35.

3 Cfr. Fink, E. (2008) *Oasi del gioco*, Milano: Cortina.



stenza quotidiana e un luogo dove è possibile rappresentare simbolicamente il reale così da comprenderlo. Un'altra definizione interessante si concentra sull'azione ludica e ci ricorda che «playing a game is the voluntary attempt to overcome unnecessary obstacles»<sup>4</sup>.

Già da questi brevissimi spunti possiamo cominciare a intravedere le caratteristiche comuni di questi due fenomeni: entrambi sono forze creative e creatrici, liberatrici e utopiche, danno origine a mondi infiniti, giocano e manipolano natura e realtà, sono forze di comunicazione e narrative.

Nelle loro espressioni spingono il soggetto oltre il reale, il qui e ora, per dar vita a qualcosa di nuovo, sono un esercizio di libertà e di espressione di sé e del mondo. Sono luoghi di emozioni, di stupore, creazione, meraviglia sia per chi agisce sia per chi “guarda”. Gioco e arte se pur in modo diverso sfidano e vanno oltre la regola (data dallo spazio, dal materiale ad esempio), cercando di andarle oltre. La caratteristica principale, quindi, che li unisce sta proprio nell'essere spinte propulsive, e forze “divergenti”. Attività ludica e arte permettono entrambe di giocare con l'*in-lusio*, dove divertimento, piacere, sogno, magia e emozione coesistono e trovano casa.

A comprendere ancora meglio questo rapporto ci può aiutare l'analisi della struttura ludica messa a punto da Scott Eberle, il quale sostiene che il gioco è caratterizzato da:

*Anticipazione*: è quel momento in cui penso, immagino e preparo il gioco. Preparo i materiali di gioco (anche per il gioco di immaginazione), mi guardo intorno e comincio a vestire i panni del giocatore. Emergono le emozioni che daranno vita al gioco stesso, ci sarà un po' d'ansia forse, tensione e concentrazione («posso riuscire a farlo?»; «cosa succederà?»). L'anticipazione è accompagnata poi dalla sorpresa.

*Sorpresa*: l'inaspettato che caratterizza il gioco, la scoperta che lo accompagna, la creatività (una soluzione, una idea nuova, etc.) alla quale dà vita. Tutto questo ci porta all'altra caratteristica, il piacere.

*Piacere*: il gioco produce piacere, anzi questo è la molla che spinge a giocare e che si esprime durante l'atto ludico nelle emozioni che emergono. Soddisfazione, benessere certo ma anche frustrazione che spinge all'azione, la sfida che ci porta a superare gli ostacoli (non necessari per la nostra vita quotidiana come ci ricordava Suits ma fondamentali per il piacere ludico).

*Comprensione*: ecco la caratteristica che piace di più a chi si occupa di

---

4 Suits, B. (1978) *The Grasshopper: games, life and utopia*, Broadview: Peterborough, p. 41.

educazione e apprendimento. Il gioco è uno scambio che crea legami (con altri soggetti ma anche con gli oggetti e con il mondo), dà vita a rapporti e permette la comprensione del mondo:

the fourth element, delivers emotional and intellectual bonuses - enlarging both our talent for empathy and our capacity for insight. Play with others requires mutuality and sensitivity; these gifts are preconditions and credentials for play. They also emerge at an amazingly early phase of our development<sup>5</sup>.

Nel gioco si rafforzano le abilità, le competenze e le conoscenze che il soggetto possiede, ma non solo. Quando giochiamo acquisiamo e prendiamo vita sempre nuove conoscenze, oppure “vecchie” conoscenze si incontrano e si intrecciano per dar vita a qualcosa di nuovo.

*Forza*: giocando si diviene competenti abbiamo detto ma il riuscire a fare e/o comprendere un gioco dà una grande sensazione di soddisfazione che aiuta il soggetto che gioca a sentirsi forte, con degli effetti importanti sulla percezione di sé e sull'autostima.

Forza e comprensione danno vita e senso all'ultimo elemento: l'*equilibrio*. Il gioco produce nel soggetto benessere, dando vita così ad un senso di armonia che ha un effetto potente fuori dal gioco nella vita quotidiana:

Play reserves poise as a reward for the luckiest players who experience increasing dimensions of dignity, grace, composure, ease, wit, fulfillment, and spontaneity. These expressions of poise are social, plainly, but they extend to the physical, too. We know the five senses well, but understanding play in its physical and social dimensions requires adding one more sense - the sense of balance<sup>6</sup>.

Quante di questi elementi possono essere associati alla creazione e all'esperienza artistica? Probabilmente tutti...

Concludiamo questo breve (e non esaustivo) *excursus* sul rapporto tra gioco e arte con due parole relative alle “rappresentazioni” dell'incontro tra arte e gioco, infatti, sul piano che possiamo definire storico molte sono le strade, alcune più semplici da tracciare di altre.

Il gioco e i giochi sono stati soggetti e oggetti di rappresentazione artistica, molte le opere d'arte che narrano scene di gioco (lasciandoci preziose

5 Eberle, S. G. (2014) *The Elements of Play. Toward a Philosophy and a Definition of Play*, in *Journal of Play*, 6. 2, p. 224.

6 *Ivi*, p. 226.

tracce di storia del gioco stesso) o giocatori (sia adulti sia bambini). Giochi che divengono vere e proprie opere d'arte. Perché? Perché il gioco è qualcosa che fa parte del soggetto fin dalla nascita e accompagna tutta la vita. Fa parte della quotidianità, è parte della storia personale di ogni soggetto. Gli artisti dell'800 e del '900 saranno quelli più sensibili al tema del gioco e non sarà un caso il fatto che proprio le avanguardie e coloro che romperanno con le tradizioni artistiche siano i più sensibili al riconoscimento del rapporto tra gioco e arte. Il gioco, la ludicità si fa oggetto di creazioni artistiche, gli artisti stessi utilizzano giochi e giocattoli per esprimere se stessi e le proprie idee e per raccontare la propria interiorità e questo avviene in tutte le arti dalla poesia alla letteratura, dalla pittura alla scultura, dalla musica al teatro (solo per citarne alcune).

### **Arte e gioco per la formazione del soggetto**

Entrambi contribuiscono significativamente alla formazione della persona fin dalla sua nascita. Il gioco è una spinta biologica che appartiene all'uomo e lo accompagna modificandosi per tutte le età della vita, quando non c'è gioco (o meglio quando nascondiamo l'istinto ludico) la vita diviene più vuota più "grigia", come ci ricorda Brown «la capacità di giocare è fondamentale non solo per essere felici, ma anche per stabilire relazioni sociali e diventare una persona creativa e innovativa»<sup>7</sup> e continua:

considerate cosa sarebbe il mondo senza il gioco. [...]. Una vita senza gioco è una vita senza libri, film, arte, musica, scherzi, teatralità. Immaginiamo un mondo in cui non si flirta, non si sogna a occhi aperti, non si fanno commedie, non c'è ironia. Sembra un posto abbastanza triste in cui vivere<sup>8</sup>.

Arte e gioco negli intrecci che intessono nella vita quotidiana sono vie di formazione della identità, contribuiscono allo sviluppo del soggetto e alla conquista delle competenze e permettono al soggetto di esprimersi, come già ci ricordava Kant nella *Critica del giudizio* quando affermava che l'arte ha in comune con il gioco la libertà e il disinteresse e poi come ancora hanno sottolineato sia i teorici dell'infanzia come Winnicott, il quale dirà che sia il gioco sia l'arte sono libere manifestazioni della pulsione vitale di

7 Brown, S. (2013), *Gioca! Come il gioco può formare la mente, aprire l'immaginazione e costruire la felicità*, Roma: Lit edizioni, p. 13.

8 *Ibidem*.

ogni soggetto<sup>9</sup>, sia dai teorici del gioco come Caillois, Huizinga etc. Gioco e arte, sono rappresentazioni di sé, della propria interiorità, entrambi come abbiamo detto danno vita a mondi fantastici.

Entrambi sono “linguaggi”, linguaggi “veicolari”, questo appare in maniera particolarmente evidente per l'arte che dà vita a vere e propri “strumenti” di educazione e inculturazione.

Perché gli artisti hanno messo in scena vicende e pensieri umani e hanno collaborato attraverso le immagini, alla costruzione delle grandi narrazioni religiose, mitologiche, storiche, hanno dato visibilità a eroismi e miserie, hanno immortalato personaggi, hanno messo nero su bianco fatti, idee, emozioni, hanno rappresentato le manifestazioni della natura e illustrato le leggi della fisica e le conquiste della scienza<sup>10</sup>.

I processi di avvicinamento all'arte cominciano in maniera più o meno inconsapevole fin dalla nascita, le forme d'arte, infatti, fanno parte della cultura nella quale si nasce e che respiriamo molto presto.

I bambini sono dei grandi artisti nel loro andare alla scoperta del mondo e nel cercare di lasciare le loro tracce e la conoscenza del mondo per i bambini avviene principalmente attraverso esperienze di tipo estetico. Attenzione, la parola estetica viene qui utilizzata nel significato che nel Settecento gli attribuisce Alexander Gottlieb Baumgarten come esperienza sensoriale che coinvolge tutto il soggetto, estetica dunque come la scienza della cognizione sensitiva, come la modalità di conoscere il mondo attraverso i sensi e le sensazioni<sup>11</sup>. L'approccio estetico al mondo passa attraverso l'emozione e l'esercizio dei sensi ed il bambino è il massimo rappresentante di questa via di conoscenza attraverso tutta la sua attività ludica (scopre attraverso i sensi e “manipola” ciò che scopre, osserva e interpreta cercando di dare un senso a ciò che lo circonda). Il gioco come mezzo per l'educazione estetica sarà centrale anche nel pensiero schilleriano in quanto, il ludico, nel suo essere un'attività fine a se stessa permette non solo la conoscenza e-stetica ma anche di creare armonia tra la parte razionale (intellettuale, l'istinto della ragione) e la parte sensibile (istintuale, volta

9 Cfr. Winnicott, D. (2006) *Gioco e realtà*, Milano: Mondadori.

10 Ciarcia, P., Dallari, M. (2016) *Arte per crescere*, Bologna: Edizione Artebambini, p. 7.

11 Cfr. Baumgarten, A. G. (1961) *Aesthetica* (2 volumi incompiuta), New York: Hildesheim.

alla ricerca e alla contemplazione del bello) dell'uomo<sup>12</sup>. Nel gioco i due istinti (ragione e sensi) si riuniscono, permettendo al soggetto la sua più piena formazione e realizzazione. Saranno poi i romantici anche a seguito dell'opera schilleriana a mettere al centro l'educazione estetica attraverso il gioco e a ricordarci l'importanza formativa dell'arte come molte teorie pedagogiche, dall'ottocento in poi, mostrano (ad esempio il ruolo centrale dell'arte nella pratica educativa di Froebel).

Continuando a riflettere sul ruolo educativo e formativo dell'arte andiamo a incontrare il pensiero di colui che ha sviluppato una delle teorie più significative in campo pedagogico, John Dewey, il quale dedica molti scritti all'arte, due in particolare *Esperienza e natura* e *Arte come esperienza*. Al centro abbiamo il concetto di esperienza educativa che non può (e non deve essere) solo come un mero fare ma bensì uno scambio continuo tra soggetto e ambiente, che produce modificazioni e trasformazioni in entrambi, un rapporto sempre aperto e dinamico dove agiscono sia l'intelligenza creativa sia la teoria dell'indagine. Partendo da questa concettualizzazione di esperienza Dewey afferma che l'arte è un'esperienza integrale e totale, una forza creatrice che eleva al di sopra dei bisogni materiali dell'esistenza ma al contempo permette al soggetto di appropriarsi e riappropriarsi della realtà, di ritrovare se stesso, di esprimersi, di far sentire la propria "voce". In *Arte come esperienza* afferma «l'arte non è natura, ma è natura trasformata dall'entrare in nuove relazioni in cui evoca una nuova reazione emotiva»<sup>13</sup>. La stessa opera d'arte è «il modo in cui il prodotto opera con e nell'esperienza»<sup>14</sup>, ed è sempre un atto espressivo, dove per espressivo si intende che ha qualcosa da comunicare.

Avvicinarsi all'arte, conoscerla, esperirla è dunque un processo di formazione culturale e sociale. Un processo che inizia già con le prime esperienze del mondo che il bambino fa alla nascita, che si esprime attraverso ogni esperienza ludica ma che spesso noi adulti tendiamo a "ingabbiare" in sovrastrutture o a rendere di difficile comprensione per i bambini finendo poi per allontanarli dalla stessa espressione artistica. E allora andiamo alla riscoperta del rapporto tra arte e gioco dove il Parco di Collodi può collocarsi come un esempio luminoso di esperienza educativa ludico-artistica.

12 Cfr. Schiller, F. (2001) *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, Roma: Armando.

13 Dewey, J. (1960) *Arte come esperienza*, Firenze: La Nuova Italia, p. 95.

14 *Ivi*, p. 7.

## **Giocare con l'arte. L'esperienza artistica nel Parco di Pinocchio**

Come ci ricorda a più riprese Munari<sup>15</sup>, nel suo lavoro con l'infanzia, l'esperienza dell'arte va promossa nei bambini attraverso il gioco, la quale è la principale modalità di interazione con il mondo che i bambini hanno, attraverso poi la libera esplorazione, la partecipazione a esperienze laboratoriali, al vivere e a sentire l'arte. Il lavoro munariano rappresentò una grande rivoluzione per l'educazione all'arte sia nel suo riconoscere il bambino come artista sia nel ripensare i metodi di approccio all'arte stessa, metodi spesso centrati sul copiare, riprodurre, contemplare che non tenevano in considerazione né le competenze né le conoscenze del bambino (contemplazioni di grandi capolavori che spesso poco hanno in comune con il contesto, la quotidianità e le capacità dei bambini) finendo per bloccare l'amore per le forme artistiche e la capacità creativa in una contemplazione passiva (e quindi non l'esperienza interattiva che abbiamo visto con Dewey).

L'esperienza con l'arte nell'infanzia non può essere vista né come mera contemplazione né come riproduzione di modelli pre-esistenti. Ma deve essere appunto vissuta come esperienza ludica, libera, sperimentale e mai sottoposta a giudizio:

non si dovrebbe insegnare chi sono gli artisti e cosa fanno ma cercare di immettere nei processi intellettuali, immaginativi e creativi dei giovanissimi le idee, i paradigmi, le metafore e i repertori simbolici desunti e suggeriti dall'esperienza artistica. Occorre che questo processo sia fondato non solo su lezioni [...] ma sia costruito in larga parte su pratiche laboratoriali, sulla possibilità che l'incontro con l'arte sia soprattutto esperienza<sup>16</sup>.

L'esperienza artistica nell'infanzia deve permettere l'espressione della capacità creativa, l'esercizio costante dell'immaginazione e della fantasia, lo stupore e l'emozione. Come il gioco, appunto.

Quali sono i luoghi dove arte e gioco si possono incontrare? Ovunque ci verrebbe da dire, ma sicuramente tutto ciò si può incontrare nel *Parco di Collodi* e nell'esperienza ludico-estetico-artistica che offre.

Il Parco di Pinocchio offre quell'esperienza artistica necessaria per l'educazione della quale parlavamo precedentemente. Un'esperienza che coniu-

15 Cfr. Munari, B. (2011) *Fantasia*, Roma-Bari: Laterza.

16 Ciarcia, P., Dallari, M., (2016) *Arte per crescere*, Bologna: Edizione Artebambini, p. 10.

ga ciò che abbiamo detto sull'arte e sul gioco con l'ambiente e che va oltre la mera conoscenza artistica, promuovendo molteplici forme di educazione come ad esempio quella sempre più necessaria che riguarda l'ambiente e la sua salvaguardia.

Il parco è un laboratorio. Con tale parola intendiamo un luogo (non necessariamente fisico o al chiuso) pensato (e organizzato) dove liberamente si può fare esperienza, senza giudizio e senza paura. Dove il soggetto può divenire protagonista attivo. Un luogo dove varie forme di pensiero si incontrano e si intrecciano per dar vita a pensieri generativi (inventivi, creativi, di conoscenza, etc.). Dove la rappresentazione metaforica che caratterizza il pensiero infantile può essere lì maggiormente assecondata, espressa e compresa e il bambino potrà dar vita al "suo" mondo, alla sua rappresentazione. Le azioni educative centrate sulle metodologie laboratoriali prevedono la messa al centro del soggetto e dei suoi bisogni, danno vita a relazioni educative e ad un ambiente di apprendimento motivante e coinvolgente, ambiente centrato sulla voglia di scoprire e conoscere attraverso principalmente l'azione sulla realtà, c'è il risveglio di interessi e la possibilità di «generare bisogni nuovi e originali che si qualificano come veri e propri interessi formativi. In questa direzione, si fanno sede di 'produzione di cultura', perché contesto didattico di informazione-ricerca-creatività»<sup>17</sup>.

Il laboratorio prevede lo svilupparsi di processi di apprendimento che possiamo definire di tipo induttivo, parte dall'esplorazione (di un problema, di un tema, di materiali, etc) per poi condurre alla formazione di "ipotesi" e "soluzioni" che posso poi essere sperimentate e messe in atto.

Abbiamo detto che il Parco può offrire molteplici forme di educazione (che si intrecciano ovviamente tra loro) proviamo ad elencarne e sintetizzarne alcune: 1) Educazione alle arti. Con la sua particolarità il Parco permette di avvicinarsi a forme artistiche diverse, presenta, infatti, una molteplicità di rappresentazioni artistiche diverse, sicuramente quella letteraria rendendola tangibile e visibile con la rappresentazione della storia di Pinocchio (che ricordiamoci non è per i bambini di così facile comprensione, non essendo stata scritta esplicitamente per loro e che spesso viene banalizzata e moralizzata) rappresentata e simbolizzata attraverso le opere lì presenti, opere di forme, materiali, stili molteplici. 2) Educazione all'arte ambientale. Nel parco la materia, la creatività dell'artista incontrano il pa-

---

17 Frabboni, F. (2004) *Il laboratorio*, Roma-Bari: Laterza, p. 86.

trimonio naturale instaurando con essa una potente collaborazione. Nelle forme di arte ambientale – veri e propri laboratori – il bambino può toccare con mano il rapporto tra uomo e natura, può giocare con essa muovendosi, toccando, guardando e immaginando dando vita così alla propria produzione artistica. 3) Educazione al bello (educazione estetica). Quello del bello è un tema controverso e complesso soprattutto in educazione. Il bello è effimero, soggettivo e impossibile da definire a priori e i bambini risentono pesantemente (ma non solo loro) del paradigma di bello e non bello che la società nella quale crescono propone, idee condizionate da giudizi, pregiudizi e stereotipi. L'idea adulta di bello non coincide con l'idea di bello dei bambini ma soprattutto ci dimentichiamo spesso che l'idea di bellezza è legata alle emozioni e alle sensazioni che un oggetto, un'opera, etc., ci suscita, ritornando a quell'idea di educazione estetica che abbiamo definito all'inizio. Il Parco può offrire esperienze estetiche emozionanti che ci possono permettere di ascoltare la voce dei bambini e ciò che per loro è bellezza, «educare alla bellezza è educazione della competenza emotiva e della sensibilità, è formare quella 'delicatezza dell'immaginazione' di cui parla Hume»<sup>18</sup>, è stupirsi, sorprendersi, meravigliarsi.

Ciò che il parco offre non è mai un'esperienza passiva, da guardare e basta bensì da vivere giocando nei suoi molteplici luoghi e se l'esperienza diretta è davvero la strada principale per l'apprendimento (e lo è) allora il parco è un grande e ricco luogo di apprendimento inteso nel senso più ampio possibile del termine come esperienza che produce cambiamento nel soggetto, qualcosa che lo seguirà per tutta la vita. Il *Parco di Pinocchio* offre al bambino (ma anche all'adulto) esperienze di apprendimento e di crescita molteplici, incoraggiando la creatività e la fantasia permettendo di giocare con esse. Un incontro con il fantastico in un luogo, il Parco, artisticamente stimolante e coinvolgente che unisce fiaba, narrazione e ambiente, offrendo dunque una piena e autentica esperienza educativa

Perché come ci ricorda Staccioli l'arte come il gioco «è una modalità meravigliosa di essere e di comunicare perché vive della freschezza e della forza tensionale di chi sa osservare il nuovo nel banale, l'originale nel quotidiano, l'inconsueto nel consueto»<sup>19</sup>.

18 Ciarcia, P., Dallari, M. (2016) *Arte per crescere*, Bologna: Edizione Artebambini, p. 68.

19 Staccioli, G. (2008, a cura di) *Immagini fatte ad arte*, Roma: Carocci, p. 45.





# Il Parco a Tema fra identità e straniamento

*Enrica Dall'Ara*

Attraverso lo sguardo dell'architettura del paesaggio, in una prospettiva progettuale, questa memoria verte sulle matrici culturali del "parco a tema", e sui modi di creazione della sua narrativa, ai fini di discutere il rapporto che esso instaura fra "identità" del luogo ed "estraniamento" dal contesto, come parte di un interesse più ampio per l'esplorazione delle relazioni fra fisicità e semantica<sup>1</sup> nel progetto di paesaggio. I termini di questo binomio – fisicità e semantica – vengono inquadrati alla luce dei seguenti due aspetti:

- Da un lato ancora assistiamo al dilagare del modello del parco a tema al di fuori dei propri confini, fino ad investire più in generale la concezione dell'ambiente in cui viviamo<sup>2</sup> ed i luoghi della socialità<sup>3</sup>,

---

1 Questo breve saggio fa sintesi di diversi scritti ad opera dell'Autrice – fra cui Dall'Ara, E. (2003) "Lo spazio creativo. Due parchi tematici europei", *Controspazio*, 3, pp. 6-14; Dall'Ara, E. (2004) "La straordinarietà del paesaggio", *EUPOLIS, Rivista Critica di Ecologia Territoriale*, Edizioni Nuovi Quaderni, vol.33 -34: 136-171; Dall'Ara, E. (2005) *Costruire per temi i paesaggi? Esiti spaziali della semantica nei parchi tematici europei*, Firenze: Firenze University Press; Dall'Ara, E. (2007 a cura di Ferrara, G., Rizzo, G. G., Zoppi, M.) "Appunti per il progetto dei parchi del divertimento a tema", in *Paesaggio. Didattica, ricerche e progetti*, Firenze: Firenze University Press; Dall'Ara, E. (2007 a cura di Cassatella, C., Dall'Ara, E., Storti, M.) "Parchi a tema europei: un affaccio fuori dei codici", in *L'opportunità dell'innovazione*, Firenze: Firenze University Press – attualizzandone il messaggio nel contesto del Convegno "Da monumento a Collodi a Parco di Pinocchio. Cronache di un'esperienza di arte ambientale in Toscana", Firenze - Collodi (Pescia), 25 Febbraio, 4 Marzo, 11 Marzo 2021.

2 «Nato in uno spazio separato e protetto, il parco tende a proiettare all'esterno la sua logica selettiva interna, trasformando il territorio stesso in parco» Savelli, A. (1998) "Parco separato e territoriale aperto: problemi di strategia nelle aree turistiche", in Minardi E., Lusetti M.(a cura di ), *I parchi del divertimento nella società del Loisir*, Milano: Franco Angeli, p.22.

3 Cfr. Savelli, A. (1998) "Parco separato", cit. pp. 11-26; Sorkin, M. (1999) "See You in Disneyland", in Sorkin, M. (a cura di) *Variations on a theme park. The new Ameri-*

incluso lo spazio pubblico<sup>4</sup>. Ed è soprattutto il modello del parco tematico disneyano, annoverato da Marc Auge (2002) fra i non-luoghi, ad esercitare una pervasiva influenza, al punto che si può parlare di *Disneyization of Society*<sup>5</sup>.

- Dello spazio pubblico, preme promuovere l'essenza peculiare di spazio creativo, inclusivo, catalizzatore di esperienze a finale aperto, ed allo stesso tempo immaginifico (Dall'Ara, 2021), mentre il processo contemporaneo di tematizzazione genera "coercizione" ad opera di un sistema totalizzante, completamente pianificato e controllato<sup>6</sup>, finalizzato ad un'esperienza d'immersione<sup>7</sup>.

Tentando una definizione di "parco tematico", si potrebbe semplicemente dire che si tratta di un parco strutturato intorno ad un tema portante. L'espressione coinvolge però alcuni connotati specifici: parco aperto al pubblico; parco come intrattenimento/spettacolo, luogo di divertimento; parco come rappresentazione (potendo includere in tal senso il parco d'arte); parco come macchina tecnologica, connubio fra giardino e tecnologia<sup>8</sup>. Inoltre, tematizzazione e intrattenimento sono parole che richiamano alla mente il potere di marchi commerciali ed immagine corporativa. Allo stesso tempo, entrambi i termini – "parco" e "tema" – sono intrinsecamente legati ai concetti ed alla storia dell'arte dei giardini. «Parlare di parchi a tema è una questione di architettura del paesaggio nel

---

*can city and the end of public space*, New York: Hill and Wang, pp. 205-232; Sorkin, M. (2001) "La tematizzazione della città / The Theming of the City", *Lotus*, 109; Bryman, A. (2004) *The Disneyization of Society*, London: SAGE; Mitrašinović, M. (2006) *Total landscape, theme parks, public space*, London e New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

- 4 Cfr. Mitrašinović (2006, Forward, p. 14): «[...] in-between theme parks and the increasingly privatized public spaces, there are subtle differences of degree rather than kind».
- 5 Bryman, A. (2004) *The Disneyization*, cit.
- 6 Dall'Ara, E. (2005) *Costruire per temi i paesaggi?* cit.; Mitrašinović, M. (2006) *Total landscape*, cit.
- 7 Lukas, S. A. (2013) *The immersive world's handbook. Designing theme parks and consumer spaces*, London e New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- 8 Cfr. Dall'Ara, E. (2005) *Costruire per temi i paesaggi?*, cit.; cfr. Lukas, S. A. (2008) *Theme Park*, London: Reaktion Books, e l'articolazione della sua dissertazione riguardo alla natura del parco a tema: «Theme Park as Oasis»; «Theme Park as Land»; «Theme Park as Machine»; «Theme Park as Show»; «Theme Park as Brand»; «Theme Park as Text».

suo senso più proprio e nelle sue forme più estreme»<sup>9</sup>. Si ritiene pertanto utile ragionare sulle matrici storico-culturali del parco a tema, riguardo al quale il quesito posto da Isabelle Auricoste<sup>10</sup>, se si tratti di parchi o utopie noiose, resta ancora aperto. Nell'indagare matrici europee, si evidenziano intersezioni con le arti figurative e con il teatro di epoche di crisi, ovvero contesti in cui svago e urgenza di conoscenza spesso si incontrano nei medesimi spazi, facendo del momento della ricreazione occasione di creazione<sup>11</sup>.

Le matrici storico-culturali del parco a tema<sup>12</sup> possono essere individuate, in sintesi,

- nel giardino manierista,
- nei *pleasure gardens*, nelle *folies*, nei *jardins spectacle*, come vennero a definirsi in Europa dal sedicesimo al diciannovesimo secolo,
- nei parchi delle esposizioni universali,
- negli *amusement parks* che andarono moltiplicandosi dal diciannovesimo secolo in avanti soprattutto nel contesto americano ed inglese,
- in Disneyland, in California, inaugurato nel 1955, dove, citando Gregory Beck<sup>13</sup>,

Più che un semplice luogo di divertimento animato dai suoi personaggi, Walt Disney inventò un modo del tutto nuovo di vivere storie di fantasia nella realtà del tempo e dello spazio. Il progetto, la pianificazione e la tecnologia furono messi al servizio di obiettivi teatrali [...].

Si richiamano alcuni significati contenuti in ciascun termine che va a definire il “parco” (1) del “divertimento” (2) a “tema” (3), creando colle-

9 Dall'Ara, E. (2007) “Appunti per il progetto dei parchi del divertimento a tema”, cit., pp. 213-225.

10 Auricoste, I. (1990) “I parchi ricreativi in Europa: il divertimento e l'altrove”, in *L'Architettura dei giardini d'Occidente - Dal Rinascimento al Novecento*, a cura di M. Mosser e G. Teyssot, Milano: Electa, pp. 479-490; Auricoste, I. (1991) “Parchi o utopie mortali? / Parks or Boring Utopias”, *Ottagono*, 99, pp. 15-30.

11 Dall'Ara, E. (2007) “Parchi a tema europei: un affaccio fuori dei codici”, cit., pp. 181-189.

12 Dall'Ara, E. (2004) “La straordinarietà del paesaggio”, cit.

13 Beck, G. (2001) “Un atlante dei parchi tematici / An Atlas of Theme Parks”, *Lotus*, 109, pp. 104-117.

gamenti fra questi ed alcune delle matrici storico-culturali sopra menzionate<sup>14</sup>.

## Parco

«Nessun giardino [e quindi nessun parco – NdA] potrebbe esistere altrove, se non nel territorio in cui si trova e da cui dipende», scrive l'Auricoste<sup>15</sup>.

Un concetto di particolare fascino, progettualmente, è quello di natura “simbolica”, ovvero una *natura* che – come Alessandro Rinaldi<sup>16</sup> interpreta riguardo al giardino manierista – viene definita sia dalla propria oggettività sia da rappresentazioni, descrizioni o “favole” che le sono state riferite. *Notitia e res* congiunte restituiscono alla collettività un patrimonio di immagini<sup>17</sup>, ed il parco assume significati per via di allegorie, di una «polifonia semantica»<sup>18</sup>.

I *pleasure gardens* di matrice londinese sono costruiti seguendo un determinato processo di trasformazione spaziale: nascono normalmente in luoghi già apprezzati per le qualità del paesaggio naturale – quiete e ombra di ambienti rurali, presenza di fonti d'acqua termale – o in giardini di pregio. A partire da un layout esistente, viene costruito l'apparato che specializza<sup>19</sup>, specifica la ricreazione, supportata da programmi di eventi e spettacoli. Si operano, dove assenti, gli interventi atti alla fondazione di un “diverso” luogo: la materializzazione dei confini con apertura di limitati ingressi, riproponendo elementi propri dell'*hortus conclusus*, per una separazione

14 Dall'Ara, E. (2007) “Appunti per il progetto dei parchi del divertimento a tema”, cit.

15 Auricoste, I. (1991) “Parchi o utopie mortali?”, cit.

16 Rinaldi A. (1997) “La ricerca della “terza natura”: artificialia e naturalia nel giardino toscano del Cinquecento”, in Fagiolo M. (a cura di) *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, Roma: Officina Edizioni, pp. 154-175.

17 Rinaldi A. (1997) “La ricerca della “terza natura”: artificialia e naturalia nel giardino toscano del Cinquecento”, cit.

18 Testa, F. (1991) *Spazio e allegoria nel giardino manierista*, Firenze: La Nuova Italia.

19 Riguardo ai *pleasure gardens*: «Si tratta di luoghi di ritrovo, in cui il giardino funge da spazio contenitore di attività teatrali e ludiche [...]. Si configurano anzi quali parchi pubblici specializzati, a sostanziare il legame indissolubile fra giardino, spettacolo, volontà di divertimento [...]», Panzini, F. (1997) *Per i piaceri del popolo. L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo*, Bologna Zanichelli.

netta dello spazio ludico e ricreativo rispetto allo spazio civico, la creazione di viali comodi per il passeggio da cui si aprono prospettive scenografiche, eccetera. Non si parte da una *tabula rasa*, ma si plasma a ulteriori usi un determinato contesto.

Nell'ambito delle Esposizioni Universali storiche, la territorialità è ancora una dimensione importante, nonostante ci sia contrazione spaziale ed eterogeneità di aree tematiche nell'ospitare diverse culture da diverse parti del mondo. La concezione di giardino quale "paradiso", condizione ideale, è fortemente presente data la tensione utopica propria di questi eventi<sup>20</sup>. Per questo, oltre che per la ragione pratica dettata dalla necessità di avere ingenti spazi aperti a disposizione per accogliere masse di visitatori, le fiere vengono ospitate da "parchi", attuando operazioni di riqualificazione alla scala urbana. Esse divengono, secondo una descrizione di Neil Harris<sup>21</sup>, «[...] giganteschi parchi esse stesse, ambienti controllati» che proiettano «visioni utopiche dello spazio e della storia»<sup>22</sup> [TdA].

## Del divertimento

Il "divertimento" avviene nel varcare un confine. Avviene per mezzo di intrattenimenti. All'origine, intrattenere significa tenere separato, «creare uno spazio liminale [...] nel quale le performance possano aver luogo»<sup>23</sup>, quale è il teatro posto «come spazio dialettico aperto contemporaneamente [...] sul reale come sull'immaginario»<sup>24</sup>.

Oltre a quello più immediato di "svago" giocoso, uno dei significati della parola divertimento è quella di "allontanamento, digressione". Ad esempio, la prossimità e l'isolamento rispetto alla metropoli di New York

20 Michael Sorkin (1999, p. 209), con riferimento al Cristal Palace, padiglione della Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations che si tenne a Londra nel 1851, scrive: «Finally, the Palace depicted paradise. [...] a climate-controlled reconciliation of Arcadia and industry, a garden for machines», cfr. Sorkin, M. (1999) "See you in Disneyland", cit.

21 Harris, N. (1998) "Expository expositions. Preparing for the theme parks", in Marling, K.A. (a cura di) *Designing Disney's Theme Parks: The Architecture of Reassurance*, Paris: Flammarion, pp. 19-27.

22 Testo originale: «[...] the exhibitions were giant parks themselves, supervised settings that projected utopian visions of space and history» Harris, N. (1998) "Expository expositions. Preparing for the theme parks", cit., pp. 19-27.

23 Turner, V. (1986) *Dal rito al teatro*, Bologna: Il Mulino, richiamato in Zanini, P. (1997) *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Milano: Mondadori.

24 Zanini, P. (1997) *Significati del confine*, cit.

sono la premessa per la nascita ed il successo di Coney Island, sulla costa atlantica, non distante da Manhattan. Durante il XIX secolo e i primi decenni del XX secolo, si impone come esteso *amusement park* richiedendo una ridefinizione, per via della sua eccezionalità, sia degli attributi spaziali associati in quella compagine al concetto di “parco”, sia del ruolo sociale dello spazio pubblico. Tutte le classi ed etnie vi trovano oggetti di desiderio per il loro tempo di svago, segnando un momento di passaggio culturale e sociale. Coney Island ed altri similari *amusement parks* sono luoghi di attrazione molto somiglianti a quel particolare tipo di *waterfront* che Koolhaas e Mau<sup>25</sup>, alla voce *Quarters* del testo *Generic City*, teorizzeranno come necessaria controparte per ogni città, ovvero un confine dove essa incontra «un'altra condizione»<sup>26</sup>.

### **A tema**

Il “tema” è «un eufemismo per definire un progetto» [TdA], secondo Michael Eisner<sup>27</sup>, Presidente della Walt Disney Company dal 1984 al 2005. Possiamo aggiungere che si tratta di un progetto enfatico<sup>28</sup>, di un'«architettura della persuasione»<sup>29</sup>. All'interno dei parchi tematici i modi di fruizione del parco vengono guidati mediante una struttura narrativa costruita mediante una successione di immagini con valore di simbolo. La “narrazione” che si svolge all'interno del parco è finalizzata ad operare nel visitatore una dissociazione rispetto all'ordinarietà dell'esperienza quotidiana. Pertanto, nel linguaggio figurativo dei parchi a tema si fa un abile uso delle forme retoriche più suadenti, quali ad esempio: la metonimia (la presentazione di una parte per il tutto), l'ossimoro (accostamento di contrari), e l'ecfrasi o divagazione dalla linearità dell'itinerario concettuale e spaziale.

25 Koolhaas, R. e Mau B. (1997) “The Generic City”, in *S,M,L,XL*, Cologne: Taschen, pp. 1238-1267.

26 «Each Generic City has a waterfront, not necessarily with water – it can also be with desert, for instance – but at least an edge where it meets another condition, as if a position of near escape is the best guarantee for its enjoyment» Koolhaas, R., Bruce, Mau. (1997) “The Generic City”, cit.

27 Abrams, J. (1991) “Intervista a Michael Eisner / Interview with Micheal Eisner”, *Ottagono*, 99, pp. 38-72.

28 Dall'Ara, E. (2007) “Appunti per il progetto dei parchi del divertimento a tema”, cit.

29 Lukas, S.A. (2008) *Theme Park*, cit.

L'utilizzo di figure retoriche all'interno dei parchi tematici non è affatto casuale. Esse sono riconducibili agli aspetti della fantasia presentati da Bruno Munari<sup>30</sup> (1977) nel suo libro *Fantasia*. Questi sono tutti dipendenti dall'estraniamento dal contesto o norma: «capovolgimento di una situazione, [...] uso dei contrari, degli opposti, dei complementari», «moltiplicazione degli elementi o delle parti di un insieme», «relazioni per affinità visive», «cambio del colore», «cambio di materia», «cambio di luogo», «cambio di funzione», «cambio di moto», «cambio di dimensione», «fusione di elementi diversi in un unico corpo»<sup>31</sup> (Munari, 1977, pp. 38, 49, 63, 68, 71, 79, 83, 86, 91, 107).

L'uso di figure retoriche – in termini di immagini, di icone – trova un parallelismo in espressioni artistiche quali la Pop Art e le correnti appartenenti al Post Modern, accomunate da un ricorso retorico all'immagine che ha spesso l'obiettivo di operare un estraniamento degli oggetti rispetto al loro contesto consueto, o una loro enfattizzazione. Anche se possiamo affermare ancora una volta che l'uso di forme retoriche nel progetto di paesaggio sia un derivato di origine più antica, dell'arte manierista già richiamata (ad esempio), con riferimento alla quale Achille Bonito Oliva<sup>32</sup> parla di «un'economia dello spreco, dell'accumulo e dell'eclettismo capaci di fondare uno stile che lavora sulla frantumazione».

### Finalità del tema

La scelta di assegnare un tema ad un parco – o più in generale ad un luogo o a un paesaggio – può seguire finalità diverse, fra cui:

- Valorizzazione di un patrimonio naturale e/o culturale a cui si accompagna il fine di intrattenere i suoi visitatori<sup>33</sup>. Si confronti la critica di Françoise Choay in *L'allegoria del patrimonio*<sup>34</sup>: all'intento di valorizzazione fanno spesso seguito operazioni di inquadramento scenografico, di animazione di conversione in moneta del valore dell'oggetto, per cui questo ultimo viene comunicato, o perfino

30 Munari B. (1998) *Fantasia*, Universale Laterza, Roma-Bari.

31 Munari B. (1998) *Fantasia*, cit. pp. 38, 49, 63, 68, 71, 79, 83, 86, 91, 107.

32 Bonito Oliva, A. (1998) *L'ideologia del Traditore – Arte, maniera, manierismo*, Milano: Electa.

33 Dall'Ara, E. (2007) "Appunti per il progetto dei parchi del divertimento a tema", cit.

34 Choay, F., d'Alfonso E., Valente I. (1995, a cura di) *L'allegoria del patrimonio*, Roma: Officina Edizioni.



ostentato, con i mezzi dell'impresa culturale ed ai fini del turismo culturale<sup>35</sup>.

- Annullamento delle specificità geografiche e temporali di un luogo-avvenimento, processo che si può definire di “de-territorializzazione” e di “dia-cronizzazione”, intendendo rispettivamente sradicamento dal territorio ed attualizzazione di elementi di epoche temporalmente slegate fra loro.

In ogni caso, la tematizzazione è una modalità di coinvolgimento di un vasto pubblico, avendo il potere di semplificare il processo di comprensione. Porta alla “distrazione nella fruizione” – come intesa da Walter Benjamin<sup>36</sup> in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* – che è un'esigenza propria del momento ricreativo. La tematizzazione che plasma lo spazio secondo «una logica deliberatamente universalista, trasportabile e capace di ubiquità», ricorrendo nuovamente a parole di Isabelle Auricoste<sup>37</sup>, aumenta esponenzialmente il rischio di creare paesaggi a prescindere dal territorio<sup>38</sup>.

## Direzioni per il progetto

Pertanto, è necessario comprendere i mezzi e i modi di costruzione del tema e interrogarsi sulla capacità del tema di manifestare l'aura di un luogo o di sottrarla irrimediabilmente<sup>39</sup>.

Affinché si possa parlare di “parco” secondo le definizioni abbozzate, è essenziale che il progetto si radichi nel proprio territorio. Una semplice prima direzione di progetto può essere lasciare che il contesto “prosegua” all'interno del parco. La sensazione di entrare in uno spazio “altro” varcando la soglia del parco è perseguibile infatti anche mediante la sola attribuzione di “simboli” al contesto. Questa può avvenire cambiando di senso il contesto (alterandone la percezione) o, viceversa, ponendo il contesto in primo piano.

---

35 Dall'Ara, E. (2005) *Costruire per temi*, cit.

36 Benjamin, W. (1991) *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino: Einaudi.

37 Auricoste, I. (1990) “I parchi ricreativi”, cit.

38 Raffestin, C. (2000) “Il paesaggio introvabile”, in P. Castelnovi (a cura di) *Il valore del paesaggio*, Contributi al seminario internazionale, Torino, 9 giugno 2000, Torino: Politecnico di Torino.

39 Dall'Ara, E. (2005) *Costruire per temi*, cit.

Nel primo caso, viene enfatizzato il significato di paesaggio come icona relativa a un territorio. L'icona può essere dimentica del processo fisico di formazione del luogo e divenire “fantastica” senza che le componenti strutturanti il territorio vengano recise. È quanto avviene, ad esempio, a La Mer de Sable ad Ermenonville, in Francia. Il pretesto per le tematizzazioni che lo caratterizzano – fra cui installazioni e spettacoli Western – è l'esistenza della particolarità geomorfologica del “mare di sabbia”, che risale al diciottesimo secolo, epoca in cui le monache della vicina Abbazia di Chaalis avevano disboscato la parte di foresta di loro proprietà per venderla come terreno da pascolo, innescando un processo di desertificazione che nel tempo ha messo totalmente a nudo la sabbia di cui è costituito il suolo dell'area. A La Mer de Sable, il territorio è sia conservato, fisicamente, sia annullato ad opera dell'immagine del paesaggio risultante.

Nel secondo caso, ovvero ponendo il contesto in primo piano, il contesto diviene il tema stesso. Questa modalità di attribuzione del tema è perfettamente compatibile con l'idea di “parco”: essendo il tema radicato nel luogo specifico, sicuramente la tematizzazione non produce uno spazio astratto e replicabile. Nel collocarsi in continuità con il territorio presente sia per gli aspetti fisici sia per gli aspetti semantici, non è detto però che il “divertimento” sia garantito, in quanto non si realizza necessariamente un'evasione dalla realtà. Può comunque crearsi una dimensione di favola, di fantasia. Si porta l'esempio del progetto di riqualificazione del Parco Naturale di Cervia (2012-2014)<sup>40</sup>, finalizzato alla realizzazione di interventi atti a supportare nuovi programmi educativi e ricreativi, ed alla salvaguardia e valorizzazione della Pineta, la quale è parte delle aree protette del Parco Delta del Po. La comunicazione visiva – che ha incluso la definizione di un nuovo logo del parco, elementi di grafica ambientale ed un nuovo sistema di segnaletica – è stata concepita come componente fondamentale della proposta progettuale. È stata sinergicamente integrata con l'architettura del paesaggio per conferire una voce narrativa, giocosa, al paesaggio del luogo<sup>41</sup>. Elementi della flora e della fauna locale hanno ispirato l'elaborazione di un'immagine coordinata (*branding*), animata da figure stilizzate e simpatiche di animali, che all'interno del parco, mediante

40 Redatto dallo studio P'ARC, con David Gil, visual designer, che ha curato immagine corporativa, grafica ambientale e progetto di segnaletica.

41 Dall'Ara, E. (2021) “L'Atmosfera nel Progetto di Paesaggio”, in Rinaldi, B.M. (a cura di) *Italia: Viaggio nelle trasformazioni paesaggistiche del Bel Paese*, Bologna: Il Mulino, pp. 183-198.

“archigrafie” e segnaletica, “introducono” i diversi spazi ed aree tematiche del parco. L'armonizzazione dei colori degli elementi grafici con quelli della natura del parco e dei materiali architettonici introdotti dal progetto intende riverberare e ravvivare la bellezza dell'ambiente, creando allo stesso tempo una nuova identità visiva che contribuisce ad attrarre ed orientare i visitatori.

Un'ulteriore idea progettuale, che si propone come una sorta di sintesi, è dare spazio a momenti di “tregua” dal tema<sup>42</sup>, ovvero lasciare che il parco tematico presenti anche spazi “neutri” e non smetta di essere un luogo di contemplazione, riposo, riflessione, azioni e stati d'animo consentiti dal *lucus amoenus*, concetto che quello di giardino da sempre sottende, ma che difficilmente si trova tradotto profondamente in progetto contemporaneo, soprattutto con riferimento al parco tematico. La “tregua” dal tema si presenta come spazio vuoto rispetto al pieno simbolico, e come spazio ampio rispetto all'accumulo-concentrato simbolico.

## Conclusioni

Walter Benjamin pone l'accento sul fatto che l'aura dell'opera d'arte è legata all'*hic et nunc*<sup>43</sup>. Qualcosa di simile è possibile dire per l'aura di un paesaggio, anche se per il paesaggio il *nunc* è dilatato a comprendere la memoria ed i sogni<sup>44</sup>.

L'estraniamento dal contesto, mediante sogno ed immaginazione, ovvero mediante “allegorie” nel parco, opera un distacco dalla normalità, genera un desiderio di novità, la quale «avrà la sua propria rappresentazione, frutto di un processo creativo in tensione verso altre forme di conoscenza»<sup>45</sup> o consapevolezza.

Un aspetto chiave è la sorpresa, l'accadimento d'improvviso di qualcosa di potente, sensorialmente ed emozionalmente. Come accade per via di «un malchiuso portone» nella poesia i Limoni di Eugenio Montale, o nel villaggio in cui arriva *il violinista pazzo* nella poesia omonima di Fernando Pessoa. La musica del violinista scardina lo stato delle cose perché è selvaggia e non è nulla di assimilabile al già sentito – «Non era una melodia, / e neppure una non melodia». Inoltre, da dove la musica provenga, non è

42 Dall'Ara, E. (2005) *Costruire per temi*, cit.

43 Benjamin, W. (1991) *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit.

44 Dall'Ara, E. (2005) *Costruire per temi*, cit.

45 Dall'Ara, E. (2007) “Parchi a tema europei: un affaccio fuori dei codici”, cit.

comprensibile in riferimento al sistema d'orientamento codificato – «Non fluì dalla strada del nord / né dalla via del sud». Nel testo il ricorrere del termine «improvviso» e l'alleggiare dell'idea di lontananza segnalano l'evento come intangibile. Eppure, un “innesto” c'è stato, che ha reso possibile vedere una verità di segno contrario rispetto a quanto creduto: «La sposa felice capì/ d'essere malmaritata, L'appassionato e contento amante/ si stancò di amare ancora, / la fanciulla e il ragazzo furono felici/ d'aver solo sognato, / i cuori solitari che erano tristi/ si sentirono meno soli in qualche luogo»<sup>46</sup>.

---

46 Pessoa, F. (2000) *Il violinista pazzo*, a cura di A. di Munno, Milano: Mondadori



# La nascita dell'arte ambientale alla Collezione Gori – Fattoria di Celle

*Miranda MacPhail*

*L'Architettura contemporanea  
tende a produrre oggetti mentre  
la sua più concreta destinazione  
è quella di generare processi...*

Giancarlo De Carlo<sup>1</sup>

Il titolo di un convegno che contiene le parole «un'esperienza di arte ambientale in Toscana» chiama subito in causa la Collezione di Giuliano Gori che, negli anni, ha offerto una importante interpretazione di questo tipo di arte e che continua ininterrottamente a fornire stimoli nella sede della Fattoria di Celle a Pistoia.

È appropriato esaminare la Collezione Gori, in questo contesto di studi del Monumento a Collodi, perchè la Fattoria di Celle si associa all'autore per un'importante narrazione Romantica che, nel nostro caso, non coinvolge la scrittura ma la forma di un parco di oltre quaranta ettari, disegnato a metà Ottocento, dall'architetto pistoiese Giovanni Gambini. Francesco Gurrieri riassume così il complesso:

La villa di Celle, a Santomato, per organicità e stato di conservazione, è una delle più importanti dell'intera Toscana. L'insieme di architettura, scultura, parco, giardino, fontane, opere d'arte costituisce un episodio significativo e riassuntivo della cultura sette – ottocentesca del Granducato. [...] La cultura che sottende il raffinato disegno del parco è chiaramente quella del romanticismo, fors'anche nella sua prima configurazione più fresca, prima che la diffusa tristezza o la fina-

---

1 De Carlo G. (1978), "Editoriale" in *Spazio e Società* 1, gennaio, p. 6.

lizzazione storicistica ne deformassero l'humus originale della violenta liberazione fantastica<sup>2</sup>.

Nel suo progetto per il parco Gambini crea un paesaggio pittoresco, intriso di valori romantici, dove alcune vedute mirano al sublime, si pensi alle scogliere innalzate a fianco dell'orrido della cascata, e di capricci architettonici dedicati allo svago e alla meraviglia, ad esempio il Cenotafio pseudo-egizio e la Casina del Tè. Tra i capricci architettonici quest'ultimo è l'edificio che più si propone come quinta scenografica. Nel 2018, questa struttura Neogotica, situata a metà strada tra la Villa gentilizia e il lago principale, è scelta dal giovane film-maker Giulio Fabroni come *location* per il suo cortometraggio sulla figura della Fata Turchina<sup>3</sup>, ad oggi l'unico riferimento esplicito ai personaggi del Collodi.

Tra le *folies* del parco romantico, una simboleggia anche quanto è poi avvenuto a Celle negli ultimi anni. È la Grande Voliera (1812), in laterizio e rete metallica a pianta ottagonale, oggi invasa dalle piante di bosso, originariamente piantate come *habitat* per gli uccelli, unica opera architettonica conosciuta del poeta e architetto Bartolomeo Sestini che, con questa Voliera e la propria biografia, prelude ai più recenti sviluppi della Collezione Gori<sup>4</sup>, dove natura, artificio e letteratura spesso si incontrano.

Qualsiasi indagine sulla Collezione Gori di arte ambientale deve attingere alla biografia del fondatore Giuliano Gori, dal secondo dopoguerra collezionista appassionato di arte moderna e contemporanea. Fin dall'inizio del suo percorso collezionistico due sono gli aspetti che poi trasferirà anche nell'esperienza di Celle: un'attenzione specifica per il giusto allestimento dell'opera, riconoscendo ad essa il ruolo di parte attiva nella creazione del significato del lavoro, e il rapporto diretto e personale con gli artisti che permette di rendere attiva e propositiva la figura del collezionista.

Nato nel 1930, Giuliano Gori vive appieno il risveglio culturale dei decenni post-bellici, l'assidua frequentazione di numerosi artisti, scelti tra i rinnovatori dei linguaggi artistici, gli permette di accumulare un vasto

2 Gurrieri F. (1992), "Art Spaces a Celle" in *Professione: architetto*, Firenze: Alinea.

3 Vedi *La bambina dai capelli turchini* di Giulio Fabroni, 2020, <https://www.facebook.com/bambinaturchini>.

4 Celebre poeta della composizione romantica *Pia de' Tolomei*, Bartolomeo Sestini si era formato come architetto, per soddisfare l'ambizione del padre agrimensore, ma effettivamente «fu architetto una sola volta per la Voliera del parco di Celle». Gori G. (2018) in Veronesi S., Mati A.M.N. (2018); *La Serra dei Poeti*, catalogo della mostra, Pistoia: Gli Ori, pp. 11-12.

patrimonio di relazioni e conoscenze delle nuove forze creative. Nei primi anni della sua storia di collezionista si trasferisce in una residenza nel centro storico di Prato, ristrutturata appositamente per permettere un'esposizione proficua delle opere fino ad allora raccolte, dal 1970 in poi, con l'avvio delle installazioni di arte ambientale, avverte però la necessità di distinguere il nucleo di opere acquisite in questa prima fase, oggi definite la collezione storica.

La scintilla per installazioni ambientali scocca durante un viaggio a Barcellona nel 1961 quando Giuliano Gori visita il Museo di Arte Antica Catalana dove gli allestimenti offrono uno spunto collezionistico di raro fascino, lì, infatti, si ricrea il contesto architettonico che ha ospitato l'opera in origine. Pale d'altare, affreschi e tabernacoli ritrovano l'essenza dell'ambiente per cui sono stati concepiti e realizzati; il "cubo bianco" del museo si dota di un dispositivo semplice per ritornare alla storia e al contesto in cui l'artista ha generato l'opera.

Dal rientro dalla Spagna in poi la riflessione di Giuliano Gori si focalizza quindi ancor di più sui due nodi principali a lui cari: sull'inalienabile contesto autentico che è proprio anche dell'opera contemporanea e sullo stretto legame tra committente e artista. Il vincolo di complicità tra questi ruoli aveva infatti subito una interruzione nella seconda metà del XIX secolo quando negli ateliers gli artisti avevano prodotto opere senza considerare la loro destinazione, dove la distribuzione dei lavori era affidata a galleristi e mediatori. A Giuliano Gori va riconosciuto il merito di aver riaperto la curiosità collezionistica nell'indagare il comportamento dell'artista di fronte a una committenza per un'opera dove lo spazio deve essere parte integrante del lavoro.

L'importanza della scelta e della progettazione dello spazio rende subito evidente l'affinità di questa nuova forma d'arte con l'architettura tant'è che, in un primo periodo, il collezionista era incerto se usare il termine «archiscultura» per quello che intendeva realizzare.

Lo spazio idoneo per questo progetto collezionistico viene trovato nel giro di qualche anno nella Fattoria di Celle. La tenuta domina la pianura che da Firenze si estende fino a Serravalle Pistoiese e, grazie anche al parco di Gambini, è ben dotata di spazi variegati, bisognosi di interventi di cura e conservazione ma anche di nuova interpretazione.

I preparativi eseguiti per avviare il progetto di arte ambientale comportano un decennio di restauri per consolidare e conservare i manufatti



storici e curare la vegetazione. In assenza di modelli di riferimento il nuovo progetto, pur affascinante, non manca di incognite e vari protagonisti della scena *site specific*<sup>5</sup> sono consultati, tra cui Knud Jensen che nel 1982 riconosce

[...] l'idea di un centro il cui scopo sia quello di collaborare con gli artisti alla creazione di opere nascenti da quello stesso spazio non ha precedenti. [...] A Celle per la prima volta potremo venire a contatto con un gran numero di environments eccezionalmente creativi e riuniti in un unico luogo. L'impressione sarà cumulativa, una soglia sarà varcata, la quantità diventerà qualità, penetreremo in un nuovo territorio. In nessun altro luogo come a Celle assisteremo a un dialogo così vario e intenso col *genius loci*. Con il risultato che le ripercussioni degli Spazi d'arte saranno imprevedibili. Così da corrispondere una precisa esigenza di cui tutti noi oggi sentiamo la necessità<sup>6</sup>.

Al loro arrivo nel novembre 1981 i primi artisti<sup>7</sup> invitati trovano un contesto riccamente connotato dove, però, è consentito loro poter scegliere il luogo per il progetto, una libertà che distingue le opere create a Celle da altre iniziative dove è già decisa l'assegnazione degli spazi a disposizione dell'artista. Ad esempio, Anne e Patrick Poirier, più soliti a lavorare all'interno di sale espositive di musei e gallerie, trovano in fondo alla cascata di Celle uno spazio ideale dove inscenare la battaglia tra i Giganti e gli Dei del Monte Olimpo, realizzando così la loro prima installazione permanente all'aperto: *La morte di Efialte* (1982).

5 Oltre all'appassionato sostegno del progetto da parte dell'amico Dani Karavan, nel 1981 si tenne un incontro con una vera e propria Commissione consultiva formata dall'israeliano Amnon Barzel (nel frattempo nominato coordinatore del progetto), Renato Barilli, docente di Fenomenologia degli Stili all'Università di Bologna, Francesco Gurrieri, ordinario di Restauro Architettonico all'Università di Firenze, Knud Jensen, direttore e fondatore del Museo Louisiana di Humlebaek in Danimarca, Manfred Schneckenberger, direttore per gli anni 1977 e 1987 del Documento di Kassel in Germania.

6 Jensen, K. (1993), "Il genius loci a Celle" in *Arte Ambientale*, Torino: Umberto Allemandi & Co. p. 63.

7 I primi artisti invitati a Celle hanno scelto di lavorare o nei vani del terzo piano della Villa Celle (Pistoletto, Fabro, Paolini, Zorio, Penone, Paladino, Ruffi) oppure all'aperto nel parco romantico (Alice Aycock, Dani Karavan, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Anne e Patrick Poirier, Ulrich Ruckriem, Mauro Staccioli e George Trakas) dove hanno trovato già installata *Tema e variazioni II* di Fausto Melotti.



Fig. 1 - Anne & Patrick Poirier, “La morte di Efialte”, 1982, bronzo, marmo.  
Foto: Aurelio Amendola, Pistoia

Qui la presenza dell'acqua gioca un ruolo di primaria importanza, in particolare nella stagione più piovosa, quando la violenza dell'acqua colpisce le rocce rafforzando il senso di violenza del conflitto mitologico.

Il concetto di Arte Ambientale che si va definendo a Celle esige che la creazione non prescinda dal *genius loci* ma con esso mantenga un dialogo costante. Di regole inderrogabili ce n'è una sola: in nessun caso l'artista deve porsi in competizione con la natura ma rispettarne tutte le componenti. Ancora oggi per spiegare l'atteggiamento corretto da adottare vale l'affermazione di Carlo Belli: «I diritti dell'arte iniziano dove terminano quelli della natura»<sup>8</sup>.

Nel corso del nostro convegno incontreremo autorevoli presentazioni di parchi a tema appartenenti al contesto internazionale, fra questi Celle, pur non avendo una connotazione tematica, si caratterizza per l'attenzione allo spazio e il ruolo che questo svolge all'interno della concezione artistica. Oggi la collezione conta oltre ottanta installazioni ambientali, un'antologia di approcci *site specific* sviluppatasi nel corso di quattro decenni.

Qui le opere generate dal luogo compiono il loro significato solo nella loro sede, diventando a tutti gli effetti inamovibili e sottraendosi così a

8 Belli, C. (1935), *Kn*, Milano: Edizioni Scheiwiller.

considerazioni di mercato. Inamovibilità degli elementi e imm modificabilità del luogo impegnano la Collezione a una mirata manutenzione delle opere e degli spazi, tracciando un nuovo codice di tutela specifico per la Collezione contemporanea e il persistente parco ottocentesco.

Già con le prime opere che nascono negli spazi all'aperto si avverte la necessità di un processo di realizzazione che possa favorire la loro resilienza. Fin dalla progettazione vengono adottati processi e pratiche che permettono alle opere di resistere alle sollecitazioni di tempo/vento/acqua e adattarsi ai cambiamenti che comunque l'ambiente imporrà loro. Ogni progetto viene esaminato, in presenza dell'artista e del committente, dai tecnici e dalle maestranze necessarie perché il lavoro possa essere eseguito secondo i criteri sopra esposti<sup>9</sup>. Qui vediamo uno scatto del 1982 dove Dennis Oppenheim sottopone i suoi disegni alla valutazione di Giuliano Gori e dei tecnici incaricati di costruire l'ambiziosa installazione *Formula Compound (A Combustion Chamber)*, (*An Exorcism*).



Fig. 2 - Dennis Oppenheim e tecnici guardano i progetti per “*Formula Compound (A Combustion Chamber) (An Exorcism)*” 1982, acciaio, ferro.

Foto: Archivio Collezione Gori

9 Questo concetto coincide con l'aderenza della realizzazione all'idea dell'artista, come commenta l'artista, vedi Morris, R. (1995) “Il nodo perlato: una decade toscana” in *Un percorso verso il centro del nodo*, Firenze: Edizioni Fattoria di Celle, p. 13: «Gori seguì la costruzione del lavoro con una preoccupazione che confinava nel puro fanatismo. Nessuno dei miei progetti è mai stato costruito con una tale cura e rigore».

Il processo della progettazione, generalmente condiviso tra committente e artista, si avvale sempre della consulenza di tecnici e ingegneri chiamati a condividere una sfida oltre la pura prestazione professionale. Si ricercano materiali durevoli che sappiano svolgere un ruolo maieutico, per esempio Richard Serra, attratto dalle cave del Colombino di Firenzuola, lo sceglie per realizzare la sua prima installazione permanente in pietra (*Colombino di Firenzuola*, 1982, 8 blocchi di pietra) della carriera.



*Fig. 3 - Richard Serra, "Colombino di Firenzuola", 1982, 8 blocchi di pietra.  
Foto: Carlo Fei, Firenze*

È così che il tempo della costruzione varia da un minimo di pochi mesi ad alcuni anni, ponendo questa tipologia di arte fuori dai soliti canoni del collezionismo.

Fin dall'inizio dell'esperimento di Celle alcuni artisti hanno preferito spazi all'interno degli edifici storici, una scelta che non differenzia le loro opere da quelle eseguite a cielo aperto ma piuttosto stabilisce «una perfetta armonia tra interno ed esterno» per citare il titolo di un saggio critico scritto da Renato Barilli.<sup>10</sup> Ne consegue che una visita a Celle diventa quasi un tutorial dove si impara a percepire il luogo, interno o esterno che sia.

<sup>10</sup> Barilli, R. (1993) "Una perfetta armonia tra interno ed esterno: la presenza degli artisti italiani nella Fattoria di Celle" in *Arte Ambientale*, Torino: Umberto Allemandi & Co.

Alcune opere, per esempio di Dani Karavan e Mauro Staccioli, si pongono proprio il fine di indirizzare lo sguardo sull'interazione tra spazio e manufatto artistico. C'è una doppia natura nelle installazioni *in situ*: che «sono nel contempo oggetti d'arte e una lente attraverso la quale si guarda il paesaggio»<sup>11</sup>.

Questo effetto “lente” suscita nel collezionista una mutata concezione della fruibilità dell'arte ambientale. Giuliano Gori ricorda, «Già a quell'epoca avevo capito che queste non erano opere destinate al piacere di un individuo ma richiedevano la partecipazione di un pubblico più esteso». Così il 12 giugno, 1982 – con alcune opere già terminate ed altre ancora in corso – la Collezione apre i cancelli ai visitatori<sup>12</sup>, a titolo completamente gratuito. Oggi gli interessati che arrivano da tutto il mondo, perlopiù da enti culturali (musei, università, accademie, ecc.), sono sempre accompagnati gratuitamente da una persona esperta messa a disposizione dalla Collezione. Il pubblico che richiede la visita è consapevole di non recarsi nel solito parco di sculture, dove si naviga con una mappa ad identificare le opere nel verde, ma di testimoniare a quell'intenso rapporto che lega Giuliano Gori, promotore e tutore della Collezione, alla visione degli artisti che hanno operato *in situ*. Alle visite guidate, riservate alle persone adulte, è affiancato un programma didattico che coinvolge gli studenti della scuola d'infanzia fino alle scuole superiori. A causa della pandemia Covid-19, le stagioni 2020-2021 sono state annullate ma, virus permettendo, auspichiamo che il 2022 possa consentire la riapertura al pubblico celebrando i quarant'anni di attività.

Dopo il primo decennio di interazione col pubblico, nei primi anni Novanta, la crescente richiesta di visite e di informazioni sulla Collezione ha suggerito di pubblicare una prima documentazione delle opere nate per gli spazi di Celle. I protagonisti del primo catalogo della Collezione Ambientale sono ancora una volta gli artisti che hanno contribuito ognuno commentando direttamente la propria installazione, insieme alle fotografie di Aurelio Amendola che ritrae ogni opera in rapporto con l'ambiente; le immagini di disegni e maquettes preparatori degli artisti arricchiscono

11 «The works of art in the Fattoria are, at the same time, artistic objects and a lens inside of which to look at the landscape». Gomez, M. (2018) “Conservation and documentation of site-specific collections” in Sunara, S.M., Thorn, A. (a cura di) *The Conservation of Sculpture Parks*, London: Archetype Pub., p. 113.

12 Per informazioni sull'accesso alla Collezione Gori, si veda la pagina al sito [www.goricoll.it](http://www.goricoll.it).

questo primo volume dedicato alla collezione. I testi critici di Giuliano Gori, Amnon Barzel, Renato Barilli, Francesco Gurrieri e Robert Hobbs raccontano invece i passaggi concettuali ed operativi, mirando a formulare una definizione della tipologia di arte sorta sulle colline di Santomato in provincia di Pistoia. Si tratta del volume *Arte Ambientale*, che nel gennaio del 1993 esce per i tipi di Umberto Allemandi & Co., Torino.

L'interesse per la Collezione si concretizza anche in alcuni inviti ad esporre l'esperienza all'estero. Il primo appuntamento è del 1999 in una mostra itinerante in Giappone dove i curatori concordano che l'arte ambientale a Celle realizza un luogo ideale (definito per l'occasione "Arcadia"). Tra gli organizzatori c'è chi, come Tadayasu Sakai, sostiene che l'operazione di Giuliano Gori contenga «alcune cose da fare per migliorare la condizione umana» oppure, come Ichiro Mori che nota come:

In Giappone la maggior parte dei progetti per scultura all'aperto si rivolgono alla contemporaneità a scapito di progetti coinvolti con la storia o la cultura locale in un modo che possa dare risalto alle qualità storiche o culturali del sito. Comunque il Giappone ha un vasto patrimonio storico e per questo motivo credo che ci sia moltissimo nelle idee di Giuliano Gori e nella natura di Celle che possa esserci istruttiva quando andiamo a installare la scultura contemporanea.<sup>13</sup>

Quattro anni più tardi nasce l'esposizione *Arte y Naturaleza: la colección Gori* su invito di Kosme De Baranano, direttore dell'Institut Valencia d'Art Modern (IVAM), che vede nell'esperienza di Celle, «la migliore enciclopedia possibile della scultura del ventesimo secolo»<sup>14</sup>, mentre nel 2012 la Fondation Maeght vuole partecipare alla trentennale dell'apertura di Celle con una mostra che occupa gli spazi interni ed esterni della sede di Saint-Paul de Vence<sup>15</sup>.

13 Nel 1999 la mostra *Arcadia in Celle: Gori Collection* ha fatto tappa al Museo di Arte Moderna di Kamakura (6 febbraio-22 marzo); Museo Civico di Mie (22 maggio – 4 luglio); Museo di arte contemporanea di Sapporo (10 luglio – 22 agosto). L'omonimo catalogo della mostra è edito da Asahi Shimbun. Cultural Projects Division (Osaka) e le citazioni dei due curatori Sakai e Mori si trovano rispettivamente a p. 19 e p. 159.

14 De Baranano, K. (2003); "Gori: Art & Territory" in *History and Nature: The Gori Collection*, Valencia: IVAM (Institut Valencia d'Art Modern), p. 20.

15 Gori G., Hegyi L., Kaepelin O., MacPhail M., Maeght A., (2012), *Arcadia in Celle: l'art pour la nature, la nature pour l'art*, Saint-Paul de Vence: Editions Fondation Maeght, p. 165.

Nel 2015 è stato fondato l'Archivio della Collezione Gori che si prefigge di conservare la multiforme attività scaturita dalla iniziale idea collezionistica, che nei decenni ha spaziato dall'incremento della propria raccolta alle visite del pubblico, dalla curatela e consulenza di arte pubblica in vari altri luoghi in Italia<sup>16</sup> alle esposizioni realizzate all'estero. L'avvio di un archivio a Celle riflette quel particolare rapporto con l'arte e gli artisti che ha caratterizzato la vita di Giuliano Gori fin dal secondo dopoguerra e che costituisce una testimonianza chiave per la comprensione dell'arte contemporanea in Italia.

Negli oltre cinquant'anni di attività presso la Fattoria di Celle, la Collezione Gori ha operato come un laboratorio interdisciplinare presentando eventi e progetti di musica, teatro, danza e performance di artista. L'opera ambientale più recente della Collezione esplicita l'apertura verso ulteriori linguaggi dell'arte e traccia un percorso per il futuro. Dopo l'intervento *Focus* di Andrea M. N. Mati che ha visto trenta cipressi, ognuno dedicato alla figura di un poeta, disposti su quattro filari convergere verso un punto "focale" del paesaggio agricolo, Sandro Veronesi ha progettato *La serra dei poeti* dove ogni anno si favorirà la crescita di arbusti e fiori citati dai poeti nelle loro opere<sup>17</sup>.

La presenza della nuova opera ha suggerito la fondazione, nel 2018, di un premio biennale di poesia rivolto a chi scrive versi dedicati anche alla natura e all'arte. Parte fondamentale del premio è la residenza che il poeta compie alla Fattoria di Celle, in un periodo di riflessione e scrittura davanti al paesaggio e alle opere di arte ambientale. Di conseguenza i testi che ne scaturiscono sono anch'essi *site-specific* e vengono raccolti in un volume realizzato insieme ad un artista e pubblicato in una preziosa edizione limitata. Il volume *Anamnesi di quiete*, edito quest'anno da Gli Ori Ed., Pistoia ha visto in collaborazione la vincitrice della prima edizione del Premio, Antonella Anedda e l'artista visiva Christiane Lohr. Nello stesso periodo si è annunciato il vincitore della seconda edizione: Giuseppe Conte che soggiornerà in autunno alla Fattoria di Celle, aggiungendo la sua voce alle opere di arte ambientale in un riverbero

16 Tra i numerosi progetti di arte ambientale curati anche fuori delle sede della Fattoria di Celle, ricordiamo gli interventi di Sol LeWitt e Robert Morris per Reggio Emilia e le sette opere in marmo al Parco della Padula a Carrara.

17 Al momento della pubblicazione *La Serra dei poeti* contiene piante di alloro (Petrarca), biancospino (Pascoli), ginestra (Leopardi), limoni (Montale), mirto (D'Annunzio), rosa (Pasolini) e timo (Sbarbaro).

sempre più stimolante per la creatività contemporanea.



*Fig. 4 - Andrea M. N. Mati e Sandro Veronesi, "Focus/Serra dei Poeti", 2017-2018, vegetazione, inox, vetro. Foto: Serge Domingie, Firenze*





# Estetica dei luoghi d'affezione

*Raffaele Milani*

Il paesaggio, parte del mondo e della natura, è una grande esperienza dell'emozione, della visione, della contemplazione, ma anche del lavoro umano dispiegato nel territorio e nell'ambiente. Risultato culturale, non intellettuale, perché la natura, della quale esso è rivelazione sul piano delle forme, viene vissuta, sentita e modificata dall'uomo nel corso della storia. In questo processo converge un universo di azioni, percezioni, immagini e commozioni che è poi anche l'immane opera e il grande racconto dell'uomo sin dalle origini. Tuttavia dovremmo considerare il fatto che l'esteso patrimonio di fatti e dati sensibili ha creato, con il passare dei secoli, nella nostra mente, un'importante memoria affettiva capace di offrire particolari approcci di conoscenza. Il paesaggio può mostrare allora come la natura si esprima in una lingua segreta, tutta da interpretare. I nostri sensi, principalmente la vista che li guida, congiungono infatti i vari frammenti con un atto che lega l'uomo al mondo circostante in un desiderio d'unione, di fusione, di annullamento. Possiamo osservare una trasformazione nel corso della storia: il risultato culturale appare come uno spontaneo moto dell'animo, nella tensione a voler superare la divisione tra soggetto e oggetto. E ciò avviene prima dei processi creativi della rappresentazione letteraria e artistica, prima del lavoro dell'arte, là dove siamo tutti artisti, in un volo oltre la coscienza per afferrare quell'atmosfera arcana, magica, irrealistica nella quale il dio del luogo, di quel giardino, di quello spazio incantato, è appena sparito. È punto iniziale che coglie l'uomo nella condizione felice dello stupore, fuori dell'ordinario e dell'abituale. Sul piano invece fenomenologico del vedere l'architettura e la natura, ce ne ha dato una grande illustrazione Christian Norberg-Shultz nel suo *Genius loci*.

Questi due approcci, dello stupore e del carattere, del sentimento e dell'identificazione animano il disegno interno dell'opera di Pietro Porcinai, maestro indiscusso di tutti i paesaggisti e creatori di giardini: uno sguardo illuminato che tien conto dell'atmosfera come dei dati nelle sue creazioni,

della morfologia come della narrazione, del tempo come dello spazio, per una visione che si fa allo stesso tempo antropologia delle forme d'affezione offerte dai luoghi. Secondo una percezione che si fa teoria, e una teoria che si fa percezione e pratica. Ciò vale nelle varie determinazioni naturali, dal giardino al parco, dal paesaggio al bosco, dal sentiero all'angolo privato, includendo paesaggi d'acqua o di terra. Mito, cultura, storia s'incontrano nelle sue letture e nei suoi progetti, nei disegni come nelle idee. Sempre, potremmo dire, si sollecita il paesaggio come un luogo della «gioiosa appartenenza», della grazia dell'ingegno umano e dello spirito dell'anima vegetale che ci circonda; come dichiarava Mikel Dufrenne nel 1989, capita che alla contemplazione disinteressata e alla fantasia si unisca il piacere dei sensi e l'operosità umana. L'amore del luogo per il filosofo francese è risultato di cura e di piacere in un unico atto. Così dovrebbe essere la terra: luogo del vivere e dell'abitare, relazione d'umanità e natura per mostrarci l'arte del paesaggio.

I paesaggi possono essere giudicati appartenenti alle «cose belle in senso materiale», al pari della tela o della tavola dipinta, del marmo scolpito o delle concatenazioni acustiche di suoni e toni ecc., e possono esserlo, come dichiarava Rosario Assunto, allo stesso titolo delle opere d'arte, oggetto cioè di quel particolare tipo di esperienza estetica che si muove attorno a un giudizio nel quale l'uomo gioisce (o soffre godendo) non solo della natura come oggetto, cosa bella in senso materiale (o eventi belli, come gli spettacoli sulla scena), ma anche del proprio vivere all'interno della natura e di far parte di essa. Grazie a ciò, egli diceva, l'uomo diventa protagonista, oltreché spettatore, del proprio essere oggetto e soggetto insieme, di quella realtà, il paesaggio, che per lui è motivo del fare e del gradimento estetico.

Parte del mondo e della natura, il paesaggio, come abbiamo sostenuto, è una grande esperienza dell'emozione, della visione, della contemplazione, nasce dal lavoro umano, così come si dispiega variamente nel territorio e nell'ambiente. Da una fitta rete di riflessioni sul paesaggio come categoria estetica, che è allo stesso tempo categoria etica, emerge un panorama di rinvii ed echi profondissimi. Vediamo svolgersi, nella storia moderna delle idee, le illuminanti osservazioni di Kant, Hölderlin, Schiller, Schelling, Hegel. In un disegno grandioso, si possono osservare importanti sintonie tra diverse posizioni promosse anche dal pensiero novecentesco: G. Simmel (1913), L. Klages (1913), K. Kerényi (1937), E. Cassirer (1945),

C. Schmitt (1950), M. Schiwnd (1950), E. Strauss (1956), J. Ritter (1963), N. Hartman (1963), T.W. Adorno (1970), fino a M. Dufrenne (1987).

Il paesaggio spicca quale risultato di sensibilità, cultura e storia, opera dell'arte e dell'immaginazione.

A questi modi di vedere, sentire e ragionare corrispondono altrettanti modi di organizzare e fare l'architettura e le coltivazioni. Nella storia ci sono stati esempi di una coscienza edificatrice della terra, risultato di una buona relazione tra il paesaggio costruito e il paesaggio naturale. Il Rinascimento, per esempio, offre un ampio spettro di questo confronto e integrazione fra le attività e la natura. Per queste motivi possiamo affermare che qualsiasi alterazione morfologica del paesaggio comporta una mutilazione, a volte irreparabile, dell'oggetto naturale nel suo essere unità dell'opera umana e del suo ambiente.

Di fronte all'immagine della natura, che sia spontanea o modificata dall'uomo, la nostra mente traduce, con moto spontaneo, le regole in sentimenti, i rapporti matematici in emozioni. La natura si presenta come unità di una totalità, senza parti né contorni, mentre il paesaggio consiste soprattutto nella percezione dei limiti, dei confini, espressione di varie dattà, instabile disseminazione di rilievi individuali. Tuttavia dobbiamo, allo stesso tempo, constatare che la natura può trasferirsi nel paesaggio come un ideale che assorbe insieme elementi dell'infinità e della compiutezza. La natura appare infinita connessione delle cose, unità fluttuante dell'accadere che si esprime nella continuità dell'esistenza temporale e spaziale, accogliendo nei propri limiti l'illimitato. Il paesaggio esprime invece una realtà appartenente alla vita umana, al possibile e all'accidentale, mutevole trama di forme.

Cogliendo una riflessione sull'antico, possiamo ripensare la formula della *natura naturans* e della *natura naturata* riproposta non molti anni fa da Mikel Dufrenne perorando la causa di una rinnovata filosofia della natura. Dufrenne interpreta la doppia formula in senso non metafisico, dove storicamente viene relegata, sottolineando il fatto che uomo e natura appaiono allo stesso tempo separati e congiunti. In tale contesto di relazione e differenza egli precisa che, se non riusciamo a far vivere l'immagine dell'*homo artifex*, poiché l'uomo potrebbe non intervenire nel mondo col suo lavoro, non possiamo nemmeno far valere quella della *natura artifex*, un'illusione che escluderebbe totalmente l'uomo. Come sappiamo, la natura è il risultato di cultura e storia. Appare dunque, alla luce di questi cen-

ni, uno scambio tra naturale e artificiale, come tra natura e arte: nel senso che ciò che era stato visto come non naturale, terminata la sua funzione tecnica e sociale, può venir considerato, nei paradigmi estetici del paesaggio, natura. In questa prospettiva la natura appare naturante nell'uomo, sia nell'artista, il quale opera trasfigurandola, che nel fruitore il quale si perde nella sua contemplazione. L'uomo ritrova in sé la natura come potenza di quel fondo originario e spontaneo che diviene di volta in volta mondo.

Nel caso del paesaggio urbano e agrario, l'umanità, imitando la natura, agisce in quanto naturante attraverso il genio da essa (natura) infuso nelle menti degli uomini. E quando parliamo del naturato, parliamo di ciò che è connaturato alla nostra coscienza, vale a dire del mondo che ci appartiene. Spetta dunque all'uomo, nella prospettiva di Dufrenne, che trova consonanza con quelle di Georg Simmel, Martin Schwind e Erwin Strauss, vivere la natura come mondo, generare il possibile che si propone nel reale. In questo senso l'uomo è esso stesso natura e potenza naturante. Natura, arte e cultura s'intrecciano. L'uomo è al centro di queste forze che si scambiano incessantemente.

Esiste comunque anche un altro approccio al nostro tema. Nel momento in cui vogliamo preservare il paesaggio, tutelare l'ambiente, governare un territorio, valorizzare le bellezze naturali, ricorriamo subito a un'immagine di "come eravamo" e, al contempo, visto il disastro nel quale viviamo, di "come potremmo essere". Riscontriamo allora la presenza di una costante che potremmo definire "sentimentale": la nostalgia verso un passato ritenuto "autentico". Tutto ciò richiama un ampio discorso sulla memoria e sull'autenticità dei luoghi in relazione al fatto che comunque il paesaggio, l'ambiente, il territorio, la natura sono sempre soggetti al cambiamento. Pare dunque inevitabile una continua descrizione e invenzione delle cose intorno a noi secondo suggestioni offerte dal mito e dalla storia, dalle arti e dalla letteratura, dalla cultura e dal lavoro, dall'abitare e dal fare, dalla percezione dei singoli come delle comunità, dalle solitarie passeggiate come dalle esplorazioni nei luoghi più lontani.

Nella seconda metà del Settecento, il sentimento della natura promosso da Rousseau emerge in contrapposizione allo spirito logico-matematico e meccanicistico dei secoli XVII e XVIII. È una rivoluzione dei sensi e della vista in particolare. Il "saper vedere" unisce l'ambito estetico, quello gnoseologico e morale per tradursi in una contemplazione interiore. Lo sguardo acquista meriti, tanto da sostituire l'atteggiamento speculativo alla

base della conoscenza. Il saper vedere penetra la struttura e la bellezza della natura fuori dalle idee generali e astratte dei *philosophes*. Emerge l'importanza centrale della vista, dello sguardo come strumento essenziale di un pensiero e di una filosofia della natura. Anche per Goethe l'amore del paesaggio passerà attraverso il piacere di un vedere profondissimo. Attraverso di essa i luoghi vivono nelle nostre rappresentazioni. Nella sua *Teoria dei colori* si legge:

Il semplice guardare una cosa non ci permette di progredire. Ogni guardare si muta in un considerare, ogni considerare in un riflettere, in un congiungere. Si può dire che noi teorizziamo già in ogni sguardo attento rivolto al mondo.

Lo sguardo invita a meditare sulle forme dell'oggetto percepito. Nel paesaggio troviamo una relazione tra la realtà dei luoghi e le determinazioni offerte dalle categorie estetiche le quali, facendo riferimento alle cose, si configurano quali teorie del paesaggio stesso. I paesaggi reali sono, proprio per il fatto di venir giudicati, espressioni pratiche di quelle teorie. La bellezza naturale e il paesaggio vivono dunque in un gioco d'interazione che mostra quest'ultimo come categoria culturale in uno spettro ampio e ramificato. Lo chiarisce Rosario Assunto nei primi anni settanta del Novecento. Leggiamo nel *Paesaggio e l'estetica*:

Il paesaggio è natura nella quale la civiltà rispecchia se stessa immedesimandosi nelle sue forme; le quali, una volta che la civiltà, una civiltà con tutta la sua storicità, si è in esse riconosciuta, si configurano ai nostri occhi come forme, a un tempo, della natura e della civiltà [...] Quasi tutto il paesaggio da noi conosciuto come naturale è un paesaggio plasmato, per così dire, dall'uomo: è natura cui la cultura ha impresso le proprie forme, senza però distruggerla in quanto natura; e anzi modellandola per ragioni che, in prima istanza, non erano estetiche, ma in sé implicavano quella che potremmo chiamare una coscienza estetica concomitante; e finivano con l'esaltare, mettendola in evidenza, la vocazione formale [...] di cui la natura, in quanto materia, volta per volta si rivelava dotata.

Potremmo continuare dicendo, di fronte allo sfacelo del mondo, con Jünger, che lo spazio ha perso la sua bellezza. Ma poi aggiungere, incantati dalla bellezza della natura rimasta, con l'Hugo delle *Illuminations*, che in vista dei miracoli di Dio io ritraggo la mia ragione di fronte all'immensità.

Presi da questi due stati d'animo ci interroghiamo sull'eleganza delle forme per il fascino degli occhi e lo stupore dell'immaginazione.

Bisogna ricordare che tutto ciò che viene dall'esperienza estetica, tutto ciò che abbiamo chiamato e chiamiamo bello non è qualcosa di superficiale, di meramente ornamentale, di appiccicato per far figura, ma sostanziale alla civiltà sin dalle sue origini. Perché ciò che è ben edificato, costruito, amministrato, è anche, di per sé, assolutamente bello. Ci sono canoni di congruità e incongruità, di armonia e disarmonia, di garbato e di sgraziato che non sono fittizie invenzioni. Come spiega molto bene Yves Bonnefoy nel suo libro sull'entroterra, l'Italia o altre parti del mondo sono il risultato di una ideazione che è allo stesso tempo scultura della terra. Le ragioni dei siti Unesco e un motivo forte della Convenzione di Firenze muovono proprio da questa unità di principi che vede insieme riuniti comportamenti e ideali. È davvero disastroso ritenere l'estetica un approccio superficiale e sentimentalistico alla valorizzazione e alla difesa del paesaggio.

L'aura del luogo pone infatti l'antica cura che l'umanità, da Aristotele a San Tommaso, da San Tommaso fino a Dufrenne, ha nei confronti della natura, luoghi del buon vivere e abitare, del fare e del contemplare, in modo da essere noi stessi, affettivamente, con giusta passione, protagonisti di una natura operante.

# «Una soluzione architettonica elaborata da un artista».

## Il Parco di Collodi nei ricordi di Renato Baldi

*Silvia Mantovani*

### **Alcune note biografiche**

Renato Baldi nasce a Firenze il 12 maggio del 1918, in una famiglia di impresari edili. È un ragazzo curioso e intraprendente, che però non eccelle a scuola, anche per una «grave forma dislessica»<sup>1</sup>, che solo successivamente gli verrà riconosciuta. I genitori, preoccupati per gli insuccessi scolastici e per «toglierlo dalla strada», durante l'estate dei suoi quattordici anni lo costringono a lavorare come operaio garzone nella ditta di famiglia, impegnata a quei tempi nel restauro della Torre dei Pucci, nuova sede dell'Accademia dei Georgofili<sup>2</sup>. Le fatiche di quel duro lavoro lo inducono a riflettere sul suo futuro e ad accettare con entusiasmo la proposta dei genitori di fare un ultimo tentativo per riprendere gli studi. Approdato così all'Istituto d'Arte di Porta Romana, trova l'atmosfera ideale per mettere in luce le sue qualità e la sua storia inizia a cambiare. Si distingue in particolar modo nelle materie artistiche e nel disegno, grazie anche ad insegnanti di rilievo<sup>3</sup> quali Brunetto Chiamonti, docente anche alla facoltà di Architettura, e il giovane assistente Nello Baroni, che in quegli stessi anni firmerà con il Gruppo Toscano il progetto della stazione di Santa Maria Novella a Firenze. Baldi entra così come disegnatore nello studio dall'architetto Baroni, che allora condivideva gli spazi di lavoro anche con il giovane Pietro Porcinai<sup>4</sup>, e inizia a confrontarsi con i temi progettuali.

---

1 Baldi, R. (2009) *I luoghi della memoria*, Firenze: Alinea, p. 45.

2 Ivi, p. 47.

3 Ivi, p. 49.

4 Intervista registrata a Renato Baldi, Sant'Angelo in Colle, 22 agosto 2017.



L'iscrizione alla facoltà di Architettura diventa quasi un obbligo, grazie anche alle sollecitazioni dei suoi maestri. Ma sono anni di guerra, e il Sottotenente Baldi viene assegnato al Settimo Comando Genio di Via della Scala a Firenze, mentre le lezioni universitarie, per ragioni di sicurezza, si tengono all'aperto, nel Giardino di Boboli. Di quei tempi resta una foto, che campeggia nello studio di Baldi, con al centro Giovanni Michelucci attorniato da uno sparuto gruppo di studenti, e con Palazzo Pitti sullo sfondo.



*Fig. 1 - 1941 - Lezione nel giardino di Boboli con il prof. Giovanni Michelucci (Archivio Baldi)*

Il 1945 vede la fine della guerra, l'agognata laurea, rilasciata dal Rettore Piero Calamandrei, e ottenuta con il massimo dei voti e la lode, e l'inizio della sua lunga carriera.

Pur continuando i rapporti con l'Università, in qualità di assistente prima di Giovanni Michelucci, poi di Ludovico Quaroni, e di docente di urbanistica, il giovane architetto inizia infatti da subito ad affacciarsi al mondo della professione. Ascoltarlo parlare di quegli anni è come aprire un testo di Leonardo Benevolo, o di Bruno Zevi e vedere prendere vita i più grandi protagonisti dell'architettura italiana del dopoguerra. Michelucci, Quaroni, Libera, Gamberini, Fagnoni, Ricci, Savioli, solo per citarne alcuni, compaiono nei suoi racconti, tra le memorie vive piene di aneddoti e di tracce, e campeggiano anch'essi sul muro dello studio, in una foto che ritrae i docenti della facoltà di Architettura all'inizio degli anni Cinquanta.



Fig. 2 - 2017 - L'architetto Renato Baldi nel suo studio di S. Angelo in colle  
(Foto Silvia Mantovani)

Il tema del momento, fuori e dentro la facoltà, è la ricostruzione, attorno alla quale si sviluppa un grande dibattito sulla capacità dell'architettura di reinterpretare lo spirito delle forme antiche, senza riprodurle. Baldi non si tira indietro: giovane professionista con l'amico e collega Lionello De Luigi partecipa al concorso sulla ricostruzione della zona intorno a Ponte vecchio, con un progetto dal titolo *Forma Urbis*, che si aggiudica il terzo posto. Altri sono gli incarichi prestigiosi che si susseguono in questi anni e nella lunga carriera di Baldi. Tanto che nel 2018, in occasione del suo centesimo compleanno, il quotidiano Repubblica gli dedica una intervista<sup>5</sup>. Alla domanda su che cosa lo renda più orgoglioso, Baldi cita anche il Concorso Nazionale per un Monumento a Pinocchio che lo fece salire, giovane professionista, agli onori della cronaca. Concorso che ancora oggi lo emoziona, quando ne parla, mentre ne ricorda i protagonisti, gli sviluppi, le polemiche.

### **Il Concorso delle bugie**

Lo svolgimento del Concorso è ormai ampiamente noto, grazie ai documenti custoditi nell'Archivio della Fondazione Nazionale Carlo Collodi

5 Poli, S. (2018) "L'architetto Baldi «Compio 100 anni e vi racconto come ho sognato la Firenze di oggi»", *La Repubblica*, 8 maggio.

e alle ricostruzioni di numerosi studiosi e degli ultimi testimoni ancora in vita. Interessante però può essere ripercorrere brevemente le tappe di una vicenda che, contraddistinta da una lunga serie di bugie, (e come avrebbe potuto essere altrimenti?) ha originato nel tempo numerose polemiche e altrettanti fraintendimenti.

L'idea del Monumento a Pinocchio nasce proprio da una bugia o da una serie di *fake news*, come diremmo oggi, che una giovane Oriana Fallaci ci racconta in un articolo del 1953<sup>6</sup>. Durante la campagna elettorale del candidato sindaco di Pescia Rolando Anzilotti, si diffonde infatti «una voce che da qualche tempo, con maligna insistenza, circolava qua e là»<sup>7</sup>. Qualcuno sosteneva che in Russia il monumento a Pinocchio fosse già stato realizzato (a Mosca, o forse a Leningrado, o a Stalingrado, o addirittura in Ucraina), con grande frustrazione degli abitanti di Pescia, che da lungo ne attendevano la costruzione. Anzilotti, comprendendo il sentimento di delusione dei concittadini, ne fa allora un punto del suo programma elettorale e nel 1951, appena insediato, mantiene la promessa lanciando il famoso Concorso. Per dare attuazione al progetto, però, è necessario trovare i fondi per la realizzazione, senza gravare sulle casse del Comune, già fortemente impegnate nella ricostruzione post bellica. Lo Stato promette un contributo di dieci milioni di lire, che mai arriveranno<sup>8</sup>, e Anzilotti deve fare fronte alle spese dei premi, dell'acquisto del terreno e della realizzazione dell'opera. Per finanziare l'impresa si escogitano dunque mille stratagemmi, da “decorose iniziative commerciali”, a concorsi a premi, fino alla stampa di francobolli e di cartoline con le immagini dei progetti vincenti. Il Ministro dell'Istruzione aveva inoltre autorizzato una sottoscrizione per la costruzione del monumento in tutte le scuole per una quota unica di cinque lire, in modo che anche gli alunni più piccoli potessero concorrere, risparmiando magari sulle caramelle<sup>9</sup>. Ma l'invenzione più singolare fu quella della “tesserina per le bugie”. Oriana Fallaci ne rivendica la paternità, svelando che in onore del «più Grande Bugiardo di tutti i tempi» aveva inventato in un suo articolo che il sindaco avrebbe regalato «una tesserina che autorizza a dire una bugia alla settimana a chiunque contribuirà efficacemente all'erezione del monumen-

6 Fallaci, O. (1953) “Per un monumento a Pinocchio tre Comuni hanno rotto le relazioni”, *Il Mattino della Domenica*, 17 maggio, p. 3.

7 *Ibidem*.

8 Casazza, O., Moretti, M. (2003 a cura di) *Pinocchio a collodi 50°. Mezzo secolo d'arte contemporanea*, Collodi: Fondazione Nazionale Carlo Collodi, p. 34.

9 Vischi, E. (1953) “L'ultima avventura di Pinocchio”, *Visto*, 50, p. 6.

to a Pinocchio»<sup>10</sup>. I giornali, le agenzie, la radio avevano subito rilanciato la notizia in tutto il mondo, e la bugia, amplificata dagli strumenti di informazione, era divenuta realtà. Anzilotti si ritrovò così in breve sommerso dalle richieste da ogni parte del mondo, e iniziò la stampa delle tessere che concedevano la “licenza di mentire”. Ma la confessione della Fallaci fu probabilmente una bugia nella bugia, come sostiene Marco Moretti, che più verosimilmente ne attribuisce l’idea al direttore della *Charleston Gazette* di Philadelphia, che a fronte di una generosa offerta richiese un decreto del signor Pinocchio per autorizzare i suoi redattori a dire almeno una bugia alla settimana. «In ogni modo la “tesserina per dire le bugie” divenne una realtà di grande successo, e nel maggio 1956 ne erano state distribuite quasi 13.000»<sup>11</sup>. Anche Alessandro Parronchi ne parla in un suo articolo, ma sostiene che questa trovata finì col ritorcersi contro Anzilotti, tanto che «si farebbe più presto a chiamare il concorso di Pinocchio “il Concorso delle bugie”»<sup>12</sup>. Egli afferma infatti che di falsità ne vennero dette molte, e non tanto per esprimere un legittimo parere, ma «per difendere una causa, o sostenere un partito»<sup>13</sup>, riferendosi alle infinite polemiche sorte dopo l’esito del concorso, e all’operato della Giuria.

Nel novembre del 1953 il premio viene infatti assegnato *ex aequo* al monumento di Emilio Greco e al progetto degli architetti Baldi, De Luigi e dello scultore Venturi, non senza però un qualche imbarazzo da parte della commissione. Baldi racconta infatti che Michelucci, membro della giuria<sup>14</sup>, dopo l’esito del concorso, gli telefonò congratulandosi per la vincita e per l’idea così innovativa, ma evidenziando un problema ancora da risolvere: assieme al progetto della piazza era spuntato fuori anche un Pinocchio di Venturino. Questo aveva messo in confusione i giurati, che non potevano certo premiare due sculture<sup>15</sup>. A creare il pasticcio aveva contribuito

10 Fallaci, O. op.cit., p. 3.

11 Moretti, M. (2003) “Come andò che nel Paese dei Battibecchi si riuscì a fare un monumento a Pinocchio”, in Casazza O., Moretti M. op.cit., p. 43.

12 Parronchi, A. (1954) “Un monumento a Pinocchio”, *La Chimera*, 1.

13 *Ibidem*.

14 La Giuria del Concorso era composta dal Sindaco (Rolando Anzilotti), da due scultori (Italo Griselli e Giacomo Manzù), da un pittore (Franco Gentilini), da un architetto (Giovanni Michelucci), da un critico d’arte (Enzo Carli), allora Soprintendente a Siena, e da un ‘educatore’ (il pedagogista Giovanni Calò, direttore del Centro Didattico Nazionale).

15 Intervista registrata a Renato Baldi, Sant’Angelo in Colle, 22 agosto 2017.

ancora una volta una bugia: sostiene Baldi infatti che l'artista, incaricato di consegnare gli elaborati per il concorso in Municipio, aveva fatto scivolare, all'insaputa dei compagni, il bozzetto del suo Pinocchio dentro al plico<sup>16</sup>, complicando notevolmente la decisione della commissione giudicatrice. Si deve giungere dunque a un compromesso: si realizzerà solo in parte il progetto della piazza, perchè il monumento in essa contenuto dovrà essere quello dell'artista siciliano. Una decisione che pare non contentare nessuno, tanto che non mancano da subito malumori, polemiche e controversie, che infiammeranno a lungo le pagine della stampa dell'epoca<sup>17</sup>.



Fig. 3 - 1953 - Renato Baldi, Lionello De Luigi e Venturino Venturi  
(Archivio Baldi)

Le critiche investono soprattutto la scultura di Emilio Greco, ma nemmeno Baldi, De Luigi e Venturi vengono risparmiati. Se il monumento vero e proprio viene infatti accusato di non rispondere alle legittime aspettative dei bambini, anche la piazzetta dei mosaici non incontra miglior

16 Renato Baldi racconta questo aneddoto durante l'intervista del 22 agosto 2017. Probabilmente Venturi aveva rinunciato a malincuore ad una scultura, che riteneva fondamentale all'interno del "recinto magico", per assecondare la visione dei due architetti che, rifiutando l'idea del monumento, pensavano forse di aumentare così le possibilità di vittoria. Pentitosi, all'ultimo minuto avrà probabilmente deciso di regalare una *chance* alla sua creatura presentandola assieme ai disegni. Lucia Fiaschi, nipote di Venturi, ritiene molto verosimile questa versione dei fatti.

17 Gli articoli sul Concorso usciti sulla stampa dell'epoca sono consultabili sul sito della Biblioteca Collodiana della Fondazione Nazionale Carlo Collodi <http://www.bibliotecacollodi.it/webif/default.htm>.

favore, come sottolineato da Leonardo Borgese, che scrive sulla Domenica del Corriere del 27 dicembre 1953 riferendosi al progetto: «anche qui nulla di semplice, di onestamente e affettuosamente pinocchiesco. Ma sempre “arte” e “arte”, e maledetta “arte”. Una fila assurda, grottesca, di sorpassatissime picassate»<sup>18</sup>.

## Il progetto e la realizzazione

Fino a qui la cronaca e i dati storici. Ma Renato Baldi racconta altre storie, arricchendole con la memoria viva di chi c'era, animato dal desiderio di restituire il dovuto posto al progetto che diede inizio a tutto il percorso del Parco di Pinocchio. L'idea iniziale, Baldi lo riconosce, fu di De Luigi. E fu quella di forzare il Bando rovesciandone l'ottica: non tanto un monumento realizzato da uno scultore, ma «una soluzione architettonica elaborata da un artista, così che la piazza diventa monumento, e il monumento è la piazza»<sup>19</sup>. Si forma così la squadra per il Concorso: ai due giovani architetti si unisce l'artista Venturi, amico fraterno di De Luigi, che lo aveva già coinvolto in altri lavori dello studio, come forma di aiuto in un periodo di difficoltà economica.

Non sono i soli in verità a presentarsi in gruppo misto, scultori ed architetti insieme<sup>20</sup>. Ma la loro proposta è diversa, perché non si accontenta di realizzare una piazza che contiene un monumento, bensì, come racconta Baldi, inventa «uno spazio architettonico che, trasfigurato dall'arte, diventa esso stesso monumento»<sup>21</sup>.

Un “monumento-piazza”, dunque, per costruire relazioni con l'intorno, che è anche una “piazza-libro”, su cui tracciare le figure della fiaba con tessere multicolori e incantare i piccoli lettori. Al centro una “statua-segnalibro” che, come una meridiana, doveva tenere insieme lo spazio, il tempo, il racconto.

Ne scaturisce qualcosa di completamente inusuale per l'epoca: la forma apparentemente semplice, di ispirazione razionalista della piazza, cela in realtà un luogo complesso, chiuso da un fitto bosco, a ricreare l'atmosfera

18 Articolo citato in Moretti, M. (2003) op. cit., p. 45.

19 Intervista registrata a Renato Baldi, Sant'Angelo in Colle, 22 agosto 2017.

20 Piero Brolis e Nestorio Sacchi; Alberto Mazzetti e Paolo Malchiodi; Pio Montesi e Assen Peikov; Ilario Fioravanti e Pier Claudio Pantieri, solo per citarne alcuni.

21 Intervista registrata a Renato Baldi, Sant'Angelo in Colle, 22 agosto 2017.

incantata delle favole. All'interno di questo "recinto magico"<sup>22</sup> si dipana infatti un percorso narrativo, metaforico, con effetti di gioco e meraviglia, che nella straordinaria capacità di stupire riporta alla mente il Sacro Bosco di Bomarzo, o l'imponente opera di Tomaso Buzzzi alla Scarzuola, che però prenderà vita solo alcuni anni più tardi. Il riferimento più diretto sembra quindi essere Gaudì, la cui eco arriva in Italia in quel periodo grazie a Bruno Zevi<sup>23</sup>. Baldi lo ammette, ma parla di semplice suggestione, di giustificazione al progetto, precisando che solo successivamente lui e De Luigi conobbero direttamente l'opera del maestro catalano, grazie ad un viaggio di istruzione in Spagna organizzato da Quaroni con l'Università di Firenze nel 1961, di cui l'architetto conserva una divertente testimonianza fotografica.



Fig. 4 - 1961 - Istituto di Urbanistica di Firenze. Gita d'istruzione in Spagna (Archivio Baldi)

Un altro tema fondamentale del progetto, sostiene Baldi, era che la piazza avrebbe dovuto essere collegata direttamente e non soltanto a livello visivo con la Villa Garzoni. Da qui il progetto di un ponte-passerella pedonale sul torrente Pescia, progettata con una struttura leggera di lastre inclinate,

22 "Magic square" è anche il nome con cui la stampa anglosassone ribattezzò la piazza mosaicata.

23 Risale al 1950 la prima edizione di *Storia dell'Architettura Moderna* di Bruno Zevi, dove Antoni Gaudì compare tra i protagonisti della corrente organica della prima età pionieristica del movimento moderno.

che ricordava il gioco dei castelli di carte dei bambini, e che avrebbe dovuto costituire l'ingresso principale al Parco. Ma l'idea dei tre protagonisti è talmente nuova e distante dal concetto classico di monumento inteso come opera celebrativa, che benché vincitrice del concorso, la giuria stessa e poi l'amministrazione stentano a comprenderla completamente. La fondamentale connessione con la vita del paese e con Villa Garzoni, con cui il Parco di Pinocchio avrebbe dovuto dialogare, viene infatti ritenuta superflua e "fuori tema" rispetto al bando<sup>24</sup>, mentre si prevede di fondere i due progetti vincitori inserendo il bronzo di Greco al centro del "recinto magico"<sup>25</sup>.



Fig. 5 - 1952 - Simulazione della piazza con e senza il Pinocchio di Venturi (Archivio Baldi)

L'ipotesi di rinunciare al suo Pinocchio, ammette Baldi, mette fortemente in crisi Venturi, tanto che è pronto a rinunciare all'incarico. Solo l'intervento dell'amico De Luigi riesce a convincerlo della necessità di un compromesso: ma se i tre progettisti finiscono per accettare l'archiviazione del "ponte di carte" e l'eliminazione del Pinocchio-meridiana, si mostrano

24 Baldi, R. (1994) "Collodi (Pistoia), il parco di Pinocchio (1953-1987)", *Anagke, Cultura, storia e tecniche della conservazione*, 5, p. 44.

25 Vedi a questo proposito Ragonieri, A. (1953) "Le avventure di Pinocchio nel giardino di Collodi", *Il nuovo corriere*, Firenze 6 dicembre, <http://www.bibliotecacollodi.it/webif/media/70-a-1.PDF>.



invece irremovibili riguardo all'inserimento di una statua diversa da quella concepita da Venturi all'interno della piazza<sup>26</sup>, che resta così vuota, in ossequio ad una decisione incomprensibile, che Parronchi assimila a "prender la chiara e buttare via il torlo"<sup>27</sup>.

L'ultimo atto dell'avventura del gruppo dei primi vincitori del concorso riguarda la costruzione dell'osteria del Gambero Rosso, finanziata da Mr. Fagiolo, un italo americano residente a Washington e marito di una collose<sup>28</sup>. L'incarico va agli architetti Baldi e De Luigi, che nel 1956 presentano un progetto a loro firma. Donatella Fratini, che nel 2004 intervista Anne Marie Mahieu, moglie di De Luigi, attribuisce a lei il progetto<sup>29</sup>. Ugualmente Baldi lo ammette e anzi ne prende le distanze, in quanto sostiene che «era un progetto visto con gli occhi di uno straniero, che riproponeva gli stereotipi, i *cliché* delle strutture toscane: l'immaginazione di un francese di come dovrebbe essere un'osteria toscana»<sup>30</sup>.

Il perché questo progetto non fu realizzato non è ancora stato pienamente chiarito. Alcuni sostengono che forse furono i dubbi espressi da Lisa Ronchi nel 1957 sulle pagine della rivista di Bruno Zevi *L'Architettura. Cronache e storia*<sup>31</sup>. Ma i documenti di archivio ci riservano un'altra sorpresa: in una lettera del 1958 a Rolando Anzilotti i due professionisti si dichiarano propensi a rinunciare all'incarico, a fronte della richiesta del finanziatore americano di realizzare una sala per duecento persone.

Scrivono infatti:

L'Osteria del Gambero Rosso è un tema bellissimo al quale nessun artista appassionato del proprio mestiere vorrebbe rinunciare, ma è uno di quei temi fatti di niente che sembrano sottolineare sensibilità e soprattutto disinteresse non solo da parte del progettista, ma anche da parte del committente. Credi che nei termini che ci hai comunicato tutto ciò sia ancora possibile? Noi – per quanto si sia spiacenti di giun-

---

26 *Ibidem*.

27 Parronchi, A. (1954) op.cit.

28 Giannelli, S. (1956) "C'è la poesia: per questo è a lieto fine l'avventura del monumento-ricordo a Pinocchio", *Il Giornale del mattino*, 15 maggio, <http://www.bibliotecacollodi.it/webif/media/00815.PDF>.

29 Fratini, D. (2012) "Venturino Venturi a Collodi", *Critica d'arte*, 49-50, p. 122.

30 Intervista registrata a Renato Baldi, Sant'Angelo in Colle, 22 agosto 2017.

31 Ronchi, L. (1957) "Monumento a Pinocchio, a Collodi", *L'architettura. Cronache e storia*, 15, p. 649.

gere a questa conclusione – non lo riteniamo<sup>32</sup>.

Da questo momento in poi contatti tra il Comune e il gruppo di progettisti del primo nucleo del parco si interrompe, e il giardino continuerà la sua storia sotto la guida di altri grandi interpreti.

### **Una storia sbagliata**

Da qui in poi ha inizio un'altra storia, che per alcuni aspetti potremmo definire una "storia sbagliata".

L'ambiguità originaria del bando di concorso che ha come oggetto un monumento, si rivolge ad artisti, ma che finisce per premiare una soluzione architettonica elaborata da uno scultore, è forse all'origine della progressiva rimozione del ruolo di Baldi e De Luigi nell'impresa di Collodi. Quasi da subito infatti inizia la crescente e sistematica messa in ombra del ruolo degli architetti a favore di quello degli scultori. Se infatti nelle riviste di settore del tempo il progetto viene presentato come opera degli architetti Baldi e De Luigi, con mosaici di Venturino Venturi, sottolineando che «il tutto segna un punto decisamente in attivo nell'architettura contemporanea»<sup>33</sup>, i quotidiani nazionali indicano molto spesso quali vincitori i soli artisti, relegando gli architetti al ruolo di "collaboratori", o di progettisti del solo spazio a giardino. Anche Alessandro Parronchi, in uno dei suoi articoli dedicati al concorso, pur riconoscendo alle opere premiate una grande forza innovativa, e la capacità di uccidere «un'idea del "monumentale"», così come era stata praticata fino ad allora, ne attribuisce il merito fondamentale ai due scultori, relegando il ruolo di Baldi e De Luigi alla mera «sistemazione generale del progetto di Venturi»<sup>34</sup>.

Del resto lo stesso Anzilotti nel suo discorso di inaugurazione nel 1956 individua come opere vincitrici, «l'obelisco lievemente simbolico di Emilio Greco» e «la piazzetta a mosaici infantilmente sincera e gioconda di Venturino Venturi», mentre cita gli architetti Baldi e De Luigi solamente quali esecutori del progetto della futura Osteria del Gambero Rosso<sup>35</sup>. Probabilmente la forza innovativa di uno spazio che è esso stesso

32 Lettera di Baldi e De Luigi a Rolando Anzilotti del 9 maggio 1958, AFNCC.

33 Ronchi, L. (1957) op.cit.

34 Parronchi, A. (1953) "Il monumento a Pinocchio ucciderà l'idea del «monumentale»", *Sicilia del Popolo*, 5 dicembre.

35 Anzilotti, R. (1956) *Discorso per l'inaugurazione del Parco di Pinocchio*, 14 maggio,

monumento è tale che non viene compresa e ci si limita a riconoscere solo la componente artistica dei muri ricoperti a mosaico. I casi in cui sulla stampa, specializzata e no, avviene questa “dimenticanza” sono davvero innumerevoli<sup>36</sup>.

Così il contributo di Baldi e De Luigi al progetto sbiadisce progressivamente nel tempo, in una sorta di incomprensibile *damnatio memoriae*, che sempre più spesso porterà ad indicare l’opera semplicemente come “la piazzetta di Venturino Venturi”.

Estremamente vari e fantasiosi sono inoltre i ruoli attribuiti nel tempo agli architetti, che da vincitori del concorso diventano: collaboratori/aiutanti di Venturi<sup>37</sup>; progettisti della parte a verde<sup>38</sup>; affidatari del progetto in cui inserire le opere vincitrici<sup>39</sup>; autori della modellazione del terreno su cui sorgono le opere degli artisti<sup>40</sup>; curatori della sistemazione generale del progetto<sup>41</sup>. Altre volte vengono citati in maniera scorretta: se ne storpiano i nomi, che diventano “Baldi e Luisi”<sup>42</sup> o “Baldi e Luigi”<sup>43</sup>, oppure si distribuiscono equamente artisti e architetti, per cui i due gruppi vincitori

AFNCC.

- 36 La FNCC ha raccolto tutti gli articoli relativi al concorso apparsi sulla stampa nazionale e straniera, che sono oggi consultabili sul sito [www.bibliotecacolodi.it/webif/default.htm](http://www.bibliotecacolodi.it/webif/default.htm).
- 37 Cavallina, P. (1954) “A Venturi e Greco il premio dell’irrequieto Pinocchio”, *Il Mattino dell’Italia Centrale*, 26 novembre, <http://www.bibliotecacolodi.it/webif/media/81-a-6.PDF>.
- 38 Bellisario, M.G., Tecce, A., a cura di (2012 a cura di) *I luoghi del contemporaneo 2012*, Roma: Gangemi, p. 99.
- 39 «La vittoria andò ex aequo a Emilio Greco per la scultura Pinocchio e la Fata e a Venturino Venturi per la Piazzetta dei Mosaici, il progetto fu affidato agli architetti Renato Baldi e Lionello De Luigi», Scheda del Parco di Pinocchio, <https://www.regione.toscana.it/-/parco-di-pinocchio>.
- 40 Buccioni, E. (2011 a cura di) *Parchi d’Arte Contemporanea In Toscana, Un viaggio attraverso l’arte ambientale*, Fiernze: Regione Toscana, p. 88.
- 41 Casazza O. (2003), *A proposito del Concorso Nazionale per il Monumentoricordo a Pinocchio del 1951*, in Casazza O., Moretti M. a cura di, op.cit., p. 36.
- 42 Benetti, E. (1956) “All’osteria del Gambero rosso pranzereemo col Gatto e con la Volpe”, *L’Arena*, 17 maggio.
- 43 Lambertini, A. (2007) “Il giardino dell’arte contemporanea. Riflessioni intorno al parco di Pinocchio a Collodi”, Ferrara, G., Rizzo, G.G., Zoppi, M. (a cura di) *Paesaggio: didattica, ricerche e progetti: 1997-2007*, a cura di, Firenze: Firenze University Press, p. 431; Conforti, C., Dulio, R., Marandola, M. (2006 a cura di) *Giovanni Michelucci 1891-1990*, Milano: Electa, p. 258.

diventano Greco e Baldi, e Venturi e De Luigi<sup>44</sup>. Nel tempo si consolida così questa “storia sbagliata”, che si sedimenta e di errore in errore (di bugia in bugia potremmo nuovamente dire), alimenta i successivi studi non più basati sui documenti e sulla storia viva.

È questa diffusa amnesia che spinge Renato Baldi nel 1994 a scrivere un articolo sulla rivista *Anagke* per tentare di rivendicare, in particolar modo in nome del collega De Luigi, prematuramente scomparso, la paternità dell’idea originaria del progetto «non solo del giardino e dei suoi annessi, ma anche di quei muri che nella loro struttura formale e plastica accolgono i bellissimoi mosaici di Venturi»<sup>45</sup>. Ma nonostante le parole di Baldi, la perdita di memoria collettiva continua, contagiando e traendo in errore non solo illustri studiosi, ma anche importanti istituzioni.

Nel sito dell’*Atlante online dell’Architettura contemporanea* a cura della Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura (MiC), ad oggi la schermata generale relativa al Parco di Collodi riporta correttamente tra gli autori Renato Baldi e Lionello De Luigi. La descrizione appare però piuttosto confusa, quando indica che «la giuria premia ex aequo Renato Baldi con Emilio Greco e Lionello De Luigi insieme a Venturino Venturi», perpetrando così i soliti errori, e descrivendo l’intervento come «costituito dal monumento di Emilio Greco, dalla piazzetta delimitata da muretti decorati a mosaico di Venturino Venturi e dal giardino disegnato da Renato Baldi e Lionello De Luigi»<sup>46</sup>. Infine, aprendo la scheda di censimento relativa al parco ecco che i nomi di Baldi e De Luigi spariscono, e Greco e Venturi vengono indicati quali i soli vincitori del Concorso del 1953<sup>47</sup>.

Anche il sito *Architettura Toscana dal 1945 ad oggi*, a cura sempre del MiC assieme ad altre prestigiose istituzioni, riporta tra i progettisti, nella scheda relativa al Parco di Pinocchio, i soli nomi di «Emilio Greco, Venturino Venturi, Pietro Consagra, Marco Zanuso, Pietro Porcinai in più fasi»<sup>48</sup>.

Sul sito *Toscana 900. Musei e percorsi d’arte* si legge invece: «le pri-

44 Lambertini, A. (2007) op.cit; Conforti, C., Dulio, R., Marandola, M. (2006 a cura di) *Giovanni Michelucci 1891-1990*, Milano: Electa, p. 258.

45 Baldi, R. (1994), “Collodi (Pistoia), Il parco di Pinocchio (1953-1987)”, in *Anagke, Cultura, storia e tecniche della conservazione*, 5, marzo, pp. 39-45.

46 <https://www.atlantearchitettura.beniculturali.it/parco-di-pinocchio-a-collodi/>.

47 [http://architetturecontemporanee.beniculturali.it/architettura/architettura\\_dettaglio\\_per.php?idArchitettura=%2016382](http://architetturecontemporanee.beniculturali.it/architettura/architettura_dettaglio_per.php?idArchitettura=%2016382).

48 <http://www.architetturatoscana.it/at2011/scheda.php?scheda=PT22>.

me due opere vennero inaugurate nel 1956: il bronzeo *Pinocchio e la Fata* di Emilio Greco e la *Piazzetta dei Mosaici* di Venturino Venturi, una stanza a cielo aperto le cui pareti a mosaico raccontano alcuni episodi delle avventure»<sup>49</sup>. Ancora una volta nessun cenno ai due architetti, e si potrebbe continuare ancora a lungo.

È forse per questo che nel 2016 Renato Baldi prova nuovamente a fare sentire la sua voce, a raccontare la sua storia inviando ad autorità ed amici alcune lettere con allegata una cartolina di auguri raffigurante il plastico da lui realizzato dell'*Isola di Pinocchio a Collodi*, dove ripercorre la “vera” storia del parco, in omaggio e in ricordo dell’amico De Luigi.



Fig. 6 - 2016 – L’*Isola di Pinocchio*: cartolina realizzata dall’Arch. Baldi (Archivio Baldi)

La prima lettera è indirizzata al Sindaco di Pescia, Oreste Giurlani, che risponde affettuosamente ringraziandolo «per l’importante contributo che ha dato alla realizzazione della Piazzetta dei Mosaici di Venturino Venturi»<sup>50</sup>. La seconda è indirizzata al Presidente della Fondazione Nazionale Carlo Collodi. Qui Baldi, ripercorrendo la storia del concorso e dei suoi protagonisti, chiede espressamente di correggere il *depliant* distribuito all’interno

49 <https://www.toscana900.com/museo/parco-monumentale-di-pinocchio%e2%80%a8/>.

50 Lettera autografa del Sindaco di Pescia Oreste Giurlani, datata 21 gennaio 2016, Archivio Renato Baldi.

del parco, dove il suo nome e quello del collega De Luigi erano i soli a non comparire. La risposta è gentile, e viene inviata all'architetto anche una pubblicazione sul parco in omaggio. Andando oggi sul sito del Parco di Collodi, il *depliant* oggetto della richiesta di Baldi non compare più, ma la descrizione continua ad essere questa: «Il Parco di Pinocchio è costruito come un percorso a sorpresa: inizia con due opere che condensano il significato della storia di Pinocchio, il monumento *Pinocchio e la Fata* di Emilio Greco e la Piazzetta dei Mosaici di Venturino Venturi». Ma si può considerare un errore “veniale” se persino il Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato, nella recentissima guida del 2020 sui luoghi dell'arte contemporanea in Toscana, alla voce “Parco di Pinocchio” nomina tutti i protagonisti delle varie fasi del giardino, ignorando completamente Baldi e De Luigi<sup>51</sup>.

### Ogni cosa a suo posto?

Negli ultimi anni fortunatamente le cose sono iniziate lentamente a cambiare grazie ad alcuni contributi che non si sono accontentati di esaminare gli studi precedenti, tramandandone gli errori, ma hanno ripercorso le tracce degli avvenimenti attraverso le memorie vive confortate dai documenti, e le verifiche dei dati accertabili.

A Donatella Fratini<sup>52</sup> si deve un accurato e significativo saggio apparso su *Critica d'arte* nel 2012, che ripercorre le vicende del parco, smontando l'«inveterata mitografia» che ha caratterizzato nel tempo molti studi critici. Mitografia che si è rivelata «lacunosa e insufficiente rispetto ai fatti che andavano emergendo dall'evidenza delle carte, dei documenti e delle testimonianze dirette di osservatori e protagonisti» soprattutto riguar-

---

51 «Dai primi anni Cinquanta in un'ampia area verde sono state collocate le prime opere di scultura, come il monumento a Pinocchio e la Fata di Emilio Greco e la Piazzetta dei Mosaici di Venturino Venturi; nei due decenni successivi sono stati aggiunti elementi di architettura, come il *Paese dei Balocchi* di Giovanni Michelucci e il Grande Pescecane di Marco Zanuso, insieme a scenografie ambientali del noto architetto di giardini Pietro Porcinai. Concludono il percorso numerose sculture di Pietro Consagra», in Centro Pecci Prato (2020), *Toscana contemporanea. Luoghi, mete ed eventi dell'arte contemporanea in toscana*, <https://docplayer.it/190559653-Toscana-contemporanea.html>.

52 Donatella Fratini, laureata in Conservazione dei Beni Culturali - Indirizzo Beni Storici, Artistici, Architettonici; specializzata in Storia dell'Arte, ha conseguito nel 2009 il Dottorato di Ricerca in Storia delle Arti Visive e dello Spettacolo con una tesi dal titolo *Il Parco di Pinocchio a Collodi: storia e fortuna del complesso artistico e suoi rapporti con la genesi dell'arte ambientale*.

do all'«effettivo valore dell'opera di Venturino Venturi e degli architetti Lionello De Luigi e Renato Baldi nella *Piazzetta dei mosaici*»<sup>53</sup>. Un lavoro indispensabile di ricognizione, approfondimento e verifica per fugare le principali incertezze e i maggiori fraintendimenti, e per attribuire ad ogni protagonista della vicenda l'effettivo ruolo e i giusti crediti.

Claudia Maria Bucelli<sup>54</sup> ha invece condotto approfondite ricerche sulla storia del parco e dei suoi autori, riportando alla luce, anche grazie alla testimonianza dell'unico protagonista ancora in vita, l'architetto Renato Baldi, la complessa genesi dell'idea progettuale della Piazzetta, in cui gli apporti di ciascuna personalità si combinarono così felicemente, da rendere oggi difficile separare i singoli contributi. Numerosi gli articoli pubblicati che raccontano dell'interazione tra i tre protagonisti nel realizzare questo luogo della fantasia, pensato in stretto dialogo col paesaggio circostante e reso unico dai magnifici mosaici che solo Venturino avrebbe potuto realizzare<sup>55</sup>.

Grazie a questi importanti contributi è emersa finalmente una storia diversa, che potrà divenire una base certa per ulteriori approfondimenti, dove i protagonisti siano di nuovo tre, ugualmente importanti. Perché se, come sostiene Renato Baldi, l'idea della piazza-monumento fu degli architetti<sup>56</sup>, l'apporto di Venturi fu fondamentale per rendere il luogo quella straordinaria opera d'arte che conosciamo.

---

53 Fratini, D. (2012) op.cit., p.113.

54 Claudia Maria Bucelli, laureata in Architettura, specializzata in Architettura dei Giardini e Progettazione del Paesaggio, Dottore di ricerca in Progettazione Paesistica.

55 Bucelli, C.M. (2019) “Il parco di Pinocchio a Collodi fra paesaggio arte e memoria dei luoghi”, *Parol. Quaderni d'Arte e di Epistemologia*, 30/31, [http://www.parol.it/articles/Bucelli\\_ParcoPinocchio\\_aprile2018.pdf](http://www.parol.it/articles/Bucelli_ParcoPinocchio_aprile2018.pdf).

56 Intervista registrata a Renato Baldi, Sant'Angelo in Colle, 22 agosto 2017.

# **Pinocchio a Collodi**





*Venturino Venturi, china su carta, 1953*

# **Valorizzare i giardini storici e i beni culturali: dalle guide cartacee alla comunicazione digitale. Una strategia editoriale in Realtà Aumentata per creare una community dei giardini storici**

*Silvia Martelli - Maria Donata Moschitta*

## **Introduzione. Dalle guide cartacee alla comunicazione digitale**

È innegabile ed ampiamente condiviso che uno dei principali mezzi per la valorizzazione e la salvaguardia dei giardini storici sia la divulgazione e la più ampia condivisione possibile del loro valore culturale (fatto di storia, ma anche di aneddoti, specificità botaniche, abilità artistiche ed artigianali, etc.). Ampliare ed elevare il livello di conoscenza relativo all'arte ed alla storia dei giardini significa permettere al pubblico di effettuare percorsi di visita non banali, stimolare la curiosità e rafforzare l'affezione per questi luoghi dai valori unici ed irripetibili.

Con la nascita ed il rapido sviluppo delle tecnologie digitali e l'utilizzo sempre più diffuso degli smartphone, appare evidente che gli strumenti utili alla valorizzazione dei beni storici (guide cartacee, depliant, pannelli esplicativi, etc.) possano e debbano necessariamente evolversi, utilizzando le ampie opportunità offerte da questi nuovi dispositivi.

L'intervento intende concentrare l'attenzione sul valore della divulgazione e della condivisione della conoscenza del giardino storico, per favorirne la salvaguardia. Nella prima parte - *Strategie di comunicazione per i beni culturali*, a cura di Silvia Martelli, progettista di parchi e giardini - sulla scorta degli elementi di conoscenza acquisiti con la realizzazione della guida alla visita di Giardino Garzoni a Collodi, si offre un'analisi dei punti forza e delle criticità dei media fino ad oggi ampiamente sperimentati.

Nella seconda parte - *Focus su una possibile applicazione della Realtà Aumentata*, a cura di Maria Donata Moschitta, editore - si propone una nuova strategia comunicativa basata sulla Realtà Aumentata.

Nelle conclusioni si avanza l'ipotesi di dare corpo a questa proposta attraverso l'animazione di una grande community dei giardini storici.

### **Strategie di comunicazione per i beni culturali**

Nel corso degli anni, a fianco della mia principale attività professionale, - sono un architetto paesaggista - dedicata alla progettazione di nuovi spazi ed al restauro di giardini storici, ho sempre cercato di dare spazio anche alla didattica (lezioni, scritti, passeggiate) per condividere la bellezza dell'idea di giardino, di questa particolarissima forma d'arte, viva, in continuo mutamento che rappresenta una delle modalità dell'uomo per mettersi in contatto con la natura. Una delle esperienze di divulgazione per me più significativa è stata la pubblicazione negli anni '90 di una guida dedicata al giardino Garzoni a Collodi. Questa guida è nata dell'esperienza del restauro del giardino, che ha avuto inizio nel 1993, anno in cui il progetto venne selezionato, ed in parte finanziato, dall'Unione Europea come progetto pilota, nell'anno europeo dei giardini storici. Alla conclusione dei lavori, l'intera esperienza di restauro (materiale documentale, riflessioni, scelte, etc.) venne riassunta e rielaborata per dare vita ad una guida che potesse offrire spunti ed approfondimenti per visitatori interessati ad una esperienza lenta e accurata.

Tuttavia, con la rapida trasformazione degli strumenti di comunicazione, anche la guida al giardino Garzoni risulta oggi non più sufficiente per una efficace divulgazione. È necessaria una sua trasformazione ed attualizzazione attraverso l'utilizzo delle tecnologie oggi disponibili, che riescono ad avvicinare un pubblico più vasto e composto anche da giovani. È auspicabile che le guide, come tanti altri mezzi tradizionali di divulgazione, possano essere aggiornati anche attraverso la teatralizzazione dei contenuti e la raccolta, in forma di storytelling, delle testimonianze di coloro che hanno vissuto da vicino l'evolversi del luogo (proprietari, giardinieri, etc.). Per mezzo delle opportunità che tali strumenti offrono è possibile infatti informare il visitatore con modalità coinvolgenti e rendere la visita interattiva, istruttiva, ricca ed accattivante, oltre che fruibile anche da parte di persone con fragilità, soprattutto visive. È tuttavia fondamentale tenere presente che per ogni sito storico e per ogni categoria di visitatori deve essere progettata una strategia comunicativa *ad hoc*: non

esiste infatti una strategia codificata valida ovunque e per tutti, proprio perché ogni strumento utilizzato porta con sé valori e limiti da valutare caso per caso.

Anche le opportunità di comunicazione offerte dai social possono contribuire efficacemente alla valorizzazione dei beni storici, in particolar modo di quelli meno conosciuti e visitati, ma non per questo di minor valore, perché posti ad esempio in realtà geografiche lontane dai principali flussi turistici. Con l'utilizzo dei social si è fortemente ampliata infatti la possibilità di informare un grande numero di persone anche della presenza di realtà storiche di nicchia, così da offrire opportunità per creare nuovi centri di interesse turistico-culturale, salvare dall'oblio luoghi nascosti e creare così riflessi positivi anche sull'economia locale e sul benessere delle comunità.

Qui di seguito si riportano in sintesi le più evidenti specificità delle varie forme di comunicazione e di valorizzazione, dalle più tradizionali alle più innovative.

### **Guide cartacee**

La guida cartacea, che prepara ed affianca la visita di un bene storico, è uno dei pochi mezzi di comunicazione non effimero e proprio per questo può creare occasioni di approfondimento attraverso lo studio delle note, delle fonti d'archivio e della bibliografia in essa contenute. Di contro, la sua consultazione richiede tempo ed applicazione e può non essere sempre alla portata di tutti. Infine non è di norma uno strumento adatto per essere utilizzato da utenti fragili, come ipo e non vedenti ed anche i bambini possono essere esclusi dal suo utilizzo, tranne nei casi di guide appositamente dedicate.

### **Pannelli informativi**

I pannelli informativi accompagnano di norma il visitatore alla comprensione del bene lungo tutto il percorso di visita e spesso contribuiscono, se di qualità ed appositamente progettati, anche ad accrescere la qualità estetica del luogo. Può tuttavia risultare disagiata leggere un pannello rimanendo a lungo in piedi e per i bambini spesso non risultano adatti, sia per il tipo di linguaggio utilizzato sia perché spesso sono collocati ad un'altezza non idonea. I pannelli, realizzati in forme tattili, consentono l'utilizzo anche da parte di utenti ipo e non vedenti. Come accade purtroppo anche per altri arredi anche i pannelli, soprattutto se posti all'aperto, sono spesso oggetto di atti vandalici.

## **Visite guidate**

Accanto alle visite tradizionali, con guida professionista, si sta espandendo sempre di più l'organizzazione di esperienze abbinata ad attrattive speciali: aperitivi, cene a tema, spettacoli, passeggiate situazioniste, etc. È un modo nuovo per invogliare un'ampia platea di persone ad avvicinarsi alla conoscenza dei beni culturali. In particolare le passeggiate situazioniste, che traggono ispirazione dal movimento rivoluzionario del situazionismo, propongono un vagabondare giocoso, in compagnia, ad esempio, di "botanici da marciapiede", narratori nomadi ed estemporanei personaggi, che raccontano storie, aneddoti, poesie per creare nuove ed inedite "situazioni". Anche le visite e le passeggiate hanno però il loro rovescio della medaglia: la presenza contemporanea di troppe persone può rendere difficile l'ascolto della guida e, nel caso di visite con eventi collaterali, può accadere che la parte ludica prenda il sopravvento rispetto a quella culturale.

## **Pietre d'inciampo**

Prendendo a prestito l'iniziativa dell'artista tedesco Gunter Demning, nata nel 1992 per depositare nel tessuto delle città europee la memoria dei cittadini deportati, è interessante prevedere delle pietre d'inciampo all'interno dei giardini storici per offrire informazioni relative al luogo. Oggi le pietre d'inciampo vengono posizionate nelle città non solo in ricordo dei deportati nei campi di sterminio, ma anche per mantenere la memoria su storie di migranti, cittadini uccisi dalla mafia, etc. Si tratta di uno strumento inusuale dato che nei giardini e nei musei i visitatori sono abituati ad avere informazioni attraverso strutture poste in verticale (pannelli informativi, segnaletica, etc.). Tuttavia, anche le pietre d'inciampo possono avere una loro specifica funzione nella valorizzazione di un giardino. Infatti, malgrado le ridotte dimensioni, è possibile comporre brevi storie, nomi di piante, date, etc. in modo poco invasivo.

## **Audioguide, App, QR-code**

Le audioguide, ormai molto diffuse presso mostre, musei, siti storici, sono fornite direttamente nel luogo di visita. Sempre di più però i contenuti delle guide vengono ascoltati dai visitatori attraverso il proprio smartphone (link), oppure utilizzando QR-code. Sono strumenti di facile e rapido utilizzo e rendono la visita alla portata di tutti. Queste tecnologie hanno ampliato notevolmente le possibilità di fruizione da parte di utenti ipo e non vedenti, anche con l'utilizzo di audioguide tattili. Per questi

strumenti è necessario più che mai che il linguaggio usato sia coinvolgente. Non è sufficiente ascoltare una voce che legge un testo per ottenere un risultato accattivante ed istruttivo. Il limite di queste nuove tecnologie può essere rappresentato dalla loro transitorietà, perché svaniscono dopo la visita e possono spingere ad un approccio mordi e fuggi.

### **Installazioni interattive**

Sono postazioni collocate quasi sempre in un ambiente protetto, che integrano architettura e design con le tecnologie digitali ed i nuovi media, per creare esperienze didattiche divertenti e coinvolgenti. Il visitatore viene infatti coinvolto in un'interazione con un sistema multimediale per approfondire tematiche inerenti al luogo di visita. I loro limiti sono rappresentati principalmente da un eccessivo od errato utilizzo da parte degli utenti e dalla necessità di una costante manutenzione ed aggiornamento da parte di personale specializzato. Inoltre risulta necessario che nel giardino esista un ambiente al chiuso dove poterli installare.

### **Realtà virtuale**

In un giardino storico l'utilizzo della realtà virtuale risulta molto istruttiva ed accattivante perché consente di trasportare il visitatore in ambienti diversi dal reale. È lo strumento ideale per fare rivivere giardini scomparsi, radicalmente trasformati nel tempo o anche solo parti di essi. Sono esperienze culturali coinvolgenti e divertenti, adattabili ad ogni età ed hanno grande appeal per i giovani ed i bambini. Esistono tuttavia degli effetti che possono limitare l'utilizzo dei visori, sia nel medio che nel lungo periodo: mal di testa, torpore e nausea a causa del fuoco fisso che gli occhi sono costretti ad osservare, mentre gli oggetti variano la loro collocazione. Per questo motivo devono essere sempre previste delle pause. Altra limitazione può essere anche il peso dei dispositivi, soprattutto per i bambini.

### **Realtà aumentata**

Con l'uso della realtà aumentata vengono aggiunte informazioni alla scena reale. In questo modo possono essere sovrapposte alla realtà del giardino visitato altre informazioni del passato o del futuro. Ma le opportunità di quest'ultimo scenario saranno sviluppate nella seconda parte.

### **Focus su una possibile applicazione della Realtà Aumentata**

Come editore non posso che sottoscrivere gli auspici della prima parte, in cui si immagina una nuova concezione di *Guida al Parco Storico*, capace

di informare in modo appropriato, ma anche e soprattutto di coinvolgere e rendere protagonista il visitatore.

Il discorso analizza le potenzialità, ma anche le criticità, di tutti i supporti fino ad ora impiegati per raccontare questo tipo di paesaggio. Come Emmebi Edizioni pubblichiamo libri scolastici e di varia (libri illustrati per bambini, narrativa, poesia, medicina narrativa, ecc.) e a nostra volta, abbiamo affrontato negli ultimi anni le stesse problematiche messe in luce nella prima parte: l'esigenza di nuove modalità per offrire contenuti e per coinvolgere attivamente il lettore hanno portato alla realizzazione di una piattaforma per produrre app in Realtà Aumentata.

La nostra piattaforma concepisce app che aumentano la carta stampata oltre i suoi limiti statici e tale "aumento" avviene non da un QR-code, ma da un'immagine. Tale particolarità ha, a nostro avviso, importanti implicazioni: l'informazione aumentata può essere in questo modo puntuale in quanto si collega ad un contenuto specifico, l'immagine appunto, e non ad un simbolo, quale il codice binario del QR-code.

Le app così concepite ci hanno permesso di immaginare una nuova strategia editoriale che si declina in varie modalità a seconda del risultato che intendiamo raggiungere:

- dall'immagine di copertina dei nostri testi di varia l'Autore si presenta e il lettore può assistere all'emozione che si accompagna al racconto della nascita del suo libro;
- dalle sezioni interne dei nostri libri di Medicina Narrativa si dà voce e immagine ai pazienti che intervengono con le loro storie in modo puntuale e funzionale al contenuto affrontato. E così lungo la narrazione del testo si dà modo di raccontare anche a coloro che sono l'oggetto dello studio stesso;
- dalle immagini dei nostri libri scolastici si animano contenuti per approfondire, aiutare a memorizzare (grazie all'animazione del cono dell'Inferno della *Divina Commedia* si ricostruisce il cammino di Dante nelle dimensioni spazio-tempo), incuriosire ma anche offrire nuovi linguaggi (una musica originale accompagna i pensieri di don Abbondio o una scena di un film racconta la notte degli imbrogli nei *Promessi Sposi*);

E proprio con la nostra *Divina Commedia* abbiamo applicato una ulteriore sperimentazione che può essere di ispirazione per l'oggetto del presente studio: il progetto Studenti-autori in cui ci siamo giovati di una

partnership con l'Università di Firenze e con una grande scuola fiorentina. L'utente finale, lo studente che deve studiare per acquisire contenuti, diventa a sua volta portatore di contenuti ad uso dei suoi pari.

Ogni libro viene di fatto "attraversato", vissuto, amato o meno, dagli studenti o dai lettori e il libro non è più lo stesso. E adesso, grazie al Progetto Studenti Autori, ha modo di offrire ad altri che ancora lo devono attraversare l'esperienza di chi li ha preceduti.

La riuscita del progetto, quantomeno in termini di entusiasmo di chi via ha partecipato, ci ha ispirato a creare una serie di utenti-autori:

- nel mondo della ristorazione, il progetto Clienti-Autori: un menu con la foto della pietanza che racconta la storia delle materie prime, la loro origine e la loro preparazione, il tutto dando voce senz'altro al cuoco ma anche e soprattutto al cliente;
- nel mondo del turismo lento, il progetto Camminatori-Autori: una mappa che, accanto alla foto dei riferimenti e dei paesaggi che invita a guardare nella giusta direzione, dà voce ai camminatori, alle loro narrazioni dopo e durante il loro percorso.

Tornando quindi al contesto per cui stiamo scrivendo, proponiamo questa strategia editoriale come applicazione per aumentare gli stampati informativi di cui si parla nella prima parte ovvero guide, cataloghi e pannelli sui beni artistici e culturali: così ci immaginiamo il progetto Visitatori-Autori.

Attraverso un trattamento creativo di carattere editoriale e comunicativo valorizziamo il "semplice" testo alfabetico, facendolo diventare multimediale e il tutto, necessariamente, con il coinvolgimento degli autori di questi contenuti. Attraverso questo trattamento si ottengono contenuti di vario tipo.

I primi sono i contenuti aumentati. Il supporto, come per la nostra editoria scolastica è il testo, in questo caso potrebbe essere, come detto, un guida, un catalogo, ma anche il Parco stesso, o meglio alcuni luoghi deputati.

I contenuti del secondo tipo che si ottengono dal trattamento creativo di carattere editoriale e comunicativo sono i contenuti didattici, ossia i contenuti che vengono lavorati per una versione educativa. È il caso, molto frequente, del viaggio di istruzione.

I contenuti del terzo tipo che si ottengono dal trattamento di cui sopra sono i contenuti promozionali, (il cosiddetto *content marketing*) per creare



interesse, ma anche di più, desiderio di conoscere, soprattutto il desiderio di andare. Perché il parco, questo come tanti, è un monumento, ma come tale luogo dove fare esperienza, sia da parte degli studenti che degli adulti.

La sfida è poi cercare di creare la scintilla tra le persone e i contenuti: creare le comunità di interesse, che sono sempre più spesso comunità *online* che riescono a ritrovarsi anche “onlife”.

Quante sono le tipologie di storie tanti sono i pubblici e la strategia volta alla valorizzazione dei giardini storici è quindi quella di creare e soddisfare questi pubblici: portare i contenuti presso i pubblici; ma anche permettere ai pubblici di incontrarsi sui contenuti e, chiaramente, portare i pubblici presso il luogo di arte, il luogo di interesse, come il giardino di Villa Garzoni.

Se l'editoria deve essere partecipata allora occorre considerare che il prodotto non può essere scritto solo dall'autore tradizionale, ma il fruitore diviene autore. L'autorialità d'altra parte implica un progetto, un coinvolgimento di un team che lavora affinché i contenuti siano funzionali al lettore. Ma l'autorialità sottende anche ad una sorta di paternità: il libro in cui posso ritrovare la mia voce lo sento più autentico, più mio. Per questo lo posso consigliare agli amici anche per una forma di ambizione e di autopromozione.

### **Conclusioni. Verso una community dei giardini storici**

La novità della proposta, a nostro avviso, più che nella tecnologia e nel medium prescelto in base alla specifica necessità, risiede nella rivisitazione della figura dell'autore, anzi degli autori: lo studioso che offre la sintesi delle proprie conoscenze non è più solo e unico; viene affiancato dai tanti autori che offrono i loro contenuti una volta venuti a contatto con il luogo di interesse.

Nella nostra proposta ogni autore viene coinvolto in un processo di elaborazione editoriale dei suoi contenuti per favorirne la migliore riuscita, come è accaduto fino ad ora per qualsiasi forma scritta destinata alla pubblicazione. Ma soprattutto nella nostra proposta entra in gioco un processo di *community building*, per costruire quelle comunità di interesse che sono anche comunità comunicanti, comunità di Autori che raccontano le storie dei luoghi che visitano. E in tal senso la messa in rete (la rete Internet) dei contenuti di un giardino storico può rappresentare un espediente strategico, ma come tale trova espressione nella messa in rete (la rete del networking) dei vari giardini di cui quei contenuti sono espressione.

Un network dei giardini storici, da mettere in comunicazione per creare scambi reciproci e flussi di contenuti (e, perché no, anche di autorialità), per uno storytelling in grado di costruire trame che vanno oltre il singolo luogo e la singola occasione di visita e di fruizione. L'esperienza del singolo giardino storico andrebbe così a comprendere una molteplicità di giardini e potrebbe partire anche prima della visita e continuare anche dopo, dovunque ci si trovi, attraverso quei dispositivi che abilitano l'autorialità diffusa e rendono possibile la partecipazione attiva a una grande "community dei giardini storici" da costituire mettendo in rete i giardini storici e attivando una strategia di editoria partecipata dai loro Visitatori-Autori.



# I “sovrappiù di significato” della fotografia al Parco di Pinocchio a Collodi, tra memoria istituzionale e privata

*Tiziana Serena*

Questo intervento si occupa della memoria fotografica istituzionale e privata del Parco tematico di Pinocchio, affidandosi ai materiali conservati nell'archivio fotografico della Biblioteca della Fondazione Nazionale Carlo Collodi<sup>1</sup>. L'analisi considera i diversi usi strumentali e sociali della fotografia a servizio di quella che potremmo definire una duplice funzione. Da un lato, la costruzione di un'identità visiva istituzionale del Parco, intrapresa dalle istituzioni volute e presiedute dal giovane e intraprendente sindaco Rolando Anzilotti (1919-1982): dapprima con il Comitato Nazionale per il Monumento a Pinocchio (1952) e, successivamente, con la Fondazione Nazionale Carlo Collodi (1962)<sup>2</sup>. Entrambi gli enti, ai fini della comunicazione ufficiale e della documentazione delle loro attività, hanno commissionato fotografie degli eventi culturali, politici e di cronaca mondiale, che si sono tenuti nel Parco. Dall'altro lato, essi hanno regolamentato la produzione dei fotografi per la realizzazione di ritratti di famiglie e gruppi in visita negli spazi della fiaba, interpretata dalle opere degli esponenti dell'arte contemporanea italiana.

Da qui, l'interesse di trattare congiuntamente i temi della memoria istituzionale e privata del Parco, portando particolare attenzione alle fotografie private dei gruppi in posa che, in quel «luogo privilegiato dell'esperienza

---

1 L'archivio fotografico della Fondazione (d'ora in poi AFNCC) è composto da materiali prodotti fra gli anni Cinquanta e Ottanta e consta di una raccolta di album e di fotografie, riferibili a di diversi autori, di cui una parte è conservata anche entro i faldoni dell'archivio cartaceo, oltre che dall'archivio Bonini.

2 Una presentazione generale delle attività dei diversi enti del Parco è tracciata da: Bechini (2000) presente nell'Archivio della FNCC. Per approfondimenti alle singole vicende si rimanda almeno a: Baldi (1994), Bucelli (2018), Ferretti (2021).

dell'umanità»<sup>3</sup> tra realtà e fantasia, acquisiscono un significato particolare. Questo è dato dalla capacità di condensare i temi della memoria personale e della fantasia popolare fondata su una fiaba esemplare, ritenuta ancora attuale e punto di riferimento nei programmi scolastici, restando in bilico tra i valori più tipici del documento sociale e quelli più squisitamente privati dell'immaginazione.

## 1. L'archivio fotografico Bonini

Nel patrimonio fotografico della Fondazione sono rintracciabili i nomi di numerosi fotografi professionisti locali, di Collodi e dei comuni limitrofi, ma anche toscani, emiliani e lombardi che in diversi modi parteciparono alla creazione dell'immaginario visivo pubblico del Parco di Pinocchio, ritraendolo come un luogo della periferia italiana straordinariamente attivo sul piano culturale, soprattutto fra gli anni Cinquanta e Settanta. Il principale protagonista degli sguardi che agiscono nel neonato Parco, sia con una produzione istituzionale sia per le fotografie dei privati in visita, è Alfredo Bonini (1915-1986). A Collodi il Premiato Studio Bonini è produttivo dal 1953 al 1986, quando passa al figlio Armando che lo conduce fino al 2000 circa. Alfredo ha ereditato l'attività del padre Luigi (1873-1953), attivo dal 1900 fino alla metà circa degli anni Quaranta<sup>4</sup>, al quale si devono le fondamenta storiche dell'archivio intergenerazionale Bonini oggi alla Fondazione<sup>5</sup>. Luigi ha imparato da giovane il mestiere di fotografo, a Tolone in Costa Azzurra, per fare ritorno a Collodi dove di-

3 La definizione è di Lucia Fiaschi, *Il "magico recinto". Venturino a Collodi*, relazione al convegno *Da Monumento a Collodi a Parco di Pinocchio. Cronache di un'esperienza d'arte ambientale in Toscana*, 25.02; 04.03; 11.03.2021 pubblicato on-line: < <https://www.youtube.com/watch?v=AfKcRz1M6F0> > (d'ora in poi *Da Monumento a Collodi a Parco di Pinocchio*).

4 Per gli estremi cronologici: Comune di Pescia, U.O. Servizio Demografici: Luigi Bonini (Villa Basilica, 03.03.1873 – Collodi 29.04.1953) e Alfredo Bonini (Pescia, 01.07.1915 – Pescia, 1986.05.31). Per una descrizione dell'attività di Luigi: Rossi (2010), pp. 11-12.

5 L'archivio fotografico Bonini è stato acquistato dalla FNCC nel 2001. Frutto una selezione tematica, è ricondizionato e inventariato con l'attribuzione delle titolazioni (ma non degli autori): consta di 2.080 fotografie, di cui 1.467 sono negativi di vetro e su pellicola e il rimanente sono positivi a stampa, diapositive in bianco e nero e a colori, oltre a una serie di album. L'archivio, censito nel 2021 dalla Soprintendenza archivistica e bibliografica della regione Toscana per il portale Siusa, attualmente partecipa a un progetto di valorizzazione regionale. Sui fotografi Bonini, l'unica pubblicazione che fornisce indicazioni storiche e immagini è Rossi (2010).

viene il principale interprete degli eventi locali religiosi, civili e di cronaca, realizzando immagini di gruppi sociali (operaie e operai delle cartiere, scolaresche, calciatori), ma degli abitanti del paese, riprendendoli in una serie di ritratti interessanti nei campi, dediti alla coltivazione del grano e dei fiori<sup>6</sup>. Lo ritroviamo, inoltre, partecipare con ambizioni artistiche a mostre fotografiche regionali negli anni Venti<sup>7</sup>. Ricordato come l'«ultimo amico dell'autore di Pinocchio»<sup>8</sup>, Luigi è stato anche un personaggio pubblico, tanto che il suo nome compare fra i fondatori del Partito Popolare.

La posa assunta da Luigi in un ritratto fotografico a figura intera, degli anni Dieci, sembra ben rivelare la sua personalità non ordinaria e determinata<sup>9</sup>. Del resto, questa immagine, per via degli attributi iconografici scelti e messi in scena, non fa che confermare la sua originalità, poiché Luigi non appare nella classica posa di tanti ritratti coevi realizzati in studio. Indossa il cappotto come se fosse pronto per uscire e andare a fotografare, mentre tiene con fierezza lo sguardo reclino su un libro senza rivolgere lo sguardo all'osservatore, ostentando un attributo che enfatizza l'importanza del fattore culturale nel definire la sua personalità. Ipotizzo, quindi, che sia un autoritratto o un ritratto di cui egli ha disposto la regia compositiva, di cui sarebbe conferma la dicitura apposta sul cartoncino di montaggio della stampa fotografica in cui è indicato il suo stesso studio.

Alla sua morte, l'attività passa definitivamente ai figli Alfredo e Ines, ma sarà soprattutto il primo a interpretare l'eredità, cogliendo le opportunità offerte dal fermento delle attività in paese promosse da Anzilotti. L'idea del Parco, primo caso *ante litteram* di "arte ambientale"<sup>10</sup>, maturata ad inizio degli anni Cinquanta, era stata lanciata nel 1953 con il concorso nazionale che portò i vincitori *ex-aequo*, Emilio Greco e Venturino Venturi, alla realizzazione rispettivamente della monumentale scultura dedicata alla Fata

6 Dai negativi di vetro del padre o riproducendo stampe fotografiche di cui si era ormai persa la matrice, Alfredo trae stampe moderne relative all'iconografia di Collodi: nell'archivio Bonini una piccola serie di immagini, che recano il timbro dello studio A. Bonini, sono per iconografia attribuibili al padre.

7 Cipriani (1927), p. 23.

8 Il Necrologio di Luigi Bonini pubblicato ne "La Nazione" nel 1953 è riprodotto in Rossi (2010), fot. n. 12.

9 Il ritratto, inserito in un supporto secondario che reca la dicitura a stampa "L. Bonini – Collodi (Lucca)" è pubblicato Ivi, fot. 9 (collezione Armando Bonini, Collodi).

10 Per la regione Toscana che vanta un primato in tal senso: cfr. Mazzanti (2004).

con il burattino, per la parte denominata *Monumento-ricordo a Pinocchio*, e della decorazione a mosaico dedicata alle storie di Pinocchio sui muri del cosiddetto «recinto magico» ai lati della piazzetta progettata da Renato Baldi e Lionello de Luigi. A cui si aggiungono le ideazioni architettoniche e paesaggistiche su circa 2 ettari di terreno di Marco Zanuso e Pietro Consagra (che realizzerà anche delle sculture), con il contributo di Pietro Porcinai, per il *Giardino di Pinocchio* (1951-1953; 1956-1963), l'*Osteria del Gambero Rosso* di Giovanni Michelucci (1963), e la costruzione (parziale) del *Paese dei Balocchi*, inaugurato nel 1972<sup>11</sup>.

Il 14 aprile del 1956, l'inaugurazione del primo lotto del *Parco Monumentale di Pinocchio* segna il passo di un rilancio economico in chiave turistica e artigianale del territorio di Collodi, ancora toccato dagli esiti del conflitto mondiale e in fase di ricostruzione. Un rilancio che viene accompagnato dalla costituzione della società Sviluppo turistico di Collodi (successivamente trasformata in S.p.A), concepita in linea con l'attivo programma politico di Anzilotti. Il quale, durante i suoi mandati, come sindaco e come consigliere provinciale, promuove la realizzazione di numerose opere di ricostruzione e di pubblica utilità sul territorio pesciatino<sup>12</sup>.

Lo studio fotografico Bonini, connesso con l'abitazione, si trovava in via del Cimitero n. 3, a fianco della chiesa di San Bartolomeo, in una posizione centrale e strategica collocata tra la settecentesca Villa Garzoni, il Parco e l'Osteria del Gambero Rosso. A ridosso, quindi, sia della stratificazione storica dei luoghi sia dei nuovi interventi di Venturi e Porcinai che, collocati in relazione al paesaggio circostante e al centro storico, danno vita a nuovo sistema di spazi magici e ludici ridefinendo il cuore del paese<sup>13</sup>. Alfredo compare fra i fotografi che ritraggono le occasioni pubbliche organizzate dagli enti del Parco, documenta le visite di personaggi del mondo della politica e dello spettacolo al Parco e alla Villa in diverse occasioni, fra le quali si rammentano quelle di Fred Buscaglione e la presenza di Vittorio Gassman e Diana Dors per il film *La ragazza del Palio* (1957) diretto da Luigi Zampa<sup>14</sup>. Inoltre, come meglio spiegheremo più avanti, Alfredo ottiene l'esclusiva per realizzare le fotografie all'interno del

11 Bechini (2000), per V. Venturi; Bucelli (2014), per il ruolo di M. Zanuso e L. Vitali; Ferretti (2021).

12 Su Anzilotti partigiano, amministratore e studioso americanista si rimanda almeno a Spicciani (2015).

13 Bucelli (2018).

14 FNCC, Archivio fotografico Bonini, rispettivamente n. 1572, n. 1703, n. 1606.

Parco per le famiglie e per i gruppi in visita. E anche se l'archivio Bonini conserva oggi solo una piccolissima parte di questa attività per i privati, per lo studio di Collodi questo settore è stato certamente importante dal punto di vista economico e per la mole di fotografie realizzate. Tuttavia, queste immagini non sono da considerarsi del tutto disperse: andrebbero ricercate nelle scatole di scarpe o negli album dei numerosi gruppi e famiglie che visitarono il Parco, accogliendo la proposta di farsi ritrarre negli spazi fiabeschi, in posa di fronte alle opere d'arte contemporanea, per una fotografia-ricordo da ritirare in giornata e da portare a casa assieme alle emozioni della visita.

## 2. Tra memoria istituzionale e memoria privata

I due poli della memoria istituzionale e della memoria privata possono essere rappresentati da alcune coppie di immagini provenienti dall'archivio.

Prendiamo una stampa fotografica in bianco e nero del Monumento a Pinocchio di Greco (Fig. 1), realizzato nel 1956 a seguito della vincita del concorso, con una scultura che tante polemiche aveva suscitato sin dalla circolazione sulla stampa periodica delle prime immagini del bozzetto<sup>15</sup>. Questa fotografia è originale per la scelta del punto di ripresa che la differenzia dalle numerose fotografie del monumento, se non con l'eccezione di alcune immagini realizzate da Cesare Barzacchi<sup>16</sup>. L'autore è il bergamasco Pepi Merisio (1931-2021), che a Collodi Alto e al Parco realizza una serie di immagini, probabilmente in relazione a un lavoro sulla Toscana commissionato dal Touring Club Italiano per la collana editoriale *Attraverso l'Italia*<sup>17</sup>. Per ritrarre il gruppo monumentale alto circa 5 metri, Merisio sale su un rialzo, da dove inquadra interamente il busto della Fata turchina, decidendo però di sacrificare la metà del busto

15 Secondo la ricostruzione di Luca Pietro Nicoletti, basandosi su un intervento di Enrico Crispolti del 1954, sottolinea che la fortuna critica era basata sulle immagini e non sulla conoscenza dell'opera: cfr. Luca Pietro Nicoletti, *Emilio Greco, uno scultore per Pinocchio e una polemica sull'idea di monumento*, relazione al convegno *Da Monumento a Collodi a Parco di Pinocchio*, in questo catalogo.

16 Sul fotografo pisano, cfr. in generale, Longanesi (1964), Barzacchi (1985).

17 L'Archivio fotografico Pepi Merisio, presso il Museo delle storie di Bergamo, conserva oltre 100 negativi su pellicola 35 mm in bianco e nero relativi a Collodi (inv. nn. MER\_neg\_113947-114052). La serie di 24 riprese della statua di Greco è stata realizzata contestualmente alle immagini su Collodi Alto e mostra una serie di avvicinamenti all'opera, ripresa anche in modi più convenzionali.



di Pinocchio. La motivazione è data dalla scelta del punto di vista che riprende di spalle e in modo inedito l'opera di Greco, che rappresenta il momento in cui avviene la catarsi del burattino, ottenendo un effetto plastico che enfatizza il gioco delle sue forme. Merisio ha poi deciso di raffigurarlo collocandolo sopra le fronde degli alberi, per isolarlo e stagliarlo quasi interamente nel cielo. Il controluce ha creato una sovraesposizione di questa parte, di un bianco abbacinato che stempera e scolora la dimensione del tempo contingente. In questa atemporalità, la Fata e il Pinocchio di Greco, avvolti l'un l'altro nel movimento a spirale ascendente, in quella che Leonardo Sciascia ha definito un'«arborea favola musicale e aerea»<sup>18</sup>, assumono i valori perenni e quasi universali del tempo della fiaba e dell'immaginazione.



*Fig. 1 - Pepi Merisio, Il gruppo scultoreo di E. Greco, particolare, s.d. [1960-62]. Fotografia alla gelatina a sviluppo, recante timbro a inchiostro sul verso. AFNCC. Gentile concessione Museo delle Storie di Bergamo, Fondo Pepi Merisio*

Prendiamo un'altra fotografia: si tratta di un'immagine "animata" dello stesso monumento, dove due adulti (per ora non identificati) sono ritratti con una bambina, collocata al centro e seduta sul primo movimento a spirale dal basamento del gruppo scultoreo (Fig. 2). La posa ha un'aria

<sup>18</sup> Cit. in Luca Pietro Nicoletti, *Emilio Greco, uno scultore per Pinocchio*, cit., in questo catalogo.

familiare e lo sfondo paesaggistico non è eliso come nella prima immagine, tanto che nella prospettiva si coglie la vista di Collodi e della Villa Garzoni. La sua facciata settecentesca funziona come un contrappunto visivo in numerose vedute del paese, spesso realizzate dalle colline di San Gennaro da dove si può ammirare il rapporto continuo del tessuto urbano fra Collodi paese, la Villa, Collodi Castello e la Rocca antica sulle pendici del Monte Verruca. Una tradizione vedutistica che si arricchisce della nuova vista del recinto magico di Venturi, ora inserito nel primo piano con il suo bianco-re, a rimarcare la trasformazione in chiave moderna del paesaggio urbano e naturale (Fig. 3).



*Fig. 2 - A. Bonini, Ritratto di una famiglia con la scultura di E. Greco, s.d. [1960/70]. Fotografia alla gelatina a sviluppo recante timbro a inchiostro illeggibile sul verso. AFNCC, Archivio Bonini.*

La prima fotografia è un'immagine dal linguaggio formale, prodotta da Merisio per finalità editoriali ed entrata a fare parte dell'archivio della Fondazione per la sua memoria istituzionale. La seconda fotografia, attribuibile a Bonini, sembra appartenere all'ambito privato, anche se non si esclude un suo significato pubblico relativo agli adulti raffigurati, come suggerito sul *verso* da una dicitura "Comitato".



*Fig. 3 - Comitato Naz. Monumento a Pinocchio, Collodi – Parco Monumentale di Pinocchio (arch. R. Baldi e L. De Luigi – scult. E. Greco e V. Venturi) / Veduta parziale della piazzetta a mosaici di Venturino Venturi, con Villa Guarzoni nello sfondo. Cartolina in stampa fotomeccanica, s.d. [ante 1972], ed. Bromostampa, Milano. AFNCC, n. 1527.*

### **3. La fotografia, il ricordo e la fiaba**

Nel mezzo di queste due immagini, che evocano distinti ruoli e funzioni in relazione alla memoria visiva del Parco, si dispiegano numerosi discorsi. Da un lato, il progetto del Parco monumentale di Pinocchio come strategia di riscatto in chiave culturale ed economica di un territorio minore, come quello pesciatino, con il ricorso strategico agli artisti viventi in un momento in cui l'arte contemporanea sta assumendo una nuova funzione nella società italiana. Dall'altro lato, i temi della dimensione della fiaba e dell'immaginazione che il Parco evoca e di come questi siano legati a temi socio-economici, come la prima conquista del tempo libero operata dalle classi operaie e piccolo borghesi, che occupano la scena sociale nel secondo dopoguerra. Il tema dell'evasione e della gita fuori porta diventa il simbolo in un'Italia che appare finalmente in "movimento"<sup>19</sup>, a bordo di un'auto-vettura per raggiungere i luoghi di vacanza e di svago. Basti pensare che l'anno successivo all'inaugurazione del Parco di Collodi, la Fiat immette sul mercato la Nuova 500, che affianca la Seicento, creata due anni prima, vendendo in un anno in tutta la penisola ben 1 milione di automobili. Al tema inedito del tempo libero è inevitabilmente collegata alle produzioni di ricordi in immagini fisse o in movimento (con il famoso super 8 immesso sul mercato dal 1965), realizzate solitamente dai padri. Ma è soprattutto

---

19 Sul tema, in generale: Azzari (2011).

la fotografia ad affermarsi nella famiglia media che celebra ed elabora la propria identità, oltre che nelle occasioni dei passaggi di rito di battesimi e matrimoni (e fino agli anni Sessanta spesso anche funerali), durante il tempo libero. Queste fotografie oggi restituiscono funzioni e valori sociali nella loro posa convenzionale, che spesso non reca nessuna novità o sorpresa. Ma nel caso delle immagini della visita al Parco di Pinocchio, in cui si la famiglia moderna nell'era del boom economico è affacciata su un nuovo orizzonte di conquiste sociali e svaghi, a cui può dedicarsi coltivando nuove idee sull'infanzia, sulla sua istruzione e sul valore della sua fantasia, credo sia particolarmente utile ricordare le parole di Pierre Bourdieu. Il sociologo, nel descrivere la fotografia come uno strumento sociale, un'arte media per usi medi, ha sottolineato come vi sia sempre una presenza di significati eccedenti l'iconografia e la posa dei soggetti, ammonendo che:

«Capire adeguatamente una fotografia [...] non significa soltanto cogliere i significati che proclama, cioè in una certa misura le intenzioni esplicite dell'autore, ma soprattutto decifrare il sovrappiù di significato che tradisce in quanto partecipe del simbolismo di un'epoca, d'una classe o d'un gruppo artistico»<sup>20</sup>.

All'interno del perimento del Parco di Collodi questo «sovrappiù di significato» delle fotografie qui eseguite, ai fini di un ricordo privato, familiare o sociale, va indubbiamente ricercato nella relazione con i significati assunti dalle opere contemporanee in cui la fiaba prende corpo, con le sculture di Greco e Consagra e con il recinto di Venturi, disposte lungo i percorsi che le mettono in relazione. Qui la fotografia, soprattutto d'ambito familiare, agisce come immagine festiva, come strumento per il culto domestico, che conserva in frammenti visivi i ricordi e l'identità della famiglia, salvandoli dall'oblio per riporli in cornici destinate al salotto o agli album, fra «le buone cose di pessimo gusto» che da Guido Gozzano sono rimaste pressoché invariate fino ai nostri giorni. Indipendentemente dalla loro destinazione, sono immagini che a distanza di tempo si nutrono della capacità di attivare gli sguardi nel rammemorare la visita ed evocare la meraviglia, la fantasia e l'immaginazione, che erano le aspettative della gita al Parco della fiaba.

Si può dunque sostenere che nella fotografia del gruppo familiare unito in immagine, agisca una funzione prettamente documentaria dotata della capacità di attivare la memoria tramite una sostituzione "magica" in

20 Bourdieu (2004), pp. 40-41.

immagine dell'esperienza di quanto il tempo ha distrutto. E che, allo stesso tempo, la fotografia svolga una funzione simbolica connessa con il mondo della fiaba e con il tempo perduto dell'infanzia, verso il quale promette di fare ritorno. Ecco allora che le immagini di famiglia nei luoghi della fiaba di Pinocchio, assumono un significato particolare non tanto per l'insieme di convenzioni sociali sottese a una pratica fotografica ordinaria, quanto per la sua capacità di attivare e intrecciare memorie e fantasie dei tempi dell'esperienza e dei tempi dell'immaginazione fanciullesca (Fig. 4)<sup>21</sup>.



*Fig. 4 - A. Bonini, Ritratto di una bambina [? Bonini] con la scultura di P. Consagra, s.d. [anni Sessanta]. Fotografia alla gelatina a sviluppo recante timbro a inchiostro sul verso. AFNCC, Archivio Bonini.*

La capacità evocativa della fotografia viene elevata al secondo grado nel momento in cui rappresenta un luogo reale che si nutre della dimensione immaginativa del fantastico e della fiaba. E Alfredo Bonini, che esercita onestamente il mestiere di fotografo di paese senza particolari pretese espressive, pur sembra cogliere la possibilità di rappresentare il simbolismo del luogo, come in una piccola serie di fotografie in notturna dei mosaici del recinto magico, da cui sembra scaturire la dimensione del sogno (Fig. 5).

---

21 Secondo la testimonianza di Daniele Narducci della Fondazione, che ringrazio per le numerose informazioni, è raffigurata qui la figlia di Alfredo Bonini.



*Fig. 5 - A. Bonini, Mosaici di V. Venturi. Dettaglio, s.d. [anni Settanta?].  
Fotografia alla gelatina a sviluppo. AFNCC, Archivio Bonini, n. 1730.*

#### **4. I fotografi al Parco**

Dalle fotografie conservate nell'archivio fotografico della Fondazione emergono i nomi di diversi autori: sono quelli delle ditte Luigi Jacopetti di Pescia, Cesare Barzacchi di Pisa, Ottica fotocolor Hollesch di Firenze, la Foto Gioirani & C. di Montecatini, la Foto A. Cartoni di Roma; compaiono anche agenzie di distribuzione di immagini per la stampa periodica, come l'Attualfoto di Milano e l'internazionale Associated Press Newsphoto<sup>22</sup>. Mentre, l'archivio cartaceo restituiscono alcuni documenti sugli episodi collegati a questa produzione. In occasione dell'inaugurazione del complesso monumentale del Parco di Pinocchio, il 14 maggio 1956, Anzilotti ottiene la presenza del Presidente della Repubblica, Giovanni Gronchi, e del Ministro della Pubblica Istruzione, Paolo Rossi. L'inaugurazione è seguita dalla sfilata allegorica che parte da Pescia e giunge alla frazione di Collodi, con la presenza di ragazzi da tutta Italia vestiti nei costumi regionali e in quelli dei personaggi della fiaba. Grazie alla campagna di comunicazione promossa da Anzilotti, nel duplice ruolo di Sindaco e Presidente del Comitato, giungono a Collodi fotografi, operatori cinematografici e la Radio televisione italiana, direttamente invitata<sup>23</sup>. Allo stesso tempo, si pro-

22 L'inventariazione dell'archivio non riporta i dati relativi ai fotografi, dei quali questo elenco non ha pretesa di esaustività.

23 Comune di Pescia, *Lettera dattiloscritta del Sindaco - Presidente Rolando Anzilotti a Sergio Bertolotti, Direzione Rai Televisione italiana*, Pescia 4 aprile 1956, in Fal-

pongono ad Anzilotti molti operatori privati e associazioni in campo cinematografico, come il Cine-club Pistoia (federato alla Union International du cinema d'amateur, fondata a Parigi nel 1937) che chiede autorizzazione a inviare cinque collaboratori (il prof. Eugenio Pagliai, Giuseppe Valiani, il rag. Marcello Vannucini, Lelio Tuci e Guiducci Mario)<sup>24</sup>. Mentre per la comunicazione fotografica viene organizzata una gara d'appalto, assegnata probabilmente alla Premiata fotografia Virginio Vespignani di Viareggio, per la produzione di immagini dell'evento dell'inaugurazione del monumento di Greco, con relativi ingrandimenti. Ma sulla scena sono presenti anche altri fotografi, come Bruno Degl'Innocenti di Pescia, di cui si conservano alcune immagini nell'archivio della Fondazione.

A ridosso di questo evento inaugurale, altri fotografi - come Luigi Jacopetti di Castellare di Pescia<sup>25</sup> - chiedono l'autorizzazione a svolgere la propria attività nel Parco, che prometteva un piccolo mercato per la produzione di immagini. Tuttavia, va sottolineato che già nel gennaio del 1956 - in anticipo di alcuni mesi - Alfredo Bonini invia una lettera ad Anzilotti avanzando una richiesta diversa dalle altre, che giunsero successivamente, con cui punta a svolgere continuamente la propria attività presso il Parco ed essere il fotografo ufficiale<sup>26</sup>. La proposta è in parte accolta. Nell'aprile del 1957, quasi un anno dopo l'inaugurazione, Anzilotti firma un contratto con Bonini, per la durata di cinque anni e valido anche per i suoi successori, per la concessione in esclusiva della realizzazione di fotografie per conto di privati nel Parco<sup>27</sup>. La convenzione permette co-

---

done "Inaugurazione 14 maggio 1956", Archivio FNCC. La cerimonia è riportata nel cinegiornale de "La settimana INCOM", n. 01403 <<https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000031672/2/alla-presenza-gronchi-si-inaugura-monumento-emilio-greco-dedicato-pinocchio-folla-bambini-maschera-festanti.html&jsonVal=>>>.

- 24 Cine Club-Pistoia, *Lettera dattiloscritta al Sindaco di Pescia*, Pistoia 10 maggio 1956, in Faldone "Inaugurazione 14 maggio 1956", Archivio FNCC.
- 25 Luigi Jacopetti, *Lettera al Sindaco di Pescia*, maggio 1957, in Faldone "Parco Monumentale", Archivio FNCC.
- 26 Alfredo Bonini, *Lettera manoscritta al Sindaco di Pescia e Presidente del Comitato per il monumento a Pinocchio*, Collodi 24 gennaio 1956, in Faldone "Inaugurazione 14 maggio 1956", Archivio FNCC. In questa lettera, in cui dichiara specifica di essere nato a Collodi non a Pescia (che ne era il comune) richiede l'autorizzazione a svolgere l'attività presso il Parco monumentale a Pinocchio.
- 27 Comitato Nazionale per il Monumento a Pinocchio e Alfredo Bonini, *Convenzione, dattiloscritto*, Pescia 4 aprile 1957, in Faldone "Inaugurazione 14 maggio 1956",

munque le riprese dei giornalisti o degli invitati della stampa, e ovviamente quelle dei privati cittadini, mentre è esclusa la possibilità di far lavorare fotografi aggregati ai servizi turistici che, si specifica, sono organizzati da Montecatini Terme e da Viareggio. La convenzione è a titolo oneroso, con l'anticipo di 200.000 lire e un canone annuo di 70.000 lire che, secondo i convertitori Istat, ad oggi corrisponderebbero rispettivamente a 2.848 e 997 euro. Questo atto, comunque, lascia intendere che Bonini è già in queste date il fotografo di riferimento del Parco. Forse non è un azzardo pensare che l'amicizia del padre Luigi con Carlo Lorenzini abbia avuto un peso nella genesi di questa vicenda, che vede il fotografo del paese di Collodi, erede di una riconosciuta tradizione locale, primeggiare sui concorrenti.

Questa convenzione segue strettamente, dunque, le vicende della costruzione del Parco che è sostenuta da Bonini stesso, tanto che partecipa assieme a un gruppo di compaesani all'acquisto collettivo dei terreni per la sua realizzazione<sup>28</sup>. Come testimoniato da numerose fotografie conservate nel suo archivio, indubbiamente egli continua a lavorare nel Parco negli anni dell'ampliamento con il *Paese dei Balocchi* (che la stampa definì la Disneyland della penisola). È soprattutto la moglie Mafalda, che coniuga la sua capacità imprenditoriale con la loquacità a gestire gli affari: lei avvicina i clienti e il marito realizza le fotografie-ricordo di gruppi familiari e di amici vicine ai gruppi scultorei e ai mosaici. Un garzone, o chi per esso, scende veloce al negozio in via del Cimitero dove si sviluppano e si stampano le fotografie per consegnarle ai visitatori prima del ritorno a casa. Il mestiere di "scattino", che si pratica nei grandi centri turistici e vacanzieri, come nella vicina Versilia, si ritrova anche nella Valdinievole dalla metà degli anni Cinquanta per circa due decenni.

Inoltre Bonini produce altre merci visive. Stando ad alcune evidenze d'archivio, una serie di cartoline recano il suo nome e sono realizzate in

---

Archivio FNCC. Lo Studio Fotografico Bruno Degl'Innocenti (*Lettera dattiloscritta al Comitato per il monumento a Pinocchio*, Pescia 23 marzo 1956, ivi) aveva richiesto di partecipare alla gara d'appalto come fotografo per svolgere la propria attività in esclusiva dando la propria disponibilità anche in caso che non venisse svolta la gara d'appalto ma una trattativa privata.

28 Devo questa informazione a Daniele Narducci della FNCC, che ringrazio. I terreni vennero acquistati privatamente dallo stesso Anzilotti che impegnò la dote della moglie, stando alla testimonianza della figlia Maria Cristina al convegno *Da Monumento a Collodi a Parco di Pinocchio*, cfr. Maria Cristina Anzilotti, *1951-1956 – Genesi e sviluppo del Concorso per il Monumento a Pinocchio in Collodi*, in questo catalogo.



collaborazione con la Editografica di Rastignano (BO) per la stampa industriale e, forse, anche per la distribuzione. Mentre altre serie, a lui attribuibili, vengono edite dal Comitato Nazionale del Monumento a Pinocchio, dalla Bromostampa di Arcore (MI), e dalla Società Sviluppo turistico di Collodi, con la sigla SASTC, per fini commemorativi (cfr. Fig. 3). Bonini, quindi, vende sostanzialmente ricordi. Difficile fare ipotesi sul volume di affari della ditta Bonini in relazione al Parco, ma vale la pena ricordare che se all'inaugurazione del 1956 vengono registrati 30.000 visitatori, che inondano la piazza Mazzini, nel 1961 un documento nella biblioteca della Fondazione riporta 150.000 visitatori l'anno, quando il Parco doveva essere ancora completato con il *Paese dei Balocchi*. Undici anni dopo, in occasione della sua inaugurazione giungono ben 300.000 visitatori. Il flusso turistico, sommariamente restituito da queste cifre, appare decisamente importante se confrontato con il numero di abitanti della frazione di Collodi che conta circa 2.000 abitanti nell'arco cronologico considerato, sul quale possiamo estendere il dato di una lieve e inesorabile recessione demografica registrata per il comune di Pescia, sotto cui Collodi era ricompresa dal 1951.

## Conclusioni

Nell'archivio fotografico della Fondazione sono presenti, oltre alle fotografie documentarie legate alle attività istituzionali degli enti del Parco, anche immagini d'autore: una serie realizzata da Pepi Merisio a al Parco e al Castello, databile all'inizio degli anni Sessanta; un'unica fotografia di Ugo Mulas (1928-1973), parte di una serie più ampia, che ritrae nello studio di Consagra le sue sculture per il Parco, collocate su piedistalli di legno<sup>29</sup>. L'immagine è ascrivibile all'inizio della relazione tra i due artisti che si erano conosciuti in occasione dell'importante mostra a cielo aperto a Spoleto, *Sculture nella città* (1962), evento che sfocerà nella pubblicazione del celebre volume realizzato a quattro mani *Fotografare l'arte*, con introduzione di Umberto Eco. Tuttavia, non sappiamo come la fotografia sia giunta alla Fondazione. Si potrebbe argomentare che questo caso sia un invito a esplorare maggiormente l'archivio fotografico. Esso è stato consultato da diversi specialisti di scultura contemporanea e d'arte ambientale, di paesaggio e architettura dei giardini, di letteratura e di illustrazione, utilizzandolo come serbatoio documentale, ma mancano

---

29 Archivio fotografico, FNCC, n. 124401.

ancora studi che analizzino le sue fotografie come fonti specifiche, per chiarire il significato della presenza di immagini nei loro contesti - complessi e intrecciati - di produzione, diffusione e conservazione di una memoria istituzionale.



# Il progetto del Parco Policentrico Collodi-Pinocchio

*Pier Francesco Bernacchi*

Gli studiosi di questo convegno hanno analizzato con grande competenza i pregi artistici e culturali dello Storico Giardino Garzoni e del Parco di Pinocchio. Personalmente, in qualità di presidente della Fondazione Collodi, sento il dovere di ribadire il grande merito di chi, a partire dall'allora sindaco di Pescia Rolando Anzilotti, all'inizio degli anni Cinquanta ha lanciato il Concorso per un Monumento a Pinocchio e posto le basi per la nascita del Parco di Pinocchio.

Questo straordinario lascito si connette con il presente e con il futuro attraverso il progetto del Parco Policentrico Collodi-Pinocchio, a cui la Fondazione sta lavorando da anni. Il progetto comporta sia una valorizzazione delle strutture già esistenti – il Parco di Pinocchio, la Villa e lo Storico Giardino Garzoni, la Casa delle Farfalle, il Pinocchio gigante – sia la realizzazione di ulteriori strutture – il nuovo Paese dei Balocchi, il Parco Didattico della Scienza, la Fattoria Didattica, il Parco degli Amici di Pinocchio, la sede della Società Europea di Cultura (SEC).

Il progetto del nuovo Parco è stato presentato con una mostra nel novembre 1995 al Parlamento Europeo di Bruxelles con l'intento di muovere l'interesse delle istituzioni e dei privati, al fine di realizzare una crescita turistica, culturale ed economica per Collodi, Pescia e zone limitrofe.

Il restauro dello Storico Giardino Garzoni è uno degli interventi del Parco Policentrico che già si sono concretizzati. Il restauro ha preso vita a partire dal 2004, quando la Fondazione Collodi ha cominciato a gestire il complesso della Villa e del Giardino, che versava in un preoccupante stato di decadenza. Nell'ambito dei lavori svolti al Giardino figura anche la costruzione della Casa delle Farfalle, completata nel 2007 e situata ai margini del parterre. La collaborazione con la soprintendente di Firenze Paola Grifoni è stata determinante nella progettazione del lavoro di restauro.

La Fondazione Collodi ha acquisito nel 2021 la Villa e il Giardino Garzoni e sta adesso programmando il restauro degli interni della Villa.

Tra gli interventi del Parco Policentrico in via di realizzazione, c'è anche il restauro di un edificio che si trova al centro della piazza principale di Collodi e che per anni ha versato in un grave stato di abbandono. L'immobile deve essere profondamente consolidato e ristrutturato, insieme al contiguo e suggestivo Teatrino di Collodi. I due immobili ospiteranno la sede della Società Europea di Cultura, un ente culturale ramificato e di grande prestigio internazionale, nato nel 1950 per iniziativa del filosofo Umberto Campagnolo. La SEC è un'associazione di uomini di cultura di ogni origine, disciplina, convinzione, che nei suoi settant'anni di vita ha lavorato su temi quali il rapporto tra cultura e politica, il ruolo dell'Europa nello scenario internazionale, il dialogo, la pace, la libertà.

La grande ex-cartiera Panigada, situata di fronte all'ingresso del Parco di Pinocchio, verrà riqualificata e ospiterà un Parco Didattico della Scienza, formulato secondo le più avanzate cognizioni didattiche, con l'utilizzo della realtà virtuale e improntato all'esperienza diretta dei fruitori.

Nell'ambito del progetto che vi sto illustrando, il Parco di Pinocchio si doterà di un nuovo Paese dei Balocchi. Nel capitolo XXXI de *Le Avventure di Pinocchio*, Carlo Collodi descriveva tale luogo con le seguenti parole:

Questo paese non somigliava a nessun altro paese del mondo. La sua popolazione era tutta composta di ragazzi. I più vecchi avevano 14 anni: i più giovani ne avevano 8 appena. Nelle strade, un'allegria, un chiasso, uno strillio da levar di cervello! Branchi di monelli da per tutto: chi giocava alle noci, chi alle piastrelle, chi alla palla, chi andava in velocipede, chi sopra un cavallino di legno: questi facevano a mosca cieca, quegli altri si rincorrevano: altri, vestiti da pagliacci, mangiavano la stoppa accesa: chi recitava, chi cantava, chi faceva i salti mortali, chi si divertiva a camminare colle mani in terra e colle gambe in aria: chi mandava il cerchio, chi passeggiava vestito da generale coll'elmo di foglio e lo squadrone di cartapesta: chi rideva, chi urlava, chi chiamava, chi batteva le mani, chi fischiava, chi rifaceva il verso alla gallina quando ha fatto l'ovo: insomma un tal pandemonio, un tal passeraio, un tal baccano indiatolato, da doversi mettere il cotone negli orecchi per non rimanere assorditi. Su tutte le piazze si vedevano teatrini di tela, affollati di ragazzi dalla mattina alla sera, e su tutti i muri delle case si leggevano scritte col carbone delle bellissime cose come queste: *viva i balocci!* (invece di *balocchi*): *non vogliamo più schole* (invece di

*non vogliamo più scuole): abbasso Larin Metica (invece di l'aritmetica) e altri fiori consimili*<sup>1</sup>.

Il nuovo Paese dei Balocchi del Parco Policentrico si ispira alla descrizione di Collodi e prevede la realizzazione di un'area giochi con numerose attrazioni.

Nell'area verde già occupata dal Pinocchio gigante, prenderà vita invece il Parco degli Amici Europei di Pinocchio, un Parco Educativo di Arte Ambientale con un forte ruolo rispetto al territorio circostante. Importanti architetti internazionali – tra cui Zaha Hadid, Alvaro Siza, Livio Vacchini, Patric Berger e Daniel Libeskind – hanno aderito al progetto del Parco pianificando opere che evocano le fiabe della cultura europea e che mettono insieme l'ambiente, il gioco, l'arte e la scienza, nel segno del divertimento e della conoscenza. Il Parco accoglierà inoltre una Fattoria Didattica, che avrà non solo il compito di far riscoprire ai bambini l'eccezionale bestiario delle *Avventure di Pinocchio* e le antiche piante da frutto e da fiore, ma anche quello di preparare i visitatori a conoscere e meglio comprendere l'ambiente naturale che li circonda e il territorio limitrofo.



---

1 Collodi, C. (2012) *Le avventure di Pinocchio: storia di un burattino*, Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini Vol. 3, Collodi: Fondazione Nazionale Carlo Collodi; Firenze: Giunti, pp. 178-179.



 **PARCO POLICENTRICO COLLODI PINOCCHIO**

PATRICK BERGER

**IL NIDO**

**PADIGLIONE DEGLI UCCELLI**

La struttura, purina, ombreggiata, di questo progetto sta all'interno una grande gabbia aperta sui venti. La struttura facciata è data dai tetti che questi gabbie sono, intesa come un'evoluzione degli uccelli (senza allungare, solo perché il loro è il modo che è il modo di essere degli uccelli).



 **PARCO POLICENTRICO COLLODI PINOCCHIO**

ZANA HADID

**LA LIBELLULA**

Una delle più famose architette del mondo, ha immaginato un'architettura che è un libello che si muove nell'aria. È un'architettura che è un libello che si muove nell'aria. È un'architettura che è un libello che si muove nell'aria. È un'architettura che è un libello che si muove nell'aria.







# La tutela istituzionale sul parco di Pinocchio a Collodi

*Sergio Sernissi*

Il parco di Pinocchio a Collodi ha visto negli anni crescere la sua importanza e la sua fama, ma già alla sua nascita fece discutere e suscitò un interessante e vivace dibattito culturale. Ad eccezione del riconoscimento culturale avvenuto con l'istituzione della fondazione nazionale Carlo Collodi, gli organi istituzionali dello Stato hanno tutelato il parco, nel suo insieme di opere di scultura, di architettura e di ambientazione vegetale, soltanto con un vincolo paesaggistico istituito nel 1971 che comprendeva una vasta area attorno all'abitato di Collodi.

Con il passare del tempo e le sempre più complesse problematiche di tutela, si è arrivati nel 2017 alla determinazione di procedere rapidamente alla dichiarazione dell'interesse culturale dell'intero parco e dell'osteria del Gambero Rosso inserendo doverosamente tali beni fra quelli tutelati con tutela diretta dalla II parte del Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42.

Per comprendere meglio l'argomento in questione e cioè i meccanismi con i quali siamo arrivati a tutelare, credo con sufficiente efficacia, il parco di Pinocchio, occorre evidenziare alcuni fatti e delle date.

1951 – Nel settantesimo anniversario della prima puntata della fiaba di Pinocchio, l'amministrazione comunale, su idea dell'allora sindaco di Pescia, Rolando Anzilotti, con la preziosa collaborazione di Lamberto Vitali, costituì il comitato per il monumento a Pinocchio e decise successivamente di realizzare il parco.

1956 – Fu inaugurato il *Villaggio di Pinocchio* con il celebre gruppo bronzeo e gli straordinari mosaici alla presenza del Presidente della Repubblica.

1962 – Il parco di Pinocchio divenne una realtà culturale consolidata e, dalle attività scientifiche del comitato nacque la Fondazione Nazionale

Carlo Collodi, istituita come Ente morale il 18 luglio dello stesso anno con decreto del Presidente della Repubblica.<sup>1</sup>

1963 – Su progetto dell'architetto Giovanni Michelucci fu inaugurata l'osteria del Gambero Rosso, con la caratteristica copertura inclinata e le travi e i pilastri interni in cemento armato, ispirati alle zampe o alle chele di un gambero.

1972 – Il Parco fu completato con il *Giardino di Pinocchio* e con il *Paese dei Balocchi* grazie all'opera dell'architetto Marco Zanuso, dello scultore Pietro Consagra e dell'architetto dei giardini Pietro Porcinai.

La prima tutela istituzionale dell'area comprendente il parco di Pinocchio venne attuata attraverso l'apposizione di un vincolo paesaggistico istituito con D.M. 11 maggio 1971 pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale n.143 del 07 giugno 1971, oggi si direbbe che l'area è stata dichiarata di notevole interesse pubblico ai sensi dell'art. 136 comma 1 lettere c) e d) del D.Lgs 42/2004, detto anche Codice dei beni culturali e del paesaggio.

L'area vincolata ha una superficie di poco più di 156 ettari e comprende una vasta zona collinare, il paese di Collodi, la villa, il parco Garzoni e un tratto pianeggiante che fiancheggia il torrente Pescia di Collodi.

Nonostante il parco di Pinocchio fosse già una realtà culturale consolidata nella motivazione del vincolo non se ne fa menzione. Essa recita così:

La zona predetta ha notevole interesse pubblico perché è costituita da un incantevole antico nucleo che chiude la più antica e la più vasta valle appenninica, scendendo lungo una fossa stretta e buia ai cui lati si innalzano le cime delle propaggini montane con rapido dislivello e con a levante l'antico castello di Collodi; la località appare come uno sperone montagnoso sui cui fianchi si susseguono, dal basso verso la cima, colture agricole ortive, vivaistiche, floristiche, nonché boschi di castagno e pino, mentre la pianura che si allarga immediatamente ai piedi delle alture dà, a chi guarda da sud, la strana impressione di trovarsi di fronte allo scenario di un presepio immobile nel tempo dove soli abitanti potrebbero essere le figurine dei pastori, venendo a formare il tutto un quadro naturale di incomparabile suggestività ed un complesso di cose immobili avente valore estetico e tradizionale ricco di punti di belvedere accessibili al pubblico.

A parte la semplicistica articolazione della motivazione del vincolo, da essa si evince che la tutela dell'interesse pubblico era rivolta soprattutto al

---

1 <https://www.letteratour.it>.

centro storico di Collodi, alla villa, al parco Garzoni e al contesto naturalistico costituito da montagne, valli, boschi e coltivazioni.

Fortunatamente l'area tutelata comprendeva, a ridosso dei tratti di uno dei suoi confini meridionali, anche il *Villaggio di Pinocchio* e la zona dove stava nascendo il *Paese dei Balocchi*.

Per molti anni l'unica forma di tutela sul parco di Pinocchio, che il Comune di Pescia e la Soprintendenza di Firenze hanno esercitato, è stata quella dovuta alla presenza di questo vincolo paesaggistico: (codice regionale 9047063 – codice ministeriale 90126).

Si comprende facilmente che si doveva contare molto sulla autotutela che svolgeva la Fondazione Nazionale Carlo Collodi alla quale vanno riconosciuti i meriti per gli sforzi sostenuti per la gestione e la conservazione del parco.

Tuttavia, con il passare del tempo si è resa sempre più pressante la necessità di sottoporre il parco di Pinocchio ad una maggiore tutela, di tipo diretto, storico, artistico e architettonico, ai sensi della seconda parte del Codice dei beni culturali e del paesaggio.

Finalmente nel 2017, in accordo con la Fondazione Nazionale Carlo Collodi, si decise di procedere alla “dichiarazione dell’interesse culturale” del parco di Pinocchio, sennonché si presentò subito un problema di tipo normativo.

Vediamo infatti cosa dice il comma 1 dell’articolo 10 del Codice:

Sono beni culturali le cose immobili e mobili appartenenti allo Stato, alle regioni, agli altri enti pubblici territoriali, nonché ad ogni altro ente ed istituto pubblico e a persone giuridiche private senza fine di lucro, ivi compresi gli enti ecclesiastici civilmente riconosciuti, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico.

La Fondazione Nazionale Carlo Collodi, proprietaria del parco, istituita come Ente morale il 18 luglio del 1962 è ascrivibile a questa categoria di Enti e pertanto i suoi beni rientrano fra quelli indicati al comma 1 dell’art. 10 del Codice e quindi, secondo la normativa, dovrebbero essere sottoposti a verifica dell’interesse culturale ai sensi del comma 1 dell’articolo 12 del D.Lgs 42/2004.

Vediamo a questo punto cosa dice il comma 1 dell’art.12 del Codice:

Le cose indicate all’articolo 10, comma 1, che siano opera di autore non più vivente e la cui esecuzione risalga ad oltre *settanta anni*, sono

sottoposte alle disposizioni della presente Parte fino a quando non sia stata effettuata la verifica di cui al comma 2.

Ritorniamo alle date che vedevamo all'inizio e riportiamole al 2017, anno in cui decidemmo che doveva essere posto un vincolo di tipo storico e artistico sul parco.

1951 – Costituzione comitato per il monumento a Pinocchio (66 anni);

1956 – Inaugurazione del Villaggio di Pinocchio (61 anni);

1962 – Nascita della Fondazione Nazionale Carlo Collodi (55 anni);

1963 – Inaugurazione Osteria del Gambero Rosso (54 anni);

1972 – Completamento del parco con il Paese dei Balocchi (45 anni).

Come si vede nessuna delle date significative della costituzione del parco di Pinocchio raggiungeva i settanta anni di vetustà pertanto veniva a mancare una delle condizioni che avrebbero consentito di procedere alla verifica dell'interesse culturale dell'intero parco.

In effetti, se i beni in questione avessero avuto più di settanta anni sarebbero già stati vincolati per legge, ai sensi del suddetto art.12 del Codice.

Considerato che uno strumento di tutela più efficace non era più rinviabile, abbiamo così deciso di procedere comunque al vincolo del parco, in completo accordo con la fondazione e con il suo presidente, dott. Bernacchi, utilizzando un altro comma dell'art.10: il comma 3 lettera d)

Vediamo cosa dice questo altro comma dell'art.10:

Sono altresì beni culturali, quando sia intervenuta la dichiarazione prevista dall'articolo 13:

d) le cose immobili e mobili, a chiunque appartenenti, che rivestono un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte, della scienza, della tecnica, dell'industria e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose.

Questo tipo di vincolo, che non ha limiti temporali, configura i beni oggetto della tutela come beni culturali «per riferimento» o «per testimonianza», come chiaramente indicato nella norma, pertanto il loro valore culturale sarebbe di carattere estrinseco e non intrinseco, determinato cioè dalla funzione che essi svolgono nei confronti del bene culturale primario a cui fanno riferimento<sup>2</sup>.

---

2 <https://lexambiente.it>.

In futuro, in considerazione dei beni in questione, per maggior correttezza e precisione, si potrebbe procedere ad un rinnovo della dichiarazione dell'interesse culturale ai sensi dell'art.10 comma 1 o ai sensi del sopravvenuto art. 10 comma 3 lettera d-bis).

Nascono dunque due Decreti di tutela:

il D.P.C.R. n. 199 del 29 novembre 2017 sul parco di Pinocchio, notificato alla fondazione nazionale Carlo Collodi e

il D.P.C.R. n. 200 del 29 novembre 2017 sull'osteria del Gambero Rosso e beni mobili pertinenziali, notificato alla società sviluppo turistico Collodi.

Il parco di Pinocchio è uno dei tre importanti elementi che rappresentano Collodi insieme all'antico borgo e al complesso monumentale della villa e del giardino Garzoni. Tre itinerari che hanno in comune l'armonia con il paesaggio toscano e la capacità di portare la fantasia verso dimensioni inusuali e fiabesche<sup>3</sup>.

Non è il consueto parco di divertimenti, ma piuttosto un museo all'aperto immerso nel verde e dedicato al burattino più famoso del mondo, all'interno del quale si ha la sensazione di ripercorrere la fiaba dentro un percorso scandito dal connubio tra arte e natura. Si tratta di un percorso a sorpresa, scandito da tappe che ripercorrono la sequenza delle avventure di Pinocchio, rievocandole con sculture, manufatti e sistemazioni a verde.



*Fig. 1 - Il monumento in bronzo a Pinocchio e la Fata di E. Greco (1955-56)*

3 <https://www.pescia.net>.

Per primo si incontra il *Monumento a Pinocchio e la Fata*, in bronzo, recante la data 1955 ma collocato nel (1956), di Emilio Greco (Fig. 1), dove la scultura di Pinocchio raffigura con un linguaggio moderno e fluido la metamorfosi da burattino di legno a bambino, in un gioco di vuoti e pieni dove la fata-madre pare sorreggerlo nel suo difficile cammino.

I percorsi sono pavimentati in pietra del Cardoso e la vegetazione crea un diaframma che facilita il gusto della scoperta durante il percorso che, procedendo verso sud, continua attraversando un boschetto di lecci.

Si arriva poi alla *Piazza dei Mosaici* (1956) di Venturino Venturi, Baldi e De Luigi.

La piazza costituisce uno spazio straordinario, perimetrato da muri decorati con mosaici raffiguranti la storia di Pinocchio, visibili soltanto a distanza e disposti liberamente, senza seguire l'evoluzione cronologica della fiaba.



Fig. 2 - La Piazza dei Mosaici di V. Venturi, R. Baldi, L. De Luigi (1956)

E' un'opera straordinaria, astratta e narrativa al tempo stesso, che racconta con un linguaggio sintetico alcuni episodi delle avventure del burattino: l'albero degli zecchini d'oro, il paese di Acchiappacitrulli, l'omino che porta il burattino e Lucignolo nel paese dei Balocchi, la capretta sullo scoglio in riva al mare, Geppetto che scolpisce il pezzo di legno, il grillo

parlante schiacciato sul muro, il cane Alidoro, il pescatore verde con la padella, gli assassini che aspettano Pinocchio, Mangiafuoco, il carabiniere, la chiocciola, ecc.

La piazzetta ha una forma quadrata con lati di 30 metri, lastricata e chiusa da muri di cinta sagomati, sui quali scorre una suggestiva rievocazione di Pinocchio, per flash di personaggi ed episodi. (Fig. 2)

L'opera si sviluppa anche sulla parte esterna dei muri, dove c'è un bassorilievo in pietra che raffigura il burattino Pinocchio e ad animare le pareti sono rappresentate anche conchiglie e chiocciole, dove troviamo anche la pietra con i nomi dei collaboratori dell'artista. Il tutto è inserito in una cornice di lecci progettata dagli architetti Renato Baldi e Lionello De Luigi.

I lavori per la piazzetta durarono un anno e mezzo e videro Venturino Venturi costruire con le proprie mani il muro che avrebbe poi coperto con scene a mosaico, usando tessere di vetro, pietre e frammenti di marmo multicolore.

Il concorso per il monumento a Pinocchio, a cui parteciparono ottantaquattro scultori, fu vinto ex aequo da Emilio Greco per il *Monumento a Pinocchio e la Fata* e da Venturino Venturi per la realizzazione della *Piazzetta dei Mosaici* su progetto degli architetti Renato Baldi e Lionello De Luigi.

Usciti dalla piazza, dopo un breve tratto nel bosco, si raggiunge l'ampliamento del parco (1972) costituito dal *Paese dei Balocchi*, qui ci troviamo in un itinerario allegorico, pavimentato in pietra, nel corso del quale si entra in contatto con sculture e ambientazioni che ripercorrono la fiaba di Pinocchio<sup>4</sup>.

Così attraversiamo l'allegoria del *Villaggio* progettata dall'architetto Marco Zanuso, costituita da una piazzetta circondata da muri in mattoni pieni, con al centro una piccola corte con la fontana-abbeveratoio in pietra e piante dell'ambiente mediterraneo.

Proseguendo il sentiero tortuoso si incontrano in successione i sedici gruppi scultorei in bronzo e in parte in acciaio, ventuno statue in tutto, realizzate da Pietro Consagra nel 1972.

Le statue, collocate al centro di radure vegetali, raffigurano i principali personaggi della fiaba, dove anche la vegetazione diviene protagonista del racconto.

4 Magli P, Cecconi V. (1986) *Il paese dei Balocchi. Guida al parco di Pinocchio Collodi*, Pistoia: Editrice Nuove Esperienze, p. 34.



Infatti, usciti da una stretta curva a gomito del sentiero ci si imbatte negli *Assassini*, cioè nel Gatto e la Volpe mascherati. (Fig. 3)



Fig. 3 - Alcune sculture in bronzo di P. Consagra (1972)

Attorno ad essi la vegetazione si infittisce, per rendere fisicamente avvertibile l'inquietudine provata da Pinocchio alla vista dei due compari.

Sensazione contraria suscita la *Fata Bambina* dai capelli turchini, posta al centro di uno spiazzo, delimitata a terra da un cerchio di acciottolato.

Nell'intervallo fra queste opere, nella parte centrale del percorso, si trova la casina della Fata del 1972, di Marco Zanuso.

Di Zanuso è anche il grande pescecane, realizzato con la collaborazione di Augusto (Bobo) Piccoli, composizione architettonica percorribile, inserita al centro di uno specchio d'acqua, circondato da un canneto. (Fig. 4)

Per continuare il percorso e rinforzare l'aspetto ludico che proietta il visitatore verso elementi archetipici legati all'immaginario infantile si incontrano in successione: *il Labirinto*, *la Grotta del Tesoro* e *la Nave dei Pirati* (1972).

Il verde poi è l'elemento portante di tutto il parco.

L'ambientazione vegetale e delle singole essenze è emblematica in ogni luogo e accompagna ogni momento di scoperta durante il percorso ludico.



*Fig. 4 - Il Grande Pescecane di M. Zanuso e A. Piccoli (1972)*

La scelta della vegetazione è accurata e basata non solo sulla adattabilità delle piante nei vari ambienti, sulla funzionalità, facilità ed economicità di manutenzione, ma è anche inerente alla sua relazione simbolica con gli elementi architettonici-scultorei che rappresentano i vari episodi della storia del burattino.

Questa fa sì che ogni tappa giunga sorprendente ed inaspettata, le piante stesse contribuiscono a creare l'atmosfera e a valorizzare la sequenza degli episodi del racconto.

Le radure coincidono con i diversi episodi.

La forma del racconto stesso, frammentario, labirintico, costituito da una sequenza di "scene madri" ritorna nel disegno d'insieme e nelle "stanze" ritagliate nella fitta massa verde la cui progettazione è stata opera di Pietro Porcinai<sup>5</sup>.

Il percorso è scosceso, avvolgente, intimo, a tratti impervio a rappresentare l'affannosa vicenda del protagonista della fiaba.

In generale le masse arboree sono disposte su diversi livelli e culminano verso il punto nodale di ogni scultura.

L'ombra invade lo spazio in tutte le stagioni, rievocando i tratti bui e spaventosi contenuti nella storia.

Le soluzioni progettuali del verde si armonizzano e dialogano, purtroppo con meno evidenza che in passato, con il magnifico paesaggio circo-

5 <http://www.abitare.it>.

stante, in particolare con il giardino sei-settecentesco di Villa Garzoni e con il borgo antico di Collodi, visibili da alcuni punti del parco.

All'ingresso del Parco, come abbiamo detto, fu progettata e poi realizzata l'Osteria del Gambero Rosso.

L'edificio richiama l'immagine di una vecchia osteria toscana rivisitata in chiave contemporanea. (Fig. 5)



*Fig. 5 - Osteria del Gambero Rosso di G. Michelucci (1963)*

La struttura portante in cemento armato, all'interno, ricorda, anche nei colori, le zampe di un gambero, mentre all'esterno, nella forma del tetto e nelle murature irregolari vi è un richiamo alle caratteristiche delle abitazioni rurali dalla valle.

Nel progetto di Michelucci si riscontra un processo di assimilazione dei caratteri della piazza dei mosaici mediato dallo studio delle architetture e dei giardini del catalano Gaudì: la riflessione sull'opera dell'architetto spagnolo è evidente nell'utilizzo di elementi figurati e mostruosi nella decorazione e nell'adozione sempre più netta di una progettualità basata sulla distinzione tra scheletro strutturale portante e involucro murario; essa giunge in alcuni schizzi fino alla citazione puntuale di alcuni elementi presenti nel parco Guell di Barcellona.

Infatti, nell'iniziale progetto di Michelucci, l'edificio doveva essere concepito come opera d'arte totale, definita dalla sintesi di architettura, pitto-

ra e scultura, mediando tra i caratteri della *Piazza dei Mosaici* di Venturino Venturi e le suggestioni delle architetture e dei giardini dell'architetto Catalano Antoni Gaudì.

L'opera architettonica avrebbe dovuto essere ricoperta da una ricca componente decorativa, mai eseguita probabilmente per ragioni di ordine economico, alla cui realizzazione dovevano contribuire tre artisti, il pittore Enzo Brunori, lo scultore Iorio Vivarelli e il ceramista Guido Gambone.

Se tale apparato decorativo fosse stato realizzato avrebbe reso tangibile il riferimento alle architetture gaudiane e avrebbe sicuramente contribuito ad accentuare l'aspetto ludico dell'edificio<sup>6</sup>.

Nel progetto definitivo del 1958 scompaiono infatti tutti gli echi decorativi, fiabeschi e arboriformi ispirati alle avventure del burattino<sup>7</sup>.

L'osteria attualmente si presenta come una massiccia volumetria, gli aspetti esterni più caratterizzanti sono costituiti dall'inclinazione particolare della copertura costituita da due falde di diversa ampiezza e dalle articolazioni volumetriche delle murature con corpi in aggetto, portici e logge che creano zone di penombra<sup>8</sup>.

Il paramento murario esterno è realizzato con un intonaco arricciato di colore delle terre (beige), gli infissi sono in legno.

L'ingresso principale all'osteria è posto a nord e un'ampia scalinata conduce a uno spazio di disimpegno dove, sulla destra, è posta una scala che conduce al primo piano, composto da un ballatoio-galleria, aperto sul piano terra. Dal disimpegno, al piano terra, si accede all'ingresso principale del salone ristorante, ai servizi e alla scala che porta al piano seminterrato; il corridoio e la scala sono in pietra quarzite.

Lo spazio ristorante è caratterizzato da un grande salone con pavimentazione in teak brasiliano e da pilastri e travi in cemento armato di colore arancio che sostengono la copertura e il ballatoio.

Gli elementi strutturali creano una articolazione spaziale che l'archi-

6 Fratini, D. (2012) *Venturino Venturi a Collodi. L'incontro con Lionello De Luigi e Renato Baldi, la nascita della Piazza dei Mosaici e dell'Osteria del Gambero Rosso*, in "Critica d'Arte", LXXIV 49/50, pp.113-130

7 Conforti C., Dulio, R., Marandola, M. (2006) *Giovanni Michelucci 1891-1990*, p. 256, Milano: Electa, 2006

8 Suppressa, A. (1990, a cura di) *Itinerari di architettura moderna. Pistoia, Pescia, Montecatini*, Firenze, Alinea, 1990; Godoli, E. (2001, a cura di), *Architetture del Novecento. La Toscana*, Firenze: Edizioni Polistampa.

tetto introduce, volta a suggerire una fantastica rappresentazione simile a enormi chele<sup>9</sup>.

Alcuni arredi interni come tavoli e sedie sono stati realizzati su disegno dello stesso Michelucci.

L'architetto concretizzò le proprie suggestioni in un edificio rivisitazione dell'immagine della vecchia osteria toscana con elementi simbolici che diverranno in seguito un tema costante nella ricerca architettonica michelucciana, come i suggestivi pilastri ramificati che qui assumono le caratteristiche sembianze degli arti di un gambero e che ritroviamo, come tema, a Pistoia, nella Chiesa del Cuore immacolato di Maria al Villaggio Belvedere, realizzata fra il 1959 e il 1961 e a Campi Bisenzio, nella Chiesa dell'Autostrada o di San Giovanni Battista, realizzata fra il 1960 e il 1964<sup>10</sup>.

Concluderei con la sintesi delle motivazioni riportate nelle relazioni che hanno accompagnato le proposte delle due *dichiarazioni dell'interesse culturale*:

il parco di Pinocchio, con il suo impianto iniziale che ruota attorno alla *Piazzetta dei Mosaici* di Venturino Venturi e al Monumento a *Pinocchio e la Fata* di Emilio Greco, con l'ampliamento costituito dal *paese dei Balocchi* e dal *giardino di Pinocchio* dove troviamo le statue di Pietro Consagra, le architetture di Marco Zanuso e la sistemazione a verde di Pietro Porcinai, costituisce un notevole esempio di parco tematico e museo a cielo aperto, il cui insieme riveste un interesse particolarmente importante in riferimento alla storia letteraria e artistica del nostro Paese.

Nel contesto del Parco di Pinocchio inoltre:

l'osteria del Gambero Rosso, per le sue caratteristiche architettoniche, costituisce un caposaldo di riferimento per alcune tematiche e suggestioni delle architetture di Giovanni Michelucci, nonché una concreta espressione di diffuse tendenze architettoniche presenti nell'area fiorentina nel panorama culturale degli anni '60 del secolo scorso e pertanto l'edificio in questione, posto all'ingresso del parco, riveste anch'esso, con alcuni arredi originali all'interno, un interesse particolarmente importante per la storia dell'architettura e dell'arte del nostro paese.

---

9 Ibidem.

10 Conforti C., Dulio R., Marandola M., *Giovanni Michelucci 1891-1990*, p. 256, Milano, Electa, 2006.

# Proposta per un concorso internazionale di arte contemporanea: omaggio a Venturino Venturi

*Andrea Dami*

Sono state interessanti le due tornate del convegno: *Da monumento a Collodi a parco di Pinocchio – Cronache di un'esperienza d'arte ambientale in Toscana*, come le giuste precisazioni sugli autori che vinsero il concorso indetto dalla Fondazione, voluta e animata più di settant'anni fa dall'allora sindaco Rolando Anzilotti per la realizzazione di un "monumento" a Pinocchio.

È stato importante ricordare anche i membri che furono invitati a partecipare alla giuria: Giovanni Michelucci, Italo Griselli, Rolando Anzilotti, Giacomo Manzù, Franco Gentilini, Enzo Carli, che decretarono vincitori Emilio Greco (scultore) con l'opera *Pinocchio e la Fatina* e *ex-aequo* Venturino Venturi (scultore), Renato Baldi e Lionello De Luigi (architetti) con il progetto *la Piazzetta dei mosaici*.

Inutile ripetere quanto fu interessante il passaggio da "monumento" a "piazza" o meglio a un'opera più complessa in quanto architettura, che definirei "archiscultura", che porta i "segni" a mosaico della storia di Pinocchio.

Questo spazio fisico, abitabile fu, ed è ancora oggi a distanza di molti anni dalla sua inaugurazione che avvenne nel 1956, il migliore omaggio che sia stato fatto a Carlo Collodi-Lorenzini, autore di Pinocchio.

Pinocchio è "patrimonio dell'umanità", una umanità composta indistintamente da bambini e da adulti per una "felicità collettiva" e quella piazzetta è "felicità collettiva", ma anche «un centro di educazione e di approfondimento», come ha detto la professoressa Romina Nesti, perché proprio attraverso il corpo, i sensi, il gioco ci si appropria al mondo e qui, in questo spazio d'arte, il gioco è fiaba. Vorrei sottolineare che questo non è il luogo per il gioco inteso come semplice intrattenimento a scopo ricre-

ativo o di puro divertimento, ma “racconto”, magari animato da giovani “guide”.

La Piazzetta dei mosaici, che con il suo “muro” d’arte ci inebria di stupore, è uguale a vita, cioè incontro, o meglio, gioco educativo ed è la meraviglia che ci “raccontano” quei mosaici attraverso la storia di Pinocchio. Pinocchio che – come ci ricorda Lucia Fiaschi – «non è un burattino, non è neppure una marionetta: è un enigma!».

È un piacevole enigma da approfondire, secondo l’età del suo giocatore-lettore. Un enigma che ci può educare seguendo il percorso d’arte, perdendoci tra i personaggi della fiaba e le architetture realizzate da Pietro Consagra e da Marco Zanuso, o giocando tra le macchie di colore e i volumi arborei di Pietro Porcinai, in questo parco monumentale, ma sarebbe meglio dire parco d’arte, o d’arte ambientale.

Oggi 2021 siamo qui a ricordare sì una storia di opere d’arte, di un giardino d’arte, ma sottotraccia penso sarebbe più giusto individuare le dinamiche legate alla conservazione e quindi al suo futuro, per creare approfondimenti e confronti tra le varie istituzioni statali e non.

A questo proposito voglio citare le parole di Cèsar Manrique che già nel 1986 ci invitava ad una «nuova responsabilità per l’enorme pericolo di distruzione dell’ambiente», come ci ha ricordato nel suo intervento l’architetto paesaggista, professore Luigi Latini.

Parole belle, senza dubbio! Ma non ascoltate. Non volute sentire.

Quindi gli Enti e tutti noi abbiamo la responsabilità verso questo parco d’arte perché il pericolo di distruzione dell’ambiente è presente, per cui sia la Piazzetta dei mosaici, sia le opere lungo il percorso devono ritrovare “l’ambiente” iniziale, magari anche il “colore” originario, mentre qualsiasi intervento di elementi d’arte contemporanea o altri “oggetti” in un contesto ormai storicizzato dovrà essere seriamente preso in considerazione e valutato da una commissione di esperti (artisti, architetti, scrittori), per non alterare l’originalità del fortunato progetto iniziale.

Secondo il mio giudizio, per riportare una prima attenzione sulla Piazzetta dei mosaici, sarebbe opportuno indire un concorso di idee, e sottolineo di idee, per una scultura-gnomone da porre al centro dello “spazio d’arte” di Venturi-Baldi-De Luigi, che era un’idea di Venturino Venturi.

Il concorso potrebbe essere rivolto agli studenti delle accademie (o istituti equiparati) che hanno scelto come disciplina principale la scultura.

Un caro saluto a tutti.

## Conclusioni

La ricchezza di approfondimenti emersi durante il convegno e nei contributi scritti dai relatori vincola il termine conclusioni solo come offerta di riflessioni sulle quali continuare a dialogare, una sfida intellettuale che si prospetta come un nuovo inizio scolpito in epigrafe finale. Riflessioni finali sono d'obbligo, soprattutto alla luce della sfida lasciataci in eredità da Venturino Venturi che con profondo dolore dovette rinunciare a completare la propria opera, anticipatrice e poetica. Riflessioni che sono anche auspicio a un destino di nuova vitalità per il nucleo storico del Parco di Pinocchio a Collodi, che già a suo tempo costituì un'enorme innovazione nella concezione di monumento che diventa piazza, spazio urbano sposato al luogo e in omaggio a Carlo Lorenzini, attribuendo nella geniale intuizione del sindaco Rolando Anzilotti a un piccolo borgo della campagna toscana i natali di un personaggio di fantasia che mai nacque alla vita se non nelle coscienze degli uomini e rendendolo celebre per un'opera antesignana nella storia dell'architettura del paesaggio e dell'arte ambientale.

Il concorso e gli esiti sono ben noti e già all'epoca suscitavano accese polemiche che ritardarono per più di un anno l'inaugurazione del parco. L'*ex-aequo* cercò invano di conciliare due proposte incompatibili, tanto che uno dei presupposti fondamentali per potere addivenire alla decisione finale fu che la statua di Emilio Greco non dovesse mai abitare la piazzetta mosaicata, rimasta comunque incompiuta e per la quale la stampa coeva evocava il non finito di «una chiara senza tuorlo», citando Parronchi.

Varie le ipotesi sulle dinamiche che generarono quella che fu la decisione della giuria e i fatti che seguirono. A eredità del passato rimane nell'attualità la straordinarietà dell'evoluzione di un monumento che declina la sua identità in piazza, un luogo urbano vincolato percettivamente e fruitivamente alle straordinarie preesistenze storiche e artistiche. Già a suo tempo un'enorme innovazione in omaggio a Carlo Lorenzini e al suo Pinocchio che è patrimonio dell'umanità, cui Venturino Venturi affiancò etimologicamente quello che non era un monumento ma uno spazio immaginato in modo geniale, un puro dinamismo, uno straordinario segnalibro, un'interazione, un'arte ambientale assolutamente *ante litteram* generata dal gnomone di una meridiana, l'ombra del braccio alzato della



statua di Pinocchio collocata al centro che nel moto continuo dell'ombra al volgere delle ore del giorno si sarebbe proiettata sulla piazza indicandone gli episodi mosaicati, così esplicitando l'identità di perpetuo moto che è l'essenza stessa di Pinocchio. Un moto alla sequela di Pinocchio capace di indirizzare visivamente l'attenzione dei visitatori e dei bambini agli episodi rappresentati sul muro, invogliandone l'interattività ludica con lo spazio-monumento.

Così non fu e questa è ormai storia, ed è obbligo ora guardare avanti interrogandoci sul futuro.

Lasciare la piazza vuota, come è stato per quasi settant'anni potrebbe essere un'ipotesi decorosa nel rispetto della decisione che venne presa a suo tempo dalla giuria e dagli eventi successivi occorsi. Tuttavia l'arte contemporanea impone evoluzione e azione, l'assenza della statua di Pinocchio condannerebbe la piazza ad essere vuota, silente, quasi un mero passaggio – come purtroppo spesso è nell'attualità - impedendo la comprensione dello straordinario evocativo progetto di Venturino, il suo sofferto capolavoro ma anche uno dei capolavori del Novecento, che richiama le nostre coscienze ad agire.

Ma cosa fare? Una ricostruzione filologica di quello che avrebbe dovuto essere il progetto originario sarebbe un'ipotesi anacronistica e non percorribile. Non esistono oltretutto esecutivi lasciati da Venturino, solo un bozzetto alto 50 cm, e riproporlo in scala come da ipotesi sarebbe un'incongruità dal punto di vista storico, muovendosi inoltre su un bene vincolato. Tuttavia questo spazio, dove si ventilarono anche ipotesi per contrassegnare il centro come punto percettivo e luminoso richiede un compimento. Forse da pensare un posto a stare per permettere di percepirlo e proprio sulle onde luminose, sonore, immateriali che in molte occasioni l'arte contemporanea propone in evanescenti installazioni digitali, si potrebbe ipotizzare un'iniziativa che sposi i vincoli che impongono un intervento mobile e trasferibile, temporaneo o permanente che sia ma aprendo all'arte più attuale e al grande impatto della sua valenza sociale, culturale e linguistica sulle nuove generazioni.

La nostra proposta si orienta nella direzione di sollecitare *in primis* un dibattito di idee e dare nuova linfa al progetto rivitalizzandolo sulla memoria di quello che fu ma in una nuova ampia dimensione di concorso internazionale che faccia tesoro della storia guardando avanti e aggiornando ai linguaggi attuali un parco che ha segnato la storia dell'architettura,

dell'arte e dell'arte ambientale. Un parco che ha fondato la propria identità sulla matrice educativa dell'arte, e che impone di approfondire il tema del gioco, dell'educazione, del contesto ludico e interattivo, praticabile in partecipazione emotiva, fisica, sensoriale, come da auspici originari di Rolando Anzilotti e dalle risposte degli artisti che vi intervennero. Un ambito artistico, paesaggistico, pedagogico dunque, che può ora, aprendosi a un concorso di idee, dare la possibilità ad artisti internazionali di creare qualcosa all'interno della 'magic square' per riaccendere un'attenzione su un luogo cui manca il centro e la centralità di protagonismo che gli è dovuta. Un gesto che sia inoltre un omaggio a Venturino Venturi ma anche a Renato Baldi e Lionello De Luigi e non ultimo a Rolando Anzilotti cui va il merito di avere per primo lanciato una sfida lungimirante legandosi alla memoria del passato e guardando con occhio acuto ad un futuro per la risoluzione di problemi contingenti di quegli anni, proiettando sulla ricchissima stratificazione storica dei luoghi una novità di interazione con la contemporaneità artistica che ha donato loro nuova vitalità. Così come Anzilotti fece a suo tempo potremmo ripercorrerne nel rispetto della straordinaria dignità del parco storico la strada dell'innovazione alla luce delle possibilità concettuali e tecnologiche attuali e di pregnanti personalità artistiche.

*Claudia Maria Bucelli*

*Lucia Fiaschi*

*Silvia Mantovani*



# Bibliografia

## **AAVV 2001**

AAVV (2001) "Arte Ambientata. Arte Ambientale" *Quaderno*, periodico del Centro Pecci, 11, 4, luglio, Pistoia: Gli Ori.

## **Abrams 1991**

Abrams, J. (1991) "Intervista a Michael Eisner / Interview with Micheal Eisner", in de Michelis, M. (a cura di) in *Intrattenimento / Entertainment*, Bologna: *Ottagono*, 99, pp. 38-72.

## **Adorno 1970**

Adorno, T.W. (1970) *Ästhetische Theorie*, Frankfurt: Suhrkamp - de Angelis, E. tr. it. Matteucci G, (2009 a cura di F. Desideri, G. Matteucci) *Teoria estetica*, Torino: Einaudi.

## **Alatri 2000**

Alatri, G. (2000) "Maria Montessori e l'arte vasaia", *Vita dell'infanzia*, 8, pp. 13-14.

## **Aleardi, Marcetti, Solimano, Suppressa, 2002**

Aleardi, A., Marcetti, C., Solimano, N., Suppressa, A. (2002) *Giovanni Michelucci. Disegni 1935-1964*, Fondazione Giovanni Michelucci, Reggio Emilia: Diabasis.

## **Aloi 2020**

Aloi, R. (2020) *Nuove architetture a Milano. La città dalla ricostruzione al boom economico (1945-1958)*, Milano, Hoepli.

## **Antonacci 2019**

Antonacci, F. (2019) *Il cerchio magico. Infanzia, poetica e gioco come ghirlanda dell'educazione*, Milano: Franco Angeli.

## **Anzilotti 1968**

Anzilotti, R. (1968) *Mostra antologica dell'opera grafica di Emilio Greco*, catalogo della mostra, (Valchiusa 13 luglio-8 settembre 1968), Pescia.

**Anzilotti 1974**

Anzilotti, R. (1974) *Venturino, sculture e disegni*, catalogo della mostra, (Galleria la Salita) Montecatini Terme.

**Anzilotti 1981**

Anzilotti, R. (1981) "Pinocchio sul piedistallo" in *I Cento Anni di Pinocchio*, Firenze: Giunti Marzocco, pp. 29-31.

**Arte Ambientata: arte Ambientale 2001**

"Arte Ambientata. Arte ambientale" (2001) *Quaderno*, periodico del Centro Pecci, 11, 4, Pistoia: Gli Ori.

**Assunto 1973**

Assunto, R. (1973) *Il paesaggio e l'estetica*, I, II, Napoli: Giannini.

**Assunto 1984**

Assunto, R. (1984) *La città di Anfione e la città di Prometeo*, Milano: Jaca Book.

**Augé 2002**

Augé, M. (2002) *Disneyland e altri nonluoghi*, Torino: Bollati Boringhieri.

**Auricoste 1990**

Auricoste, I. (1990) "I parchi creativi in Europa: il divertimento e l'altrove", in Mosser, M., Teyssot, G. (a cura di) *L'architettura dei giardini d'Occidente - dal Rinascimento al Novecento*, Milano: Electa, pp.479-490.

**Auricoste 1991**

Auricoste, I. (1991) "Parchi o utopie mortali? / Parks or Boring Utopias", Bologna: *Ottagono*, 99: pp. 15-30.

**Azzari 2011**

Azzari, M. (2011 a cura di), *L'Italia in movimento. direttrici e paesaggi dall'Unità a oggi*, catalogo della mostra (Roma, 1 aprile - 4 luglio 2011; Firenze 13 ottobre -13 novembre 2011), Pisa: Pacini.

**Azzolini 2017**

Azzolini, A.M. (2017) "Imparare dai playground", in Galdini, R., Marata, A. (a cura di) *La città creativa - Architettura*, CNAPPC, pp. 59-67.

**Bacci 2014**

Bacci, G. (2014) "Pinocchio: arte, illustrazione e critica lungo il XX e XXI secolo", *Studi di Memofonte*, 13, pp. 119-142.

**Baldacci, Rauch 2006**

Baldacci, V., Rauch, A. (2006) *Pinocchio e la sua immagine*, Firenze: Giunti.

**Baldi 1994**

Baldi, R. (1994) "Collodi (Pistoia), il parco di Pinocchio (1953-1987)", *ANAGKE*, 5, pp. 39-45.

**Baridon 2006**

Baridon, M. (2006) *Naissance et renaissance du paysage*, Arles: Actes Sud.

**Barilli, Gori, Gurrieri, Hobbs, Jensen 1993**

Barilli, R. Gori, G. Gurrieri, F. Hobbs, R. Jensen, K. (1993) *Arte ambientale*, Torino: Umberto Allemandi & co.

**Barzacchi 1985**

Barzacchi, C. (1985) *Cesare Barzacchi: quarant'anni di fotografia, 1930-1940*, catalogo della mostra (Pisa, Università degli studi, Dipartimento di Storia delle Arti) Pisa: V. Lischi e Figli.

**Baumgarten 1961**

Baumgarten, A.G. (1961) *Aesthetica*, New York: Hildesheim.

**Bechini 2000**

Bechini, A. (2000) *L'opera di Pietro Porcinai e le trasformazioni del parco di Pinocchio*, Università Internazionale dell'Arte, Firenze: Fondazione Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia [dattiloscritto].

**Bechini 2001**

Bechini, A. (2001) "L'opera di Pietro Porcinai nel Parco di Pinocchio", in *Critica d'Arte*, 12, pp. 58-61.

**Bechini, Matteini 2005**

Bechini, A., Matteini, T. (2005) "Il Parco di Pinocchio a Collodi", *Opere. Rivista Toscana di Architettura*, III, 8, marzo, pp. 40-44.

**Bechini 2006**

Bechini, A. (2006) “Un’avventura eclettica: Pietro Porcinai nel paese dei balocchi”, in Grifoni, T. (a cura di), *Natura, Scienza, Architettura, L’eclettismo nell’opera di Pietro Porcinai*, Firenze: Polistampa, pp. 235-243.

**Bechini, Ferretti 2021**

Bechini, A., Ferretti, E. (2021) *Una finestra sul mondo: Consagra e Zanuso per il Parco di Collodi*, mostra virtuale del Centro PaTos-Landscape Archive/L’Archivio del paesaggio, <https://centropatos.it/una-finestra-sul-mondo-consagra-e-zanuso-per-il-parco-di-collodi/>.

**Beck 2001**

Beck, G. (2001) “Un atlante dei parchi tematici”, in *Il nuovo mondo allegorico*, Lotus, 109, Milano: Electa, pp. 104-117.

**Bellasi, Fiz, Sparagni 2002**

Bellasi, P., Fiz, A., Sparagni, T. (2002) *L’arte del gioco. Da Klee a Boetti*, Milano: Mazzotta.

**Belluzzi, Conforti 1986**

Belluzzi, A., Conforti, C. (1986) *Giovanni Michelucci. Catalogo delle opere*, Milano: Electa.

**Benjamin 1991**

Benjamin, W. (1991) *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino: Einaudi.

**Bergomi 1960**

Bergomi, M. (1960 a cura di) *Venturino Venturi* catalogo della mostra (Galleria La Strozzi, Firenze 14-30 aprile 1960), Firenze

**Bernardi 2020**

Bernardi, E. (2020) “«Intellectual lucubrations»: Lamberto Vitali, Giorgio Morandi, and metaphysical art”, *Center Italian Modern Art*, 4, luglio, in <https://www.italianmodernart.org/journal/issues/metaphysical-masterpieces-1916-1920-morandi-sironi-and-carra/>

**Bevilacqua 2001**

Bevilacqua, F. (2001) “Osteria del Gambero Rosso”, in *Itinerari micheluciani a Pistoia*, Firenze: Polistampa.

**Biason 1954**

Biason, R. (1954) “Imparò a disegnare andando dal barbiere”, *Oggi*, 1 novembre.

**Billi, Beccagli 2007**

Billi, G., Beccagli, S. (2007), *Umberto Buscioni: Il cantico dei cantici*, Pistoia: Gli Ori.

**Bloc 1949**

Bloc, A. et al (1949 a cura di), “L’architecture et l’enfance”, *L’architecture d’aujourd’hui*, 25. (numero monografico).

**Blundell Jones 1954**

Blundell Jones, P. (1954) “Art in Use. Play Sculpture”, *Architectural Review*, 692, pp. 121-123.

**Bonanni 1953**

Bonanni, L. (1953) “Pinocchio non può essere un disegno stravagante”, *Il Giornale d’Italia*, 22 dicembre.

**Bonnefoy 2004**

Bonnefoy, Y. (2004) *L’entroterra*, Roma: Donzelli.

**Bonito Oliva 1998**

Bonito Oliva, A. (1998) *L’ideologia del Traditore - Arte, maniera, manierismo*, Milano: Electa.

**Borgese 1953**

Borgese, L. (1953) “Il monumento a Pinocchio. Così lo scultore Emilio Greco, vincitore dell’apposito concorso, ha voluto eternare la gloria del celebre burattino. La statua sarà eretta a Collodi, paese caro a Carlo Lorenzini, il creatore di Pinocchio, e da cui trasse il suo famoso pseudonimo”, *La Domenica del Corriere*, 55, 52, 27 dicembre.



**Bourdieu 2004**

Bourdieu, P. (2004 a cura di), *Fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini: Guaraldi.

**Branzi 1972**

Branzi, A. (1972) "Pinocchio partigiano. 'Il Paese dei Balocchi' di Zanuso e Consagra a Collodi", *Casabella*, 370, ottobre.

**Brown 1958**

Brown, J. (1958) "A broad definition", in Williams, W.R (a cura di) *Recreation Places*, New York: Reinhold Publishing Corporation.

**Brown 2013**

Brown, S. (2013) *Gioca! Come il gioco può formare la mente, aprire l'immaginazione e costruire la felicità*, Roma: Lit Edizioni.

**Bryman 2004**

Bryman, A. (2004) *The Disneyization of Society*, London: SAGE.

**Bucci 1983**

Bucci, A. (1983) *La Villa di Celle a Santomato, Pistoia: una villa patrizia degna d'essere conosciuta*, Pistoia: Centro culturale il Ricciardetto.

**Buccioni 2011**

Buccioni E. (2011 a cura di) *Parchi d'Arte Contemporanea In Toscana, Un viaggio attraverso l'arte ambientale*, Firenze: Regione Toscana.

**Bucelli 2012**

Bucelli, C. M. (2012) "Committenza privata e pubblica: i giardini di villa e il Parco di Pinocchio", in Bucelli; C.M., Massi, C. (a cura di) *Pietro Porcinai a Pistoia e in Valdinievole*, Collana *Giardini e Paesaggio*, 34, Firenze: Olschki, pp. 131-180.

**Bucelli 2013**

Bucelli, C.M. (2013) "Il Parco di Pinocchio a Collodi: arte, gioco, giardino", in *Gioco nel Giardino e nel Paesaggio*, atti del convegno (Villa Visconti Borromeo, Lainate, 7 marzo 2013), Lainate: ReGIS.

**Bucelli 2013**

Bucelli, C.M. (2013) “Il Parco di Pinocchio a Collodi: lo spazio del giardino e la dimensione del paesaggio” *Bollettino dell'Accademia degli Euteleti*, 91, pp. 579-593.

**Bucelli 2014**

Bucelli, C.M. (2014) “Venturino Venturi e il Parco di Pinocchio a Collodi”, *Bollettino dell'Accademia degli Euteleti*, 92, pp. 279-289.

**Bucelli 2018**

Bucelli, C.M. (2018) “Il Parco di Pinocchio a Collodi fra paesaggio arte e memoria dei luoghi”, *Parol. Quaderni di Arte e di Epistemologia*, 30, pp. 445-461.

**Buscioni 1976**

Buscioni, C. (1976) “Osteria del Gambero Rosso”, Collodi, in *La città di Michelucci*, catalogo della mostra (Fiesole, 30 aprile-30 maggio), Firenze: Perretti.

**Caillois 2004**

Caillois, R. (2004) *I giochi e gli uomini*, Milano: Bompiani.

**Cardamone 1998**

Cardamone, C. (1998) “L'Osteria del Gambero Rosso”, *La Nuova Città*, 1, pp. 35-39.

**Carluccio 1954**

Carluccio, L. (1954) “Saper vedere. Il monumento a Pinocchio”, in *Gazzetta Sera*, 18 febbraio.

**Carus 1815 e successive edizioni**

Carus, C.G. (1985) *Neun Briefe über Landschaftsmalerei*, [tr.it.](#) Sbrilli, A. (1991 a cura di Nigro A.) “Nove lettere sulla pittura di paesaggio”, in *Paesaggi dal Nord*, Roma: Officina, pp. 179-197.

**Casazza, Moretti, 2003**

Casazza, O., Moretti M. (2003 a cura di) *Pinocchio a collodi 50°. Mezzo secolo d'arte contemporanea*, Collodi: Fondazione Nazionale Carlo Collodi.

**Cassirer 1944 e successive edizioni**

Cassirer, E. (1968) *An Essay on Man* (tr. it. D'Altavilla, C. (1982, a cura di) *Saggio sull'uomo*, Roma: Armando.

**Cecconi 1996**

Cecconi, G. (1996) *Giovanni Michelucci. Sull'opera di Venturino Venturi. Intervista*, Firenze: Pananti.

**Cei 1994**

Cei, M. (1994) *Il parco di Celle a Pistoia: araba fenice del giardino*, Firenze: Edifir.

Centro Pecci Prato (2020), *Toscana contemporanea. Luoghi, mete ed eventi dell'arte contemporanea in toscana*, <https://docplayer.it/190559653-Toscana-contemporanea.html>.

**Chiti, Gori, Mori, Nagato, Restany, Sakai, Yamanashi, Yoshizaki 1999**

Chiti, V., Gori, G., Mori, I., Nagato, S., Restany, P., Sakai, T., Yamanashi, T., Yoshizaki M. (1999) *Arcadia in Celle - Gori Collection*, Tokio: Spatial Design Consultants Co.

**Choay, d'Alfonso, Valente 1995**

Choay, F. (1995), *L'allegoria del patrimonio*, a cura di E. d'Alfonso e I. Valente, Roma: Officina Edizioni

**Ciarcià, Dallari 2016**

Ciarcià, P., Dallari, M. (2016) *Arte per crescere*, Bologna: Artebambini.

**Cipriani 1927**

Cipriani, N. (1927), *La mostra fotografica del Paesaggio Toscano*, in "Illustrazione Toscana", a. V, n. 5 (1927), pp. 22-27

**Clark 1949 e successive edizioni**

Clark, K. (1976) *Landscape into Art*, London: John Murray, II ed. tr. it. Chiodi A., Delmati G. (1985, a cura di M. Valle) *Il paesaggio nell'arte*, Milano: Garzanti.

**Collodi (Carlo Lorenzini) 1881 e successive edizioni**

Collodi C. (Carlo Lorenzini), (2012) *Le avventure di Pinocchio: storia di*

*un burattino*, Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini, 3, Firenze: Giunti, pp.178-179.

### **Communication Strategies Lab 2012**

Communication Strategies Lab 2012, (2012) *Realtà aumentate. Esperienze, strategie e contenuti per l'Augmented Reality*, Milano: Apogeo Education.

### **Conforti, Dulio, Marandola 2006**

Conforti, C., Dulio, R., Marandola, M. (2006) *Giovanni Michelucci 1891-1990*, Milano: Electa.

### **Consagra 1969**

Consagra, P. (1968) *La città frontale*, Bari: De Donato.

### **Consagra, Mulas 1972**

Consagra, P., Mulas, U. (1972) *Fotografare l'arte*, Milano: Fabbri.

### **Crescentini 2000**

Crescentini, C. (2000) “Vinicio Berti, l'arte e “la società non per quello che è, ma per quello che deve essere”, in Montevicchi L. (a cura di) *Vinicio Berti. Diari e lettere (1942-1952)*, Città di Castello: Edimond.

### **Crespi 2020**

Crespi, L. (2020) “Interno, esterno, mentale. Il paesaggio nell'opera di Zanuso”, in (Crespi, L. Tedeschi, L. Viati, A. L. a cura di), *Marco Zanuso. Architettura e Design*, Roma: Officina Libraria.

Crespi, L. (2020), “In ricordo di Alberto Seassaro, padre della Facoltà del Design del Politecnico di Milano”, *Domus*, 7 settembre.

### **Curtius 1948 e successive edizioni**

Curtius, E.R. (1952) *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze: La Nuova Italia.

### **Dall'Ara 2003**

Dall'Ara, E. (2003) “Lo spazio creativo. Due parchi tematici europei”, *Controspazio*, 3, pp. 6-14.

**Dall'Ara 2004**

Dall'Ara, E. (2004) "La straordinarietà del paesaggio", *EUPOLIS, Rivista Critica di Ecologia Territoriale*, 33-34, San Gimignano: Edizioni Nuovi Quaderni, pp. 136-171.

**Dall'Ara 2005**

Dall'Ara, E. (2005) *Costruire per temi i paesaggi? Esiti spaziali della semantica nei parchi tematici europei*, Firenze: Firenze University Press.

**Dall'Ara 2007**

Dall'Ara, E. (2007) "Appunti per il progetto dei parchi del divertimento a tema", in Ferrara, G., Rizzo, G.C., Zoppi, M. (a cura di) *Paesaggio. Didattica, ricerche e progetti*, Firenze: Firenze University Press, pp. 213-225.

Dall'Ara, E. (2007) "Parchi a tema europei: un affaccio fuori dei codici", in Cassatella, C., Dall'Ara, E., Storti, M. (a cura di) *L'opportunità dell'innovazione*, Firenze: Firenze University Press, pp. 181-189.

**Dall'Ara 2021**

Dall'Ara, E. (2021) "L'Atmosfera nel Progetto di Paesaggio", in Rinaldi, B. M. (a cura di) *Italia: Viaggio nelle trasformazioni paesaggistiche del Bel Paese*, Bologna: Il Mulino, pp. 183-198.

**D'Amico 1951**

D'Amico, V. (1951) "Creative Art for Children, Young People, Adults, Schools", *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, 19, 1, pp. 2-20.

**D'Angelo 2001**

D'Angelo, P. (2001) *Estetica della natura*, Bari: Laterza.

**da Via 1958**

da Via, G. (1958) "Eleganza spaziale in Greco", in *Orizzonte*, 1 giugno.

**De Carli 2008**

De Carli, C. (2008) "Il tema dell'unità delle arti alla X Triennale di Milano", in De Carli C. Tedeschi F. (a cura di) *Il presente si fa storia. Scritti in onore di Luciano Caramel*, Milano: Vita e Pensiero, pp. 381-399.

**De Giorgi, 1999**

De Giorgi, M. (1999 a cura di), *Marco Zanuso. Architetto*, Milano: Skira.

**De Giorgi 2018**

De Giorgi, M. (2018) *Marco Zanuso e Milano*, Milano: Fondazione OAMi.

**Del Corno 1997**

Del Corno, D. (1997) “L'uomo e la natura nel mondo greco”, in Uglione, R. (a cura di), *L'uomo antico e la natura*, atti del convegno (Torino, 28-29-30 aprile 1997) Torino: Celid, pp. 93-104.

**Del Corno 2003**

Del Corno, D. (2003) “Paesaggio ed ecologia nel mondo greco e romano”, in Milani R., Morpurgo, A. (a cura di) *Mutazioni del paesaggio, Parametro*, 245, maggio-giugno, pp. 33-35.

**Dentice 1953**

Dentice, F. (1953) “Un mucchio di ossi il monumento a Pinocchio”, *Il Giornale d'Italia*, 16 dicembre.

Dentice, F. (1953) “Per Pinocchio ci voleva uno scalpello lucchese”, *Il Giornale d'Italia*, 18 dicembre.

**Dewey 1960**

Dewey, J. (1960) *Arte come esperienza*, Firenze: La Nuova Italia.

**Dewey 1977**

Dewey, J. (1977) *Educazione e arte*, Firenze: La Nuova Italia.

**Dezzi Bardeschi 1988**

Dezzi Bardeschi, M. (1988) *Giovanni Michelucci. Un viaggio lungo un secolo: disegni di architettura*, catalogo della mostra (Parigi 27 ottobre 1987 - 4 gennaio 1988; Firenze 5 marzo 1988 - 17 aprile 1988) Firenze: Alinea.

**Dezzi Bardeschi 1996**

Dezzi Bardeschi, M. (1996) “Kiesler, la scuola fiorentina e la curvatura del mondo”, *ANANKH -Ananke*, 14, pp. 70-81.

**Dorfles 1956**

Dorfles, G. (1956) “[Recensione a] Henry-Russell Hitchcock, Latin American Architecture since 1945. The Museum of Modern Art, 1955” *Domus*, 318, p. 35.

**Dorfles 1957**

Dorfles, G. (1957) “Relazione tra le arti alla XI Triennale”, *Domus*, 337, pp. 39-40.

**Dufrenne 1981**

Dufrenne, M. (1981) “Arte e natura”, in Dufrenne, M., Formaggio, M. (a cura di), *Trattato di estetica*, Milano: Mondadori, pp. 25-48.

**Dufrenne 1989**

Dufrenne, M. (1989) “Le Cap Ferrat”, *Revue d’Esthétique*, 16.

**Dulio 2006**

Dulio, R. (2006) “Lavori a Collodi”, in *Giovanni Michelucci 1891-1990*, Milano: Electa.

**Eberle 2014**

Eberle, S. G. (2014) “The Elements of Play. Toward a Philosophy and a Definition of Play”, *Journal of Play*, 6, 2, 214-233.

**Eco, Sebeok 1983**

Eco, U., Sebeok T. A. (1983 a cura di) *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*. Milano: Bompiani.

**European Commission Directorate 1993**

European Commission Directorate - General X (1993) *Preservation of the European architectural heritage (Granada, 1985)*, Bruxelles.

**Ferretti, Mingardi 2020**

Ferretti, E., Mingardi, L. (2020) “Dimenticare Firenze. La mostra ‘La casa abitata’ del 1965 a Palazzo Strozzi”, in *Firenze Architettura*, 24, 1-2, pp. 158-167.

**Ferretti, Bechini 2021**

Ferretti, E. Bechini, A. (2021) “Fra Lamberto Vitali e Rolando Anzilotti:

il Giardino di Pinocchio di Marco Zanuso”, *Ricerche di storia dell’arte*, 133, pp. 61-78.

### **Flanagan 2013**

Flanagan, M. (2013) *Critical Play. Radical Game Design*, Cambridge-Massachusetts-London, MIT Press.

### **Fiaschi, Panzetta 2008**

Fiaschi, L., Panzetta, A. (2008 a cura di) *Venturino Venturi. Opere selezionate 1938-1996*, Milano: Silvana Editoriale.

### **Fink 2008**

Fink, E. (2008) *Oasi del gioco*, Milano: Cortina.

### **Frabboni 2004**

Frabboni, F. (2004) *Il laboratorio*, Roma-Bari: Laterza.

### **Fratini 2009**

Fratini, D. (2009) *Il Parco di Pinocchio a Collodi: storia e fortuna del complesso artistico e suoi rapporti con la genesi dell’arte ambientale*, Tesi di Dottorato, Università di Pisa, XXI ciclo.

### **Fratini 2012**

Fratini, D. (2012) “Venturino Venturi a Collodi. L’incontro con Lionello De Luigi e Renato Baldi, la nascita della Piazza dei Mosaici e dell’Osteria del Gambero Rosso”, *Critica d’Arte*, LXXIV, 49/50.

### **Giannelli 1956**

Giannelli, S. (1956) “C’è la poesia: per questo è a lieto fine l’avventura del monumento-ricordo a Pinocchio”, *Il Giornale del mattino*, 15 maggio, in <http://www.bibliotecacollodi.it/webif/media/00815.PDF>

### **Ginex 2018**

Ginex, G. (2018 a cura di) *Sono Fernanda Wittgens. Una vita per Brera*, Milano: Skirà.

### **Goethe 1808 ed edizioni successive**

Goethe, J. W. (2014) *Teoria dei colori*, Milano: Il Saggiatore.



**Godoli 2001**

Godoli, E. (2001 a cura di) *Architetture del Novecento. La Toscana*, Firenze: Polistampa.

**Gori, Guarducci 2005**

Gori, S. Guarducci, B. (2005) *I bambini e l'arte contemporanea*, Pistoia: Gli Ori.

**Gori, Barzel, Corà, de Barañano, Sakai 2009**

Gori, G., Barzel, A., Corà, B., de Barañano, K., Sakai, T. (2009) *Arte ambientale. Fattoria di Celle Collezione Gori*, Pistoia: Gli Ori.

**Gregorini, Zoppi 2018**

Gregorini, M., Zoppi M. (2018) *Paesaggi d'autore in Toscana*, Firenze: Aska Edizioni.

**Grignolo 2013**

Grignolo, R. (2013 a cura di), *Marco Zanuso. Scritti sulle tecniche di produzione e di progetto*, Mendrisio: Academy Press - Silvana Editoriale, pp. 131-143.

**Harris 1998**

Harris, N. (1998) "Expository expositions. Preparing for the theme parks", in Marling, K.A. (a cura di), *Designing Disney's Theme Parks: The Architecture of Reassurance*, Paris: Flammarion, pp. 19-27.

**Hazard 1914**

Hazard, P. (1914) "La Littérature enfantine en Italie" *Revue des Deux Mondes*, 6, 19, pp. 842-870.

**Huizinga 1939 e edizioni successive (ed. it. 1946)**

Huizinga, J. (2002) *Homo ludens*, Torino: Einaudi.

**Jacovitti, 1964**

Jacovitti, B. (1964), *Pinocchio*, Milano: AVE Edizioni.

**Jenkins, Purushotma, Weigel, Clinton, Robinson 2009**

Jenkins, H., Purushotma, R., Weigel, M., Clinton, K., Robison, A.J.

(2009) *Confronting the Challenges of Participatory Culture. Media Education for the 21st Century*, Cambridge: MIT Press.

### **Jenkins, Ford, Green 2013**

Jenkins, H., Ford, S., Green, J. (2013) *Spreadable media. Creating Value and meaning in A Networked Culture*, New York: New York University Press.

### **Kant 1790 e successive edizioni**

Kant, I. (1794) *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp (tr. it. riveduta da Verra, V.) Gargiulo, A. (1979 a cura di) *Critica del giudizio*, Roma-Bari: Laterza.

### **Keel 1969**

Keel, J.S. (1969) "Herbert Read on Education through Art", *The Journal of Aesthetic Education*, 3, 4, pp. 47-58.

### **Kérényi 1935 e successive edizioni**

Kérényi, K. (1996) "Landschaft und Geist", *Apollon und Niobe*, IV, 1984, pp. 80-92 (tr. it.

"Paesaggio e spirito", in Ruchat, A. (1996 a cura di) *La madonna ungherese di Verdasio. Paesaggi dello spirito e paesaggi dell'anima*, Locarno: Dadò, pp. 17-32.

### **Klages 1913**

Klages, L. (1973) *Mensch und Erde*, Stuttgart 1913 (tr. it. Clerici M. (1999 a cura di Bonesio L.) *L'uomo e la terra*, Milano: Mimesis.

### **Kinchin 2016**

Kinchin, J. (2016) "Rome: Modern Arts, Crafts, and Education", in Kinchin, J. O'Connor, A. (a cura di) *Century of the Childhood. Growing by Design (1900-2000)*, New York: The Museum of Modern Art, pp. 47-49.

### **Koolhaas, Bruce 1997**

Koolhaas, R., Bruce, M. (1997) "The Generic City", in *S.M.L.XL.*, Cologne: Taschen, pp. 1238-1267.

**Langlois 1991**

Langlois, G.A. (1991) *Folies Tivolis et attractions. Les premiers parcs de loisirs parisiens*, Paris: Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris.

**Larrivee 2011**

Larrivee, S. D. (2011) "Playscapes: Isamu Noguchi's Designs for Play", *Public Art Dialogue*, I, 1, pp. 53-80.

**Ledermann, Trachsel 1959**

Ledermann, A., Trachsel, A. (1959) *Creative Palygrounds and Recreation Centers*, New York: Frederick Praeger Publisher.

**Leopardi 1817 - 1832 e edizioni successive**

Leopardi, G. (1997) *Zibaldone*, (commento e revisione del testo critico a cura di Rolando Damiani) Milano: Mondadori, pp. 2977-2078.

**Longanesi 1964**

Longanesi, L. (1964) *L'Italia di Longanesi. Memorie fotografiche di Cesare Barzacchi*, Milano: Il Borghese.

*Lucio Fontana e il Duomo di Milano*, (2021) atti della giornata di studi (Milano, Chiesa di San Gottardo in Corte, 15 gennaio 2019), II, *Arte Cristiana*, 922, gennaio-febbraio.

**Lugli 1966**

Lugli, L. (1966) "Lo spazio spettacolare e associativo come determinante per la conquista della libertà fantastica", in *Michelucci. Il pensiero e le opere*, Bologna: Patron.

**Lukas 2008**

Lukas, S. A. (2008) *Theme Park*, London: Reaktion Books.

**Lukas 2013**

Lukas, S. A. (2013) *The immersive world's handbook. Designing theme parks and consumer spaces*, London-New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

**Luzi 1963**

Luzi, M. (1963 presentazione di) *Un creatore di forme vive*, catalogo della mostra (Firenze, 13-31 maggio 1963), Galleria Quadrante, Firenze.

**Luzi 1978**

Luzi, M. (1978) *Al fuoco della controversia*, Milano: Garzanti.

**M. C. 1954**

M. C. (1954) “Un Pinocchio spinocchiato”, *Gazzetta Padana*, 6 gennaio.

**Magli, Cecconi 1986**

Magli, P., Cecconi, V. (1986) *Il Paese dei Balocchi. Guida al parco di Pinocchio Collodi*, Pistoia: Nuove Esperienze.

**Maino 2016**

Maino, M.P. (2016) “Performing the Modern: Swiss Puppet”, in Kinchin, J. O’Connor, A. (a cura di) *Century of the Childhood. Growing by Design (1900-2000)*, New York: The Museum of Modern Art, pp. 63-69.

**Mattioli 1955**

Mattioli, L. (1955) *Pinocchio*, Firenze: Vallecchi.

**Martelli 2002**

Martelli, S. (2002) *Giardino Garzoni Collodi. Guida alla visita*, Firenze: Alinea.

**Marx, Giedion 1957**

Marx, B., Giedion, S. (1957) *Roberto Burle Marx*, Amsterdam: Stedelijk Museum.

**Mazzanti 2004**

Mazzanti, A. (2004) *Sentieri dell’arte. Il contemporaneo nel paesaggio toscano*, Firenze: Maschietto.

**Medoro 1986**

Medoro, G. (1986) “Dedicato a Pinocchio”, *Il verde 4*, supplemento di *Abitare*, 248.

**Merleau Ponty 1945**

Merleau Ponty, M. (1945) *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard.

**Milani 2001**

Milani, R. (2001) *L'arte del paesaggio*, Bologna: Il Mulino.

**Miliani, Morpurgo 2003**

Miliani, R. Morpurgo A. (2003) "Paesaggio ed ecologia nel mondo greco e romano", in Milani, R., Morpurgo, A. (a cura di) *Mutazioni del paesaggio*, in *Parametro*, 245, maggio-giugno, pp. 33-35.

**Mingardi, Turrini 2021**

Mingardi, L. Turrini, D. (2021) "Il Made in Italy come atto politico (1945-1948). HDI e CADMA, Max Ascoli e Carlo Ludovico Ragghianti" *Luk*, 27, gennaio – dicembre.

**Mitrašinović 2006**

Mitrašinović, M. (2006) *Total landscape, theme parks, public space*, London-New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

**Munari 1977 e successive edizioni**

Munari, B. (1998) *Fantasia*, Roma-Bari: Laterza.

**Nesti 2012**

Nesti, R. (2012) *Frontiere attuali del gioco*, Milano: Unicopoli.

**Nesti 2017**

Nesti, R. (2017) *Game-Based Learning. Gioco e progettazione ludica in educazione*, Pisa: ETS.

**Nicoletti 2020**

Nicoletti, L. P. (2020) "Enrico Crispolti alla scuola di Lionello Venturi. Da Leonardo all'arte astratta 1951-1959", *Quaderni Archivio Lionello Venturi*, 2, Roma: Campisano Editore, pp. 21-40.

**Norberg-Schultz 1979**

Norberg-Schultz, C. (1979) '*Genius loci*', *Towards a Phenomenology of Architecture*, London: Academy (tr. it. *Genius loci. Paesaggio ambiente architettura*, (1986) Milano: Electa.

**Palermo 1954**

Palermo, L. (1954) “Con un bel francobollo scorderemmo un brutto monumento”, *Il Giornale*, 7 giugno.

Palermo, L. (1954) “Non piace ai ragazzi l’«immagine» di Pinocchio”, *Il Giornale di Sicilia*, 9 giugno.

**Pansera 1978**

Pansera, A. (1978) *Storia e cronaca della Triennale*, Milano: Longanesi.

**Panzini 1997**

Panzini, F. (1997) *Per i piaceri del popolo. L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo*, Bologna: Zanichelli.

**Parronchi 1954**

Parronchi, A. (1954) “Un monumento a Pinocchio”, *La Chimera*, 1, aprile.

**Pessoa 1989 e successive edizioni**

Pessoa, F. (2000) *Il violinista pazzo*, A. di Munno (a cura di), Milano: Mondadori.

**Pirovano 2001**

Pirovano, M. (2001) “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: Electa, pp. 35-41.

**Pistoi 1952**

Pistoi, L. (1952) Pittori d’oggi “Francia-Italia”, *L’Unità*, 21 settembre.

**Ponti 1952**

Ponti, G. (1952) “Astrattismo per una facciata”, *Domus* 267.

**Ponti 1953**

Ponti, G. (1953) “Burle Marx o dei giardini brasiliani”, *Domus*, 279, pp. 14-16.

**Ponti 1953**

Ponti, G. (1953?) "Introduzione al Museo de Arte di San Paolo", *Domus*, 284, pp. 22-26.

**Ponti 1954**

Ponti, G. (1954) "La sistemazione del Parco di Milano per la Triennale", *Domus*, 301, pp. 1-5.

**Porcinai 1934**

Porcinai, P. (1934) "Il nuovo giardino italiano", *Sant'Elia* (supplemento a *Futurismo*), II, 1, 1° gennaio.

**Porta 1984**

Porta, M. (1984) "Come turrite mura", *L'architettura. Cronache e storia*, 343.

**Prezzolini 1976 e successive edizioni**

Prezzolini, G. (1976) *Storia tascabile della letteratura italiana*, Milano: Pan Editrice.

*Il meglio di Giuseppe Prezzolini*, (1980) prefazione di Spadolini, G., Longanesi: Milano.

**Raffestin 2000**

Raffestin, C. (2000) "Il paesaggio introvabile", in Castelnovi, P. (a cura di), *Il valore del paesaggio*, atti del convegno (Torino, 9 giugno 2000) Torino, Politecnico di Torino.

**Ragghianti 1961**

Ragghianti, C.L. (1961 presentazione di) *Opera grafica di Venturino Venturi*, catalogo della mostra, Istituto di storia dell'arte (Pisa, maggio 1961), Pisa: Nistri-Lischi.

**Raimondo 2018**

Raimondo, V. (2018) *L'arte del metallo. Storia di Nino Franchina scultore*, Macerata: Quodlibet.

**Rheingold 1993**

Rheingold, H. (1993) *The Virtual Community. Homesteading on the Electronic Frontier*, Reading, MA: Addison-Wesley.

**Rinaldi 1997**

Rinaldi, A. (1997) “La ricerca della “terza natura”: artificialia e naturalia nel giardino toscano del Cinquecento”, in Fagiolo, M. (a cura di) *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, Roma: Officina Edizioni, pp. 154-175.

**Ritter 1963 e successive edizioni**

Ritter, J. (1963) *Landschaft zur Funktion der Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Munster: Aschendorff, (tr. it. Catalano G., (1994 a cura di Venturi Ferriolo M.) *Paesaggio, uomo e natura nell'età moderna*, Milano: Guerini e Associati.

**Roger 1997**

Roger, A. (1997) *Court traité du paysage*, Paris: Gallimard.

**Ronchi 1957**

Ronchi, L. (1957) “Monumento a Pinocchio, a Collodi”, *L'architettura. Cronache e storia*, 15, pp. 645-649.

**Rossi 2010**

Rossi, R. (2010 a cura di) *Collodi. Monumenti paesani del Novecento*, Collodi: Collodi Insieme.

**Rotzler 1961**

Rotzler, W. (1961) “The World Around Them”, *Graphis*, 1, settembre, pp. 362-384.

**Rousseau 1782 e successive edizioni**

Rousseau, J.J. (1964) *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris: Flammarion (tr. it. Sebaste, B. (1996 a cura di Sebaste B.) *Le passeggiate del sognatore solitario*, Milano: Feltrinelli.

**Ruskin 1843-1880 e successive edizioni**

Ruskin, J. (1903) *Modern Painter*, London: George Allen (tr. it. Leoni, G. Guazzi, A. (1998 a cura di Leoni G., Guazzi A.) *Pittori moderni*, 2 voll., Torino: Einaudi.



### **Savelli 1998**

Savelli, A. (1998) “Parco separato e territorio aperto: problemi di strategia nelle aree turistiche”, in Minardi, E., Lusetti, M. (1998 a cura di) *I parchi del divertimento nella società del Loisir*, Milano: Franco Angeli, pp. 11-26.

### **Savorra 2010**

Savorra, M. (2010) “Ernesto Nathan Rogers e le Triennali di Milano negli anni Cinquanta”, in Giannetti, A. Molinari, L. (a cura di) *Continuità e crisi. Ernesto Nathan Rogers e la cultura architettonica italiana del secondo dopoguerra*, Firenze: Alinea, pp. 90-100.

### **Sbrilli 2021**

Sbrilli, G. (2021 a cura di) *Dante Alighieri, la Divina Commedia*, Firenze: Loescher Divisione Zanichelli-Emmebi Edizioni.

### **Scimemi 2020**

Scimemi, M. (2020) “Zanuso e il dibattito sull’ambiente”, in Crespi, L., Tedeschi, L., Viati Navone, A. (a cura di) *Architettura e design*, atti del convegno (Milano, 22-23 febbraio 2018), Milano: Archivio del Moderno – Officina Libraria, pp. 79-94.

### **Schopenhauer 1844 e successive edizioni**

Schopenhauer, A. (1844) *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Lipsia: F.A. Brockhaus - De Lorenzo G. (1986 trad.it. a cura di), *Il mondo come volontà e rappresentazione e Supplementi*, Bari: Laterza.

### **Setti 2017**

Setti, S. (2017) “Un archetipo avveniristico: l’architettura del *Placentarium*”, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, Milano: Carlo Cambi Editore, pp. 111-124.

### **Serpolti 2020**

Serpolti, R. (2020) “Vitali Lamberto”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCIC, online in <https://www.treccanti.it>.

### **Shaftesbury 1709 e successive edizioni**

Shaftesbury, A.A.C. *The Moralists*, in P. Eyres (a cura di) *Characteristics of*

*Men, Manners, Opinions, Times*, Oxford: Clarendon - Casini, P. (1971 tr. it. a cura di) *I moralisti. Rapsodia filosofica ossia ragguaglio su talune conversazioni su argomenti naturali e morali*, Roma-Bari: Laterza.

### **Schiller 1795 e successive edizioni**

Schiller, F. (2001) *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, Roma: Armando.

### **Scimemi 2020**

Scimemi, M. (2020) "Zanuso e il dibattito sull'ambiente", in Crespi, L., Tedeschi, L., Viati Navone, A. (a cura di), *Architettura e design*, atti del convegno (Milano, 22-23 febbraio 2018), Milano: Archivio del Moderno-Officina Libraria, pp. 79-94.

### **Schwind 1950 e successive edizioni**

Schwind, M. (1950) "Sinn und Ausdruck der Landschaft", *Studium generale*, III, IV-V, poi in *Tellus* VI, 14, 1995- Iadicicco, A. (1999 tr. it a cura di) *Senso ed espressione del paesaggio*, in Bonesio L., (1999 a cura di) *L'anima del paesaggio tra estetica e geografia*, M. Schmidt di Friedberg, Milano: Mimesis.

### **Schopenhauer 1819 e successive edizioni**

Schopenhauer, A. (1819) *Die Welt als Wille und Vorstellung* - De Lorenzo, G. (1986 [trad.it.](#) a cura di) *Il mondo come volontà e rappresentazione e Supplementi*, Bari: Laterza.

### **Simmel 1912-1913**

Simmel, G. (1912-13) *Philosophie der Landschaft*, [ed. it.](#), *Filosofia del paesaggio*, in Perucchi, L. (1985, a cura di), *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Bologna: Il Mulino.

### **Sorkin 1999**

Sorkin, M. (1999) "See You in Disneyland", in Sorkin, M. (a cura di) *Variations on a theme park. The new American city and the end of public space*, New York: Hill and Wang, pp. 205-232.

### **Sorkin 2001**

Sorkin, M. (2001) "La tematizzazione della città / The Theming of the City", in *Il nuovo mondo allegorico. Sui parchi tematici*, Lotus, 109, pp. 6-17.

**Spicciani 2015**

Spicciani, A. (2015 a cura di) *Ricordando Rolando Anzilotti: il cittadino, lo studioso, l'amico di Pinocchio*, Pisa: ETS.

**Spinelli 1990**

Spinelli, L. (1990 a cura di) "Bottoni e Milano", *Domus*, 721, p.n.n. [ad annum, 1951].

**Spinelli 2016**

Spinelli, L. (2016) "I labirinti di Saul Steinberg", *Territori*, LVII, pp. 110-117.

**Staccioli 2008**

Staccioli, G. (2008 a cura di) *Immagini fatte ad arte*, Roma: Carocci.

**Staccioli 2021**

Staccioli, G. (2021) *Pensare con le immagini. Capire l'infanzia attraverso i disegni delle bambine e dei bambini*, Parma: Junior.

**Starobinski 1999**

Starobinski, J. (1999) "Paysages orientés" in Zorzi, L. (a cura di) *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, Venezia: Marsilio.

**Straus 1956**

Straus, E. (1956) *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*, Berlin: Springer.

**Suits 1978**

Suits, B. (1978) *The Grasshopper: games, life and utopia*, Broadview: Peterborough.

**Suppressa 1990**

Suppressa, A. (1990 a cura di) *Itinerari di architettura moderna. Pistoia, Pescia, Montecatini*, Firenze: Alinea.

**Tedeschi 1956**

Tedeschi, G. (1956) "Le idee di Emilio Greco. La sua arte e il suo Pinocchio", *Discussione*, 29 gennaio.

**Tedeschi 2020**

Tedeschi, L. (2020) “Marco Zanuso, progettare senza dogmi: il contributo degli artisti”, in Crespi, L., Tedeschi, L., Viati, A. L. (a cura di), *Marco Zanuso. Architettura e Design*, in *Notizie Olivetti*, n.76, ora in Grignolo, R. (2013) *Marco Zanuso. Scritti sulle tecniche di produzione e di progetto*, Collana Archivio del Moderno: Saggi, Milano: Silvana Editoriale.

**Testa 1991**

Testa, F. (1991) *Spazio e allegoria nel giardino manierista*, Firenze: La Nuova Italia.

**Todesco 2020**

Todesco, S. (2020) *La fortuna della statuaria protosarda nella scultura del Novecento*, Tesi di Laurea triennale (Udine, Università degli Studi, a.a. 2019-2020) relatore Prof. Alessandro Del Puppo.

**Tridenti 1953**

Tridenti, C. (1953) “Pinocchio sta per essere chiuso in gabbia. Un monumento che sarebbe meglio non fare”, *Il Giornale d'Italia*, 11 dicembre.

**Turner 1986**

Turner, V. (1986) *Dal rito al teatro*, Bologna: Il Mulino.

**Venturi 1957**

Venturi, V. (1957) “Uno scultore giudica l'architettura. Venturino Venturi”, *L'architettura*, 15 gennaio.

**Venturi 2004**

Venturi, V. (2004 a cura di L. Fiaschi) *Trascrivo questi scritti...*, Firenze: TrArt poetiche.

**Venturi Ferriolo 2019**

Venturi Ferriolo, M. (2019) *Oltre il giardino*, Torino: Einaudi.

**Verstrate, Karsten 2011**

Verstrate, L., Karsten, L. (2011) “The Creation of Play Spaces in Twentieth-century Amsterdam: From an Intervention of Civil Actors to a Public Policy”, *Landscape Research*, 36, XXXIV, 1, pp. 85-109.

**Vischi 1953**

Vischi, E. (1953) “L’ultima avventura di Pinocchio”, *Visto*, 50, pp. 6-7.

**Volpicelli 1959**

Volpicelli, L. (1959) *Incontro di bimbi con i capolavori di Brera*, Milano: A. Pizzi.

**Williams 1958**

Williams, W.R. (1958 a cura di) *Recreation Places*, New York: Reinhold Publishing Corporation.

**Winnicott 2006**

Winnicott, D. (2006) *Gioco e realtà*, Milano: Mondadori.

**Zanini 1997**

Zanini, P. (1997) *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Milano: Mondadori.

**Zanuso 1951**

Zanuso M. (1951) “Architettura e pittura”, *Edilizia moderna*, 47, ora in Grignolo, R. (2013 a cura di), *Marco Zanuso. Scritti sulle tecniche di produzione e di progetto*, Mendrisio: Academy Press - Silvana editoriale.

**Zanuso 1962**

Zanuso M. (1962) “Paesaggio, architettura e design”, *Notizie Olivetti*, 76, ora in Grignolo, R. (2013 a cura di), *Marco Zanuso. Scritti sulle tecniche di produzione e di progetto*, Mendrisio: Academy Press - Silvana editoriale.

**Zanuso 1985**

Zanuso M. (1985) “Costruire lo spazio aperto: un esempio di dialogo tra architettura e natura”, ora in Grignolo, R. (2013 a cura di), *Marco Zanuso. Scritti sulle tecniche di produzione e di progetto*, Mendrisio: Academy Press - Silvana editoriale.

**Zanuso 2013 (1954)**

Zanuso M. (2013 [1954]) “Esperienza alla X Triennale”, in *Marco Zanuso*.

*Scritti sulle tecniche di produzione e di progetto*, Mendrisio: Fondazione Archivio del Moderno - Milano: Silvana Editoriale, pp. 131-143.

### **Zanuso 2017**

Zanuso L. (2017 a cura di) “Marialisa (Billa) Pedroni Zanuso. Milano, 20 Agosto 1920 – Milano, 8 luglio 2012”, ASPI - Archivio storico della psicologia italiana, Milano: Unimib, Archivio online in <https://www.aspi.unimib.it>.

### **Zevi 1957**

Zevi, B. (1957) “Uno scultore giudica l’architettura: Venturino Venturi”, *L’architettura*, 15 gennaio.

### **Sitografia**

Atlante online dell’Architettura contemporanea a cura della Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura (MiC), online in <https://www.atlantearchitetture.beniculturali.it/>

Architettura Toscana dal 1945 ad oggi a cura del MiC, Regione Toscana e Fondazione Giovanni Michelucci, online in <http://www.architettura-toscana.it/at2011/ricerca.php>

Biblioteca Collodiana, online in <http://www.bibliotecacollodi.it/webif/default.htm>

Aspi - Archivio storico della psicologia italiana, Milano: Unimib, online in <https://www.aspi.unimib.it>.

mostra virtuale del Centro PaTos-Landscape Archive/L’Archivio del paesaggio, <https://centropatos.it/una-finestra-sul-mondo-consagra-e-zanuso-per-il-parco-di-collodi/>.

<https://www.italianmodernart.org/journal/issues/metaphysical-masterpieces-1916-1920-morandi-sironi-and-carra/>

<https://docplayer.it/190559653-Toscana-contemporanea.html>.

<http://www.bibliotecacollodi.it/webif/media/00815.PDF>

online in <https://www.treccanti.it>.

## BIBLIOGRAFIA

### **Archivi**

AEC: Archivio Enrico Crispolti

AFNCC: Archivio Fondazione Nazionale Carlo Collodi, Collodi

AGM: Archivio Giovanni Michelucci

AMM: Archivio del Moderno Mendrisio

APC: Archivio Pietro Consagra

APPF: Archivio Pietro Porcinai, Fiesole

ARB: Archivio Renato Baldi

## Indice dei nomi

- Accardi Carla, p.102  
Albini Franco, p.114  
Amendola Aurelio, p.153, p. 156  
Anzilotti Carlo, p. 21, p.77  
Anzilotti Mario, p. 76, p.77  
Anzilotti Rolando, p. 13, p. 17, p.28, p.29, p.30, p.32, p.34, p.37, p.38, p.40, p.46, p.47, p.48, p.50, p.54, p.71, p.77, p.85, p.87, p.105, p.106, p.113, p.115, p.116, p.117, p.120, p.123, p.124, p.170, p.171, p.176, p.177, p.195, p.197, p.198, p.205, p.206, p.207, p.211, p.217, p.229, p.231, p.233  
Attardi Ugo, p.102  
Auricoste Isabelle, p.139, p.140  
Baldi Renato, p.13, p.17, p.18, p.32, p.37, p.49, p.50, p.52, p.54, p.56, p.57, p.72, p.117, pp.167- 182, pp.198, p. 202, p. 222, p. 223, p. 229, p. 230, p. 233  
Balla Giacomo, p.101  
Bargellini Piero, p. 29, p.38  
Barilli Renato, p. 155, p. 157  
Barzacchi Cesare, p.205  
Barzel Amnon, p.157  
BBPR studio, p.114  
Belli Carlo, p.153  
Benevolo Leonardo, p.168  
Bergen Edward, p.46  
Berger Patric, p.213  
Berti Vinicio, p.48, p.84  
Bonini (archivio), p.195, p.196, p. 199, p. 201, p. 204, p. 205  
Bonini (studio) p.18, p. 196, p. 198  
Bonini Alfredo, p.196, p. 201, p. 204, p. 205, p. 206, p. 207, p. 208  
Bonito Oliva Achille, p.143  
Borgese Leonardo, p.173  
Brown Joe, p.100, p. 101  
Brunetti Bruno, p.48  
Brunori Enzo, p.76, p.227  
Bucelli Claudia Maria, p.11, p.15, p.20, p.81  
Buckminster Fuller Richard, p.98, p.103, p.109  
Burle Marx Roberto, p.90, p.108, p.109  
Buscaglione Fred, p.198  
Buzzi Anna, p.114, p.116  
Buzzi Tomaso, p.174  
Cagli Corrado, p.87  
Calder Alexander, p. 50, p. 65, p. 66, p. 104  
Calò Giovanni, p.29, p.32, p.49  
Campagnolo Umberto, p.212  
Campo Cristina (Vittoria Guerrini), p.56



- Cannilla Franco, p.33  
 Cardazzo Carlo, p.49, p.55  
 Carli Enzo, p.32, p.49, p.71, p. 229  
 Chiostrri Carlo, p.34, p.42, p.46, p.68  
 Choay Françoise, p.143  
 Consagra Pietro, p.13, p.19, p.20, p.33, p.38, p.63, p.81, p.82, p.84, p.86, p.87, p. 95, p. 97, p. 98, p.102, p.106, p.108, p.115, p.118, p.119, p.121, p.123, p.179, p.198, p.203, p.204, p.208, p. 218, p.223, p.224, p.228, p.230  
 Crispolti Enrico, p.59, p.60, p.61, p.64, p.66  
 De Luigi Lionello, p.169, p.171, p.172, p.173, p. 174, p.175, p. 176, p.177, p.178, p.179, p.180, p.181, p.182, p.198, p.202, p.222, p.223, p.227, p.229, p.230, p.233  
 De Robertis Giuseppe, p.30, p.32  
 Del Beccaro Felice, p.29  
 Dentice Fabrizio, p.62, p.63, p.64, p.65, p.67  
 Depero Fortunato, p.101  
 Dewey John, p. 132, p.133  
 Disney Walt, p.33, p.34, p.46, p.109, p.139, p.142  
 Dorazio Piero, p.102  
 Dors Diana, p.198  
 Dortch Dorazio Virginia, p.102, p.103  
 Dova Gianni, p.87  
 Einaudi Luigi, p.32, p.47  
 Fabbri Agenore, p.33  
 Fabroni Giulio, p.150  
 Faeti Antonio, p.45  
 Fagnoni Raffaello, p.168  
 Fallaci Oriana, p.170, p.171  
 Faorzi Piero, p.45  
 Fiaschi Lucia, p.11, p.15, p.230  
 Fink Eugen, p.127  
 Fleres Ugo, p.42  
 Fontana Lucio, p.48, p.55, p.62, p.87  
 Franchina Nino, p.62  
 Frateschi Alessandro, p.29  
 Fratini Donatella, p.176  
 Gamberini Italo, p.168  
 Gambini Giovanni, p.149, p.150, p.151  
 Gambone Guido, p.76, p.227  
 Gassman Vittorio, p.198  
 Gentilini Franco, p.32, p.49, p.51, p.71, p.229  
 Giacometti Alberto, p.66, p.101  
 Giorgini Matilde, p.57  
 Gottlieb Baumgarten Alexander, p.131  
 Greco Emilio, p.11, p.13, p.17, p.18, p.32, p.33, p.34, p.35, p.36, p.37, p.49, p.50, p.51, p.52, p. 59, p. 60, p.61, p.63, p.64, p.65, p.66, p.67, p.69, p.70, p.72, p.106, p.171, p.172, p.175, p.177, p.179, p.180, p.181, p.197, p.199, p.200, p.201, p.202, p.203, p.206, p.221, p.222, p.223, p.228, p.229, p.231  
 Griselli Italo, p.32, p.48, p.71, p.229  
 Gronchi Giovanni, p.35, p.36, p.37, p.38, p.205  
 Guerrini Mino, p.102  
 Guiducci Mario, p.206  
 Gurrieri Francesco, p.149, p.157  
 Guttuso Renato, p.48  
 Hadid Zaha, p.213  
 Hazard Paul, p.17, p.28, p.44  
 Hobbs Robert, p.157

- Huizinga Johan, p.97, p.110, p.131  
 Hume David, p.135  
 Jacopetti Luigi, p.205, p.206  
 Karavan Dani, p.156  
 La Pira Giorgio, p.32  
 Leoncillo, p.48  
 Libera Adalberto, p.168  
 Libeskind Daniel, p.213  
 Lloyd Wright Frank, p.98  
 Lorenzini Carlo, p.11, p.13, p.14,  
 p.28, p.29, p.30, p.35, p.37, p.38,  
 p.41, p.42, p.45, p.57, p.71, p.98,  
 p.207, p.229, p.231  
 Lòria Arturo, p.29  
 Luzi Mario, p.56, p.57, p.58  
 Mahieu Anne Marie, p.176  
 Mantovani Silvia, p.11, p.15, p.18,  
 p.169  
 Manzù Giacomo, p.32, p.47, p.50,  
 p.51, p.71, p.229  
 Martini Arturo, p.67  
 Martini Ferdinando, p.28, p.41  
 Mazzanti Enrico, p.34, p.42, p.61  
 Merisio Pepi, p.199, p.200, p.201  
 Michelucci Giovanni, p.18, p.19, p.21,  
 p.32, p.38, p.48, p.49, p.50, p.54,  
 p.55, p.56, p.57, p.71, p.72, p.73,  
 p.74, p.75, p.76, p.77, p.78, p.79,  
 p.81, p.107, p.168, p.171, p.198,  
 p.218, p.226, p.228, p.229  
 Moller-Nielsen Egon, p.100  
 Montale Eugenio, p.146  
 Montessori Maria, p.101  
 Moore Henri, p.66  
 Morandi Giorgio, p.47  
 Moretti Marco, p.171  
 Moses Robert, p.103  
 Mulas Ugo, p.208  
 Munari Bruno, p.143  
 Mussino Attilio, p.31, p.34, p.35, p.43,  
 p.46  
 Nathan Rogers Ernesto, p.104, p.114  
 Nativi Gualtiero, p.48  
 Neunteufel Hilde, p.119  
 Oppenheim Dennis, p.154  
 Pagliai Eugenio, p.206  
 Pancrazi Pietro, p.32  
 Papi Roberto, p. 29  
 Parpagliolo Maria Teresa, p.113  
 Parravicini Luigi Alessandro, p. 41  
 Parronchi Alessandro, p.50, p.55, p.56,  
 p.171, p.176, p.177, p.231  
 Pasqualini Enzo, p.33  
 Pea Enrico, p.29  
 Pedroni Marisa, p.98  
 Perilli Achille, p.102  
 Perrault Charles, p.42  
 Pessoa Fernando, p. 146  
 Poirier Anne e Patrick, p.152, p.153  
 Porcinai Pietro, p.13, p.19, p.20, p.38,  
 p.81, p.82, p.91, p.93, p.94, p.95,  
 p.97, p.103, p.106, p.107, p.113,  
 p.114, p.115, p.116, p.117, p.118,  
 p.119, p.120, p.121, p.122, p.123,  
 p.124, p.161, p.179, p.198, p.218,  
 p.228, p.230  
 Praz Mario, p.32  
 Prezzolini Giovanni, p.44  
 Ragghianti Carlo Ludovico, p.32,  
 p.56  
 Rauch Andrea, p.42  
 Read Herbert, p.101  
 Ricci Leonardo, p.168  
 Rodari Gianni, p.30  
 Rossi Paolo, p.205  
 Rotzler Willy, p.99, p.100

- Russle Hitchcock Henry, p.108
- Sanfilippo Antonio, p.102
- Santi Piero, p.55
- Savioli Leonardo, p.33, p.168
- Sciascia Leonardo, p.63, p.200
- Serra Richard, p.155
- Sestini Bartolomeo, p.150
- Siza Alvaro, p.213
- Staccioli Gianfranco, p.135
- Staccioli Mauro, p.156
- Tauber Arp Sophie, p.101
- Tofano Sergio (Sto), p.43, p.44
- Tridenti Carlo, p.50, p.65, p.66, p.69
- Tuci Lelio, p.206
- Vacchini Livio, p.213
- Valiani Giuseppe, p.206
- Vedova Emilio, p.48
- Venturi Venturino, p.9, p.11, p.13,  
 p.17, p.18, p.20, p.27, p.32, p.33,  
 p.34, p.37, p.44, p.48, p.49, p.50,  
 p.51, p.52, p.53, p.54, p.55, p.57,  
 p.64, p.72, p.117, p.171, p.172,  
 p.173, p.175, p.176, p.177, p.178,  
 p.179, p.180, p.181, p.182, p.197,  
 p.198, p.201, p.202, p.203, p.205,  
 p.222, p.223, p.227, p.228, p.229,  
 p.230, p.231, p.233
- Viani Lorenzo, p.48
- Vigo Fiamma, p.55
- Vitali Lamberto, p.32, p.47, p.105,  
 p.106, p.107, p.217
- Vivarelli Jorio, p.76, p.227
- Volpicelli Luigi, p.29, p.105
- Zanuso Marco, p.13, p.19, p.20, p.38,  
 p.81, p.82, p.83, p.84, p.86, p.87,  
 p.88, p.90, p.91, p.92, p.93, p.94,  
 p.95, p.97, p.98, p.103, p.105,  
 p.106, p.107, p.108, p.109, p.110,  
 p.113, p.114, p.115, p.116, p.118,  
 p.119, p.120, p.121, p.122, p.123,  
 p.124, p.179, p.198, p.218, p.223,  
 p.224, p.225, p.228, p.230
- Zevi Bruno, p.168, p.176



Una selezione dei volumi della collana  
delle *Edizioni dell'Assemblea* è scaricabile dal sito

**[www.consiglio.regione.toscana.it/edizioni](http://www.consiglio.regione.toscana.it/edizioni)**

#### **Ultimi volumi pubblicati:**

*Roberto Manera*

La Madonna di Montenero, Patrona della Toscana.  
Stemmi delle Province di Firenze e Prato

*Silvano Gelli, Salvatore Gioitta*

Il Barco di Bonistallo nella Reale Tenuta del Poggio a Caiano.  
Natura, cacce, lavori e svaghi in cinque secoli di storia

*Fabrizio Rosticci*

Montecatini Val di Cecina.  
Piccole cose di casa nostra... 2. Microstoria

*Paola Benigni, Luca Berti, Anna Pincelli, Gian Paolo G. Scharf (a cura di)*

La Badia di S. Gennaro a Capolona, una storia millenaria

*Sandro Rogari (a cura di)*

Il biennio nero in Toscana.  
Crisi e dissoluzione del ceto politico liberale

*Giulio Ciampoltrini, Roggero Manfredini*

Castelfranco di Sotto nell'Ottocento.  
Un fondo di archivio per gli anni di Antonio Puccinelli

*Melania Sebastiani (a cura di)*

La Filanda: una fabbrica, un quartiere, un mondo