

IL GIARDINO-CITTÀ DELLA SCARZUOLA DI TOMASO BUZZI

Claudia LAMBERTI - Silvia LEMMI

RIASSUNTO

Nella seconda metà del secolo scorso, l'architetto milanese Tomaso Buzzi (1900-1981), dà vita, nel giardino della Scarzuola (a Montegiove, in provincia di Terni), a un'opera assolutamente originale: di fianco alle architetture dell'antico convento francescano, crea una sua personale città teatrale, un giardino ermetico-iniziatico, sul modello dell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna, con uno sguardo alla Sforzinda di Filarete e ai complessi di Bomarzo da un lato e del Vittoriale dannunziano dall'altro.

Difficile comprendere le motivazioni che possono aver portato un architetto immerso nella committenza aristocratico-mondana come Buzzi, a intraprendere un'opera tanto complessa quanto personale e interiore come la Scarzuola, luogo privato di rifugio e di piacere. Infatti negli scritti e appunti che lo stesso architetto ha lasciato, niente autorizza a darne un'unica, chiara ed univoca interpretazione; frattanto, il cantiere continua ancora a crescere e fondersi con il suo ambiente naturale, grazie a Marco Solari, che si impegna a conservare e terminare l'opera, basandosi sugli schizzi dello zio.

Il presente articolo descrive il percorso del giardino (che si snoda a cominciare dal vecchio hortus conclusus dei frati del convento, fino a coinvolgere tutta la vallata adiacente) e alcuni significati degli innumerevoli simboli e architetture che si incontrano (e disorientano) lungo il cammino.

Fra tutte le definizioni attribuite alla Scarzuola, ciò che forse meglio la descrive è quella di un sogno, della rappresentazione dell'interiorità dell'architetto, dell'altro suo "io", svelato in modo libero da ogni imposizione di quegli ambienti ufficiali nei quali, ad un certo punto della sua vita, non si riconosceva più. Una opportunità per essere se stesso, raccogliendo tutte le esperienze passate e affidandole alla memoria nella "pietrificazione" delle proprie idee.

ABSTRACT

In the second half of last century, the Italian architect Tomaso Buzzi (1900-1981), built, in the garden of Scarzuola (Montegiove, in the province of Terni), a highly original work: beside the ancient Franciscan monastery, he created theatrical city of his own, a hermetic garden with the aim of a superior initiation. He followed as a model the Hypnerotomachia Poliphili by Francesco Colonna, with a look at Filarete's Sforzinda and to such complexes as Bomarzo garden on the one hand and the Vittoriale on the other.

It's very difficult to understand the motivations that may have brought an architect as Buzzi, involved in aristocratic patronage, to make such a complex and spiritual work as the Scarzuola, a private place of refuge and pleasure. In fact in the writings and notes that the same architect has left, nothing allows to give a single, unambiguous interpretation. Meanwhile, the site continues to grow into its natural environment, thanks to Marco Solari, who is committed to finish the work, based on his uncle's sketches.

This article describes the path of the garden (which runs between the old hortus conclusus of the friars, and the adjacent valley) and some of the meanings of symbols and architectures that we meet.

Among all the definitions attributed to Scarzuola, the one that perhaps best describes it is...a dream, the representation of the architect's interior life, his alter ego, freely revealed, an opportunity to be himself, picking up all his past experiences and fixing them in the "petrification" of his own ideas.

Parole chiave: storia dell'architettura contemporanea, Tomaso Buzzi, storia dell'urbanistica, giardini, città ideali, Scarzuola

La genesi dell'idea

Nel 1956, durante un viaggio ad Acapulco, Tomaso Buzzi visita un piccolo convento e ne rimane talmente colpito che in un suo diario annoterà di volere anche lui un "conventino così". Così, quando il marchese Paolo Misciattelli, allora proprietario del castello di Montegiove (comune di

Montegabbione in provincia di Terni) gli segnala la possibilità di acquistare, a pochi Km dal paese, un complesso del Duecento, fondato da San Francesco, Buzzi ne perfeziona l'acquisto nel 1957. Si tratta della Scarzuola, convento nato sul sito dove si narra che il Santo abbia fatto sgorgare una sorgente miracolosa ancora oggi meta di

pellegrinaggio, e così chiamato dal nome locale di una pianta acquatica, la scarza, usata dal Santo nel 1218 per costruirsi una piccola capanna presso la sorgente.

Questa zona, una collina digradante verso il bosco in una delle zone più isolate e selvagge dell'Umbria, permise dunque a Buzzi di realizzare quello che lui definì il suo "parto architettonico", prima non ancora possibile dal momento che non aveva ancora trovato un luogo ideale, nonostante il progetto fosse già patrimonio della sua mente nel decennio 1920-30.

Nel corso degli anni sessanta del Novecento, adatta alle sue esigenze chiesa e convento dove finisce per stabilirvisi, facendosi accompagnare da un gruppo di servitori, raccogliendo in esso il proprio archivio, quadri, decorazioni, arredi antichi e oggetti d'arte, raccolti nei suoi pellegrinaggi fra mercanti e dimore; e poi studi, schizzi, disegni e dipinti frutto di un'instancabile attività di progettista e di sperimentatore, talvolta di grande creativo e improvvisatore.

Poi, nel giardino dei frati adiacente al convento-dimora e nella vallata sul quale il convento si affaccia, comincia la costruzione di una sorta di "città teatrale" che la morte interromperà nel 1981 e che l'erede, Marco Solari, ha poi ripreso cercando di interpretare la non facile e spesso contraddittoria quantità di schizzi e appunti, lasciati in gran numero dallo stesso Buzzi. Dunque, "città sacra" il convento, e "città profana" la zona a valle che lui chiamerà "Città Buzziana" o "Buzzinda".

Il complesso oggi non è ancora completato, ma Buzzi aveva previsto il suo stato di incompiutezza come carattere permanente e intenzionale.

Ma cosa spinge un architetto come Buzzi che alla metà degli anni cinquanta è apprezzato e ricercato dal giro ristretto dell'aristocrazia e dell'alta borghesia imprenditoriale soprattutto lombarda a intraprendere un progetto di questo tipo così insolito e personale che lui stesso definisce "volo di fantasia pietrificata"¹, "autobiografia in pietra" oppure "grido impietrato"²?

La lettura dei suoi pensieri e appunti³, ci ricorda una vita caratterizzata da un'attività frenetica, da un'impressionante e sempre crescente serie di incontri, di appuntamenti, di partecipazioni a manifestazioni artistiche, teatrali, musicali, a pranzi, feste... una condizione, la sua, di attento interprete del gusto e della volontà di auto-rappresentazione mondana propria di una cerchia eletta per nascita e per censo. Un ruolo di cui è orgoglioso, dapprima, ma poi sempre più critico. Buzzi sembra evocare, quasi per contrasto con un ambiente sempre più squallido culturalmente, il mondo mitico della classicità, l'atmosfera delle corti, le eleganze delle forme e dei costumi. Quando poi la sua attività professionale tende a spostarsi da Milano a Roma, sembra quasi che

inizi una sorta di seconda stagione artistica, in un rapporto di amore-odio con la borghesia che lo porta ad esasperare ed accentuare le sue scelte culturali, nonché le conseguenti risposte formali.

Buzzi sembra sentire il bisogno di condividere la vita elegante e mondana dei ricchi (ma non sempre colti) ma d'altra parte si sente profondamente lontano e diverso da questa società frivola in cui era impossibile trovare qualcuno che comprendesse profondamente i suoi interessi.

Egli lavora alla Scarzuola fino al 1976 e nel frattempo, l'*establishment* culturale e accademico, sgomento di fronte a quest'opera, emargina compatto Buzzi e le sue stramberie. A costoro, che gli chiedono ragione di come possa "lasciarsi andare a certe cose", egli risponde: "Quando sono con voi sono vestito, e in cravatta; quando sono qui, alla Scarzuola, sono nudo, e questo voi non potete sopportarlo".

Forse è da questi presupposti che nasce il progetto della Scarzuola, questo volontario porsi al di fuori del suo tempo (E se vi sarà qualcuno che non trova questi miei studi attuali ne sarò contento, perché è proprio una certa contemporaneità che io rifiuto con naturalezza"⁴), un aristocratico distacco che coincide nella scelta di un'esperienza iniziatica vissuta fra le visioni e le stupefacenti architetture di una a-temporale e fantastica classicità piena di riferimenti mitici, massonici, filosofici; un itinerario che utilizza tutti i contrassegni della solennità mondana e dell'universo cerimoniale, come la volontà di intrattenere, stupire e scandalizzare o l'arte del conversare, rovesciandoli però in una trascrizione sublimata, trasfigurandoli come scena di una cosciente pratica di vita; forse anche un ambizioso progetto architettonico, pensato in un luogo francescano di espiazione, che si cela dietro la speranza di ridare al suo mestiere un fondamento simbolico, che porta Buzzi ad operare nell'ambito della rivendicazione della memoria anziché del modernismo, dell'ornato anziché della scienza moderna.

Ecco infatti ciò che afferma nei suoi appunti: "Pur vivendo, in mezzo alla gente del Bel Mondo quasi come uno di loro, e lavorando per i committenti in modo serio e professionale, in verità io vivo una vita di sogno, segreta, in mezzo alle mie carte, i miei disegni e le mie pitture, le mie sculture. E anche la Scarzuola diventa sempre più, in pietra viva, il mio sogno a occhi aperti, sempre più vasto, e complesso, e ricco di significati reconditi, di allusioni, di metafore, di 'concetti' di trovate, grandi e piccole, di segreti, di allusioni, echeggiamenti, fantasie, cristallizzazioni, incrostazioni, ricordi".

E ancora: "Il microcosmo della mia Scarzuola, proprietà murata, è un po' castello, convento, villa, come una cittadina con i suoi edifici, la chiesa, le campane, la sagrestia, il sagrato e il portico

1 E. Fenzi 2000, p. 63.

2 Ibidem, pp. 89-90.

3 E. Fenzi 2000.

4 E. Fenzi 2000, p. 97.

con le cappelle annesse, la cappella tombale e il mio *cimiterium*, il chiostro che è l'agorà con i suoi portici, le costruzioni separate per i domestici e per gli artigiani, l'ala dei custodi, l'ala col portico d'ingresso, l'ala conventuale, la foresteria, le abitazioni padronali e degli ospiti, la sala di musica, i vari musei, le piccole biblioteche e vari giardinetti con padiglioni sparsi, fontane e bacini, il teatro all'aperto, il teatro al chiuso con la biblioteca, e l'accademia e i laboratori, le terme, l'orto, la palestra, il giardino dei fiori, il museo con paggeria, e follie annesse".⁵

Il giardino, la storia, il suo contesto

Buzzi si ritira "francescanamente" in un luogo di espiatione, meditando su un'architettura alternativa, incompiuta e volutamente non-finita, attingendo alla sua memoria di architetto, perché di lui, architetto ne restasse la memoria.

Anche se sottoforma di mausoleo sui *generis*, Buzzi pensava con velata ironia alla posteriorità della sua Scarzuola un po' come al "Cenotafio dell'Architetto" concepito anche per rendere omaggio ad illustri amici defunti (come Ogetti, de Marinis, Berenson, Toscanini, Croce, Respighi, etc...)

La Scarzuola, intesa ora non come la parte antica restaurata, ma la città teatrale o buzziana o "albuzziana" com'è anche chiamata negli scritti dall'autore, somiglia alle vestigia di una città senza storia e abitata dal silenzio, la cui costruzione è stata interrotta in epoca indefinibile. Tali forme, piene di simboli e metafore, inverano l'idea di città ideale, fondata sui sogni, che un architetto creativo ha immaginato come "oasi di raccoglimento, di studio, di lavoro, di musica e di silenzio, di grandezza e di Miseria, di vita sociale e vita ermetica, di contemplazione in solitudine, regno della Fantasia, delle favole, dei Miti Echi e riflessi fuori del Tempo e dello Spazio, perché ognuno ci può trovare echi di molto passato e note dell'avvenire".⁶



Fig. 1: T. Buzzi, Giardino della Scarzuola, visione d'insieme del *Teatrum Mundi* (teatro all'aperto) con a sinistra il teatro delle api e a destra l'acropoli.



Fig. 2: T. Buzzi, Giardino della Scarzuola, particolare dell'acropoli: da sinistra a destra il Partenone, il Colosseo, il tempio di Vesta, la piramide di cristallo, la torre campanaria, l'arco di trionfo, la torre dei venti e in basso le carceri.

Cercare di darne un'unica interpretazione, una sola e plausibile spiegazione, è cosa ardua.

Lo stesso Buzzi si interroga su di essa e anzi afferma che rimarrà incomprendibile ai più: "La Scarzuola è scherzo o follia? Egotismo sfrenato ed altruismo benefico. Modestia e vanagloria: megalomania. Disprezzo del mondo e amore delle cose mondane", scrive Buzzi in un appunto del 14 marzo 1970, e in un altro del marzo 1975⁷, mentre l'impenetrabile oggetto architettonico cresceva: "La Scarzuola = l'Arca delle mie idee, che mi sono più care, non navigante ma già incagliata nel suo Ararat...La Scarzuola che sarà depredata, spogliata, semidemolita, ed emergerà come una grossa rovina che già vedo prender forma, estesa, variata, patinata, misteriosa perché incomprendibile ai più, senza il mio commento che dovrei decidermi a scrivere ordinatamente, raccogliendo i fogli sparsi dove, insieme ai disegni, ho notato tutta la simbologia, i richiami segreti, i significati riposti, le dediche, gli omaggi, e tutto quanto rappresenta la mia Autobiografia in pietra, che deve essere letta e capita solo dagli 'unhappy few', cioè dagli spiriti rari, d'elezione, che mi sono congeniali, 'i pochi infelici eletti'".

Tomaso Buzzi non ha infatti mai scritto quella guida che la sua amica Ester Bonacossa, dopo una visita alla Scarzuola, gli aveva chiesto per spiegare i significati, palesi e reconditi, della sua impresa.

Un'impresa, nel senso di opera e di emblema, che si può paragonare alla Sagrada Família di Gaudí, alla maniacale pietrificazione della sua dimora fatta da Raymond Hysidore, in arte Picassette, o al Palais Ideal del postino Cheval costruito in 10000 giornate di lavoro, fra il 1879 e il 1912 a Cauterives, nelle Drôme, esempio che Buzzi conosceva bene.

In ciò che Buzzi stesso dice della Scarzuola ci sono delle contraddizioni e non potrebbe essere altrimenti in un progetto che ha continuato a

⁵ E. Fenzi 2000, pp. 77-78, 63.

⁶ E. Fenzi 2000, p. 71.

⁷ Ibidem per entrambi gli appunti.

crescere su se stesso e a mutare nel tempo. Egli non insiste mai sull'idea di un percorso obbligato ed orientato secondo un sistema univoco di significati.

L'idea della Scarzuola come un'arca che custodisce la summa di una vita dedicata all'arte e l'altra che ne fa una casa, in una delle più intense riflessioni di Buzzi sul rapporto che lo lega alla sua creazione: "non la casa di un architetto, che lo rifletta, ma l'architetto che diventa casa; non la casa della vita, ma la vita che diventa casa. Difficile a definirsi..."⁸, è prova della natura tutta personale dell'opera. Ad un primo sguardo, il tutto sembra un grande progetto mentale, di fantasticherie, di capriccio, di ricerca, raffinata e kitsch, cara al collezionista di tutto, di pezzi antichi di alta qualità e di *objets trouvés* (insieme a fregi, stemmi, frammenti architettonici, dipinti ecc...). L'idea di mettere in scena tale cittadella della memoria muove da un interesse di ricostruzione e di curiosità archeologica, di accumulo di tipi architettonici, di cui egli fa l'uso proprio del collezionista, manipolandoli e organizzandoli, secondo le leggi soggettive della propria passione, in un insolito museo all'aperto.

Quindi è inevitabile pensare subito a quegli esempi di bizzarrie architettoniche tipiche del mondo-giardino all'inglese: ai giardini di Stowe, per esempio, antica tenuta dei duchi di Buckingham, il cui corso d'acqua è scavalcato da un finto ponte romano e dove l'architetto James Gibbs (1682-1754) ha edificato un tempio dell'amicizia e un tempio dei Sassoni; al villaggio fantastico di Portmeiron, nel Galles, ove l'architetto sir Clough William-Ellis (1883-1978) ha mescolato colonnati berniniani a edifici in stile Tudor, torri medievali e balconi spagnoli; al settecentesco Désert di Retz (Chambour, Yvelines, presso Parigi) dove il cavaliere di Monville (architetto, botanico, poeta e musicista) ha messo insieme una pagoda cinese ora scomparsa, un obelisco, una chiesa del Duecento e una grande colonna mozzata che Buzzi sembra poi aver voluto emulare con la sua Torre della meditazione.

Ma i riferimenti più immediati che lui stesso cita sono: la villa di Bomarzo per l'effetto di gioco e di meraviglia; la villa di Adriano a Tivoli, o, ancora a Tivoli, Villa d'Este con le riproduzioni di edifici della Roma antica dell'architetto Pirro Logorio, che Buzzi in qualche modo associa, nella memoria, al panorama di rovine che vede dalla finestra della sua casa romana e sul lungotevere.

Altri riferimenti che si collocano su un piano diverso e forse con maggior precisione di riscontri, sono i tardo-settecenteschi progetti fantastici di Ledoux: dall'incisione dell'architetto francese in cui la sala degli spettacoli del teatro di Besançon è rappresentata attraverso la pupilla di un occhio, deriva senz'altro il grande occhio di Buzzi spalancato sull'anfiteatro (Terzo occhio).

Al di là dei vari giudizi e delle diverse possibili interpretazioni che possono ancora venire alla luce analizzando i pensieri e gli appunti che l'architetto ci ha lasciato, emergono in particolare due possibili chiavi di lettura di questo compatto organismo architettonico. La prima, sta nel fatto che emerge con netta evidenza la volontà di immettere il visitatore in un viaggio interiore, conoscitivo, di cui vengono continuamente date significative coordinate, sotto forma di costruzioni, anche se apparentemente illogiche e paradossali; un viaggio che prende dichiarata ispirazione dall'*Hypnerotomachia Poliphili*, opera rinascimentale di Francesco Colonna. La seconda possibile linea da seguire, sta nel rintracciare un'idea fondamentale che viene replicata più volte nella costruzione e nell'intimo rapporto che essa istituisce col paesaggio e col terreno sul quale insiste: l'idea totalizzante e pervasiva dell'architettura come teatro.

Per quanto riguarda il primo tema, Alessandro Mazza⁹ ha dato una lettura particolarmente convincente della creazione di Buzzi, soffermando la sua attenzione sugli elementi del giardino relazionabili al libro di Colonna: come nel racconto, una volta entrati alla Scarzuola, se ne uscirà arricchiti quanto Polifilo al termine del suo onirico viaggio alla ricerca dell'amata Polia, fra le visioni e le stupefacenti architetture di una a-temporale e fantastica classicità insidiata dal tempo e dispersa di rovine. Queste suggestioni riguardano la parte superiore del giardino verso il convento, con le sue quinte di verde, i tre possibili percorsi (le tre porte del racconto), il Ninfeo degli antenati detto anche "fontana del tempo", il laghetto con la barca in pietra (la barca di Polifilo appunto) e il grande Pegaso alato che domina dall'alto. Inoltre, sul fondo della vallata, sta una delle invenzioni più scenografiche della Scarzuola: una breve rampa in discesa conduce a una sorta di mascherone stilizzato di balena, la cui bocca aperta costituisce il varco attraverso il quale si entra in un viale affiancato da bassi pilastri; esso porta alla grande torre mozzata della Meditazione e della Solitudine, attraverso la quale si risale percorrendo un largo viale scoperto, delimitato dal muro di cinta e da una doppia fila di steli quadrate, e al suo interno da una doppia fila di più sottili colonne, che conduce alla porta Amor Vincit Omnia (ancora chiaro riferimento al percorso di Polifilo), al tempio di Flora e Pomona, verso il cancello d'ingresso, e al complesso architettonico.

Ecco dunque le affinità col percorso iniziatico di Polifilo: si discende nella bocca della balena, la Balena di Giona, trasparente simbolo di morte e resurrezione; ma perché l'uomo vecchio muoia e nasca l'uomo nuovo, occorre anche che l'individuo passi per la torre della meditazione solitaria e si raccolga in se stesso, adempiendo al pre-

8 E. Fenzi 2000, pp. 63-64, appunto del 1 maggio 1969:

"...La mia Scarzuola, nella parte nuova soprattutto, non deve essere la 'maison d'un artiste' alla Goncourt, non la casa di un collezionista, di un uomo raffinato, di gusto, decoratore, scenografo ecc., di un artista poliedrico, ma deve essere l'artista fatto casa; non la casa di un architetto, che lo rifletta, ma l'architetto che diventa casa; non la casa della vita, ma la vita che diventa casa. Difficile a definirsi: la Biografia che diventa casa, la Biografia dell'artista che diventa architettura, pittura, scultura, poesia".

9 A. Mazza in V. Cazzato 1999, pp.103-130.

petto dell'oracolo delfico: *nosce te ipsum*; solo così potrà affrontare la salita (il viale dal doppio colonnato) che lo guida in alto e con largo giro lo porta al grande complesso architettonico che attraverso le sue corti, i suoi meandri esterni ed interni, le sue scale e i suoi passaggi, finirà per realizzare compiutamente il percorso intrapreso di purificazione umana, di elevazione artistica e spirituale.

Buzzi ha come modelli le creazioni dell'aristocrazia massonica realizzate nella seconda metà del Settecento. E' questa aristocrazia che ha promosso un linguaggio esoterico dei giardini, che si prestano a definire uno spazio iniziatico e un itinerario simbolico, intervallato da stazioni rituali presso edifici carichi di valenze filosofiche, culturali, politiche. Si ricordano il parco di Monceau, del duca di Chartres, gran maestro del Grande Oriente di Francia; il parco di Canon, nell'Eure di Elie de Beaumont; il parco di Castille presso Urès; Ermenonville del marchese de Girardin; Beloelil nell'Hainaut, l'immenso giardino allegorico fatto costruire dal principe Charles-Joseph de Ligne.

La dimensione teatrale si impone però come la più importante. Quella del teatro è del resto la definizione che Buzzi usa di più, ad esempio nell'appunto del 2 dicembre 1966 ove la Scarzuola viene definita "il mio teatro"¹⁰ o in quello del febbraio 1969: "Perché ho scelto l'architettura teatrale, moltiplicando i teatri (esterni e interni)?..."¹¹ o ancora in quello del marzo 1970: "Alla Scarzuola, salvo la parte sacra... tutto è un teatro"¹².

Nella città, tutto è un teatro, inteso come un moltiplicarsi di ribalte (esterne e interne) e al visitatore odierno, essa viene presentata come un insieme di sette teatri di varie dimensioni con scenografie naturali e artificiali (il teatro all'antica, il teatro dell'arnia all'aperto, il teatro dell'acqua, il patio tondo o teatrino di Diana, il teatro del corpo umano detto anche teatro dell'infinito e del non-finito, il teatrino sportivo o teatro verde e, infine, il teatro di Ciparisso com'è chiamato il tempio di Apollo).

Quindi, a cominciare dal giardino del convento, avvicinandosi poi alla sacralità pagana della Città Buziana, il visitatore che per un lungo e basso pergolato passa dal convento-abitazione alla vallata, si trova davanti la visione d'insieme del primo spazio-palcoscenico della città, il *Teatrum Mundi*: un anfiteatro con un ampio e aperto palcoscenico sopraelevato (il tetto della grande costruzione) dietro al quale sprofonda un altro e più ampio anfiteatro naturale, a sua volta chiuso da una doppia fila di colonne oltre le quali sta una cortina d'alberi, e sullo sfondo, l'ariosa veduta sull'orizzonte delle colline ombre. Il palcoscenico, che crea un varco per lo sprofondamento infinito della vista, mantiene comunque il suo ruolo di spazio privilegiato dell'accadimento teatrale.

A fianco, si innalza una sorta di fantastica acropoli di templi agglomerati in una cristallizzazione minerale, in una sequenza di volumi, guglie, sagome, cilindri, membrature, impressionante per la stratificazione e la complessità delle sue articolazioni, ma insieme rarefatta, serena. Questa riassuntiva immagine urbana è chiamata alla funzione che hanno le gremite architetture cittadine che dominano tanta pittura del Trecento. Come tali architetture sono contenute da una cinta muraria, e una parte le mette in comunicazione con la scena rappresentata, così c'è pure l'imponente profilo di un antico portale, la *lanua Coeli*, a mettere in comunicazione ideale e pratica il palcoscenico, con la fantastica immagine di città che lo sovrasta.

A sinistra del palcoscenico, c'è un edificio di classica eleganza, le cui aperture bugnate e cinghiate da ricorsi orizzontali ricordano il brutalismo di Giulio Romano, ed è nuovamente un teatro: il teatro dell'arnia o delle api, come Buzzi lo ha chiamato.

Si può dire che coloro che scendono dalla città ed escono dal portale rovesciandosi sul palcoscenico, sono 'attesi' all'interno dell'edificio, dove la loro vicenda si fisserà e solidificherà per sempre in 'teatro': dalla città e dalla vita al teatro, appunto, che dell'uno e dell'altra è la forma definitiva e perfetta. Tant'è vero che la vista vera delle cose non la si ha guardando il teatro, ma guardando dal teatro: chi s'affaccia sull'anfiteatro e guarda giù, all'edificio e allo spazio scenico, scopre subito di essere uno spettatore non già soggetto ma oggetto della vista. Uno spettatore che, quando è seduto sugli spalti, è trafitto dallo sguardo del grande occhio che si spalanca proprio al centro dell'alto fronte dell'edificio che domina l'orchestra e sostiene il palcoscenico. Infatti il basamento che collega l'acropoli e il teatro delle api, sostenendo il palcoscenico, ha al centro un curioso volume cilindrico, con un occhio dall'apertura e palpebra scolpita a rilievo nel tufo: l'occhio di Atteone (trasformato in cervo per aver spiato il bagno di Diana) che osserva indiscreto la scena degli astanti (qui all'interno Buzzi aveva progettato uno studiolo privato).

L'altro fronte del complesso, quello opposto, è il teatro delle acque, che dà su una piscina a forma di farfalla, ai cui lati alcune gradinate confermano l'idea di uno spazio teatrale che si rifrange e si moltiplica, uscendo in qualche modo da se stesso.

Dall'alto del primo anfiteatro il complesso monumentale costituiva il punto d'arrivo e il fuoco della visione; ora quello stesso complesso che si riflette nella piscina e allarga le sue ali a semicerchio sulla valletta sottostante, è diventato un punto di partenza. Anche il palcoscenico, che era la sede dell'azione a cui guardare, diviene il luogo da cui guardare, trasformato in un balcone spalancato sul vuoto di un altro e maggiore

10 E. Fenzi 2000, pp. 61-62: "... Alla Scarzuola, ad esempio, l'assieme del mio Teatro non ha confronti: perché fra i teatri privati (quello Olimpico di Vicenza è di una accademia) solo il farnesiano a Parma e prima quello di Sabbioneta non sono come il mio...".

11 Ibidem., p. 63: "Perché ho scelto l'architettura teatrale, moltiplicando i teatri (esterni e interni)? Per una vocazione teatrale che non è stata quasi mai sviluppata per la nequizia dei tempi, e anche per la mia mancanza di ambizioni, di spinta a mettermi in primo piano a procacciarmi incarichi, che spesso sono andati in mano a dei veri dilettanti, se pur alcuni con qualche talento, ma tutti con le qualità medie e non sempre con quei doni superiori che un certo dilettantismo geniale ha con sé...".

12 Ibidem, pp. 64-65, appunto del 5 luglio 1969: "Quando nel 1925 (o 1926?) Corrado tavolini, anteponeandomi, come di gran lunga il migliore dei concorrenti al Pensionato Artistico Nazionale, sopra non solo agli architetti che si presentavano, ma agli scultori, pittori e decoratori, scriveva sul Messaggero (?) che per vedere costruito il mio teatro all'aperto occorrevano i papi, i principi e i mecenati del Rinascimento, non sapeva che forse bastava l'architetto da solo, poco più di quarant'anni dopo, a creare, con i suoi mezzi personali modesti, con quasi le sue stesse mani, un teatro fors'anche più grandioso, tutto in pietra, ecc....."; p. 68, appunto del 21 febbraio 1970. "Quando qualcuno (come ieri sera Tullio Carminati) mi domanda quando farò funzionare i miei teatri, rispondo che l'importante per me è (quasi) più il vaso che il contenuto (mi piace la mia idea di un 'vaso di silenzio') come per l'architetto..."; infine pp. 69-70, appunto datato 9 marzo 1970.

anfiteatro e sul paesaggio in lontananza.

Lo spiccato amore per gli spazi scenici è sempre stato sottolineato dallo stesso autore, che spesso si rammarica di non aver mai avuto occasione di realizzare un teatro, tranne intervenire in quello settecentesco della villa Citterio-Latta a Brignano di Gera d'Adda. Proprio la Scarzuola fu la sua architettura-teatro per eccellenza, nonché rovina, carcassa, guscio e conchiglia di lui, Tomaso Buzzi, la sua città e il suo giardino costruttivi e decostruttivi insieme, esito di un classicismo che prevede la fine dell'opera architettonica per mano della natura e nella natura sotto forma di rovina.

Per ottenere questo risultato è significativo l'uso del tufo, scelto per ogni parte del complesso, che realizza un duplice effetto: quello del non-finito e del già decaduto. Un altro modo di suggerire queste sensazioni è quello di costruire una Pompei, riproponendo in un materiale più effimero i simulacri della classicità. Sembra infine che Buzzi non desideri completare la sua grande opera, anche se è ad essa che vuole affidare la sua personale eternità: più che uno spazio definito e definitivo, egli lascia un mondo in mutazione e un percorso continuamente rinnovato e sorprendente nel fluire del tempo, vincendo la ripetitività e, in ultimo senso, la morte.

Il Giardino della Scarzuola: descrizione degli elementi

1. Ingresso

L'ingresso alla Scarzuola avviene attraverso una cancellata oltre la quale si trova un ampio sagrato antistante il portico della chiesetta, tenuto a prato e cinto da un alto muro in sasso scandito dalle edicole per la *Via Crucis* in formelle in terracotta risalenti al 1760.

2. Chiesa

Il convento, comprendente anche la chiesa, sorge nei pressi di Montegiove, insediamento in un luogo di intensa suggestione paesaggistica, lontano dalle vie principali di traffico. Di certo dal XIII secolo costituì un centro religioso eminente: la tradizione vuole che in contrada di Colle Pornellese (a 4 km dal castello di Montegiove) abbia soggiornato san Francesco d'Assisi nel 1218, costruendosi una capanna con la scarza, paglia intrecciata. Ma le prime notizie di un vero e proprio insediamento francescano sono del 1280 quando il Vescovo di Orvieto, donò ai Conti di Marsciano del castello di Montegiove, metà del proprio feudo comprendente questa zona; investendoli della facoltà di erigere un oratorio che essi ampliarono e donarono ai frati; questi vi soggiornarono alternativamente riscattando i diritti sul convento nel 1876. Nel 1922 esso fu chiuso, ad eccezione della chiesa, finché nel 1957 l'Ordine rinunciò a tutto il complesso, ven-

dendolo a Tomaso Buzzi.

Oggi la chiesa, dedicata alla Vergine Annunziata è il risultato di diversi interventi subiti nel tempo e soprattutto di quelli introdotti con la Controriforma. L'assetto definitivo è quello di una chiesa a navata unica con cappelle, dotata di portico seicentesco scandito da quattro arcate con pilastri a sostegno della grande falda del tetto spiovente in direzione del prato.

3. Convento

Il restante corpo del convento, che è andato ingrandendosi in parallelo alle trasformazioni della chiesa, comprende il chiostro con le celle dei frati e il giardino adiacente. L'ampia area antistante la chiesa, inondata di fedeli per la festa dell'Annunziata, fu recintata da mura come un'ariosa corte contrapposta al più ombroso chiostro stretto intorno al pozzo.

Gli interventi di Buzzi hanno sostanzialmente rispettato le strutture antiche, anche se ampliò alcune aperture e modificò degli spazi. Si tratta di una 'prassi' di restauro molto indicativa della mentalità del Novecento, che da una parte tende alla conservazione rigorosa, dall'altra annette variazioni ed integrazioni senza mimetismi stilistici. Buzzi usa talvolta una certa spregiudicatezza, come ad esempio nella chiesa, dove l'altare viene smontato e trasportato a pochi metri dall'ingresso, secondo un progetto che privilegiava l'aula per i fedeli all'aperto, nel verde sagrato (la chiesa, ormai abbandonata, poteva avere solo funzione di cappella votiva). Lo spazio retrostante l'altare poi, rimasto libero, era pensato come sala da concerto.

Alcuni ambienti del complesso monastico furono trasformati in sala da ballo a doppia altezza, con balconata per l'orchestra, mentre il refettorio ebbe una sistemazione a studio (ora archivio dei disegni). La ex stalla era pensata in parte come sala da musica, come provato dalla serie di libri e di spartiti accumulati sulle primitive mangiatoie, mentre un'altra zona fu mutata in sala da pranzo con il tavolo ottagonale collocato in una zona ribassata del pavimento.

Particolarmente interessante è l'uso dell'arredo antico che Buzzi comprava indistintamente per epoca e genere, scomponeva e ricomponeva grazie ad abili artigiani locali da lui istruiti con l'aiuto di pochi schizzi. Non è facile riconoscere l'autentico dal moderno, in una commistione stupefacente per eleganza e originalità.

La camera da letto, ricavata da una cella, è pensata su due livelli collegati da una scala a gradini con alzata doppia, le sue pareti sono trasformate in nicchie-libreria; un letto a baldacchino di ostentata povertà (realizzato in tela di sacco), ricorda l'austerità di vita dei frati della Scarzuola.

La dimora di Buzzi, per l'evidente commistione di motivi di un'architettura sobria e religiosa, e

quelli propri di una preziosa casa d'artista, rievoca le atmosfere del Vittoriale di D'Annunzio, o della casa del decadente protagonista di *A ritroso* di Huysmans, nella cui dimora ogni particolare rivela un estetismo raffinato che tratta allo stesso modo opere d'arte, pietre preziose, stoffe, profumi, colori.

4. Peschiera

La grossa vasca in pietra dell'antica peschiera dei frati viene trasformata dall'architetto in piscina, costruendo anche un sistema di volte in ferro che costituiscono il sostegno per le rose rampicanti. E' situata accanto a quello che un tempo era l'*atelier* di scultura di Buzzi, oggi adibito a camera per gli ospiti.

5. Ninfeo degli antenati

Il ninfeo si trova all'ingresso del giardino. Dedicato alle memorie familiari, si tratta di un piccolo specchio d'acqua collocato all'incrocio di due alti muri di pietra ricoperti di rampicanti. La fontana, con la vasca in pietra serena pentalobata, è priva di decorazioni: gli unici elementi ornamentali sono rappresentati dalle grandi sfere di pietra poste sul parapetto liscio. La vasca viene realizzata nella sua forma attuale da Buzzi e modificata in seguito da Marco Solari, il quale ne arretra l'intero bordo. Al centro della fontana Buzzi pone il leone di Venezia, per l'affetto che lo lega a quella città, che sorregge sul dorso una clessidra ad acqua in vetro e metallo. Le stelle dorate poste alle estremità della clessidra sono un omaggio al Bernini.

Fra pergolato e ninfeo, l'architetto colloca un'alta quinta vegetale con una nicchia di verde per una beffarda statua dalla testa di uccello.

6. Antro con la sacra fonte di san Francesco e le tre porte

Immediatamente a fianco del Ninfeo si trova un piccolo antro scavato nella pietra, luogo nel quale si racconta che san Francesco abbia fatto scaturire una fonte sacra.

Accanto alla fonte e di fronte al Ninfeo, si collocano tre archi che mimano le tre porte a cui Polifilo si trova davanti. Esse simboleggiano la *Gloria Dei*, la *Mater Amoris*, e la *Gloria Mundi*. La prima conduce alla chiesa e al convento, quindi al divino, la seconda conduce al vascello e la terza non porta a nulla, gira su se stessa, a dimostrazione della vanità delle cose terrene.

7. Vascello di Polifilo

Il padiglione a forma di navicella si colloca nell'ombroso bosco del giardino di Polifilo. La costruzione è posta su uno specchio d'acqua: un padiglione ottagonale simula il corpo di una nave, articolandosi in piccoli ambienti che si compenetrano. Un *impluvium* illumina la stanza principale. Il padiglione è coperto da una calotta

di tegole di cotto, sormontata da una lanterna metallica sulla quale si erge un pennacchio dorato. Uno stucco in forma di cuore simboleggia i piaceri dell'amore, cui il vascello è dedicato ponendosi al servizio di Cupido rappresentato come timoniere.

8. Pegaso

La grande scultura di Pegaso, formata con sottili strisce di ferro e creta, sovrasta il teatro all'antica. Il cavallo alato è rappresentato mentre con il suo zoccolo fa scaturire dalla terra una fonte. La scultura era stata concepita per essere ricoperta di vegetazione e modellata secondo le forme dell'*ars topiaria*.

9. Teatro all'antica

Si tratta di un grande teatro all'aperto con ampia scena rialzata, circondata dall'acropoli e dal teatro dell'arnia.

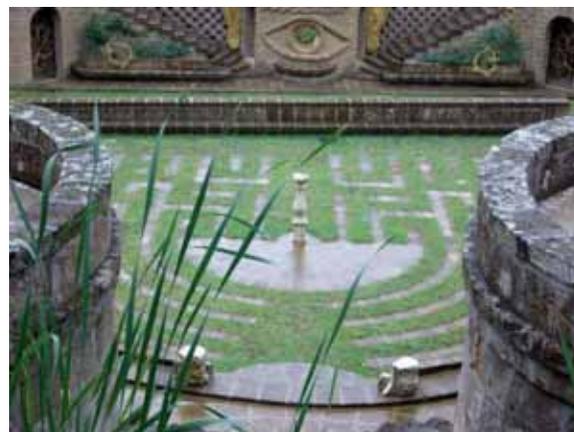


Fig. 3: T. Buzzi, Giardino della Scarzuola, veduta dell'orchestra del teatro all'antica.

L'impianto generale dell'emiciclo, che si appoggia sul naturale pendio del colle, in asse con gli spazi dell'orchestra e della scena, segue un andamento sud-ovest/nord-est. La cavea è circondata da un filare di cipressi e da un muretto sul quale si erge una serie di pilastri a cui, sul lato prospettante il teatro, si affiancano delle semicolonne. Gli otto settori in cui si divide la cavea sono tagliati da un complesso sistema di scalinate che, scendendo lungo il pendio, hanno andamento simmetrico rispetto all'asse principale del teatro. Quattro rampe circolari scendono fino al podio. Nello spazio dell'orchestra il pavimento è definito dal disegno di un labirinto e il centro è segnalato da una colonnina. A sud, l'orchestra è delimitata da un alto parapetto, affiancato da passaggi laterali che conducono alla fossa rettangolare del coro, terminante nei lati più corti con due alte esedre.

Il grande occhio, posto al centro del basamento del teatro, presenta tre aperture: due porte consentono l'accesso agli ambienti sotto il palco, mentre un oculo circolare ne costituisce la pupilla.

10. Terzo occhio

Il visitatore viene colpito da un occhio al centro della composizione del giardino che vigila, attento e indagatore sugli astanti. È l'occhio di Buzzi-Atteone che spia dall'interno gli affanni umani: egli infatti voleva realizzare qui il proprio studio.

Essendo questo di fronte ai simulacri del Sole e della Luna, essi diventano due occhi, assimilabili a quelli del visitatore, e quello dunque il terzo, dotato di uno specchio nella pupilla che pone lo spettatore di fronte all'immagine di se stesso, messa simbolicamente a nudo, svelata.

11. Teatro dell'arnia

Il teatro ha una struttura in cemento armato e laterizi, con tamponamenti in tufo.



Fig. 4: T. Buzzi, Giardino della Scarzuola, teatro dell'arnia visto dal grande teatro verde.

Dal palcoscenico, due rampe di scale salgono fino a riunirsi al di sotto della grande serliana chiusa da vetrate, che caratterizza la facciata e che al tramonto rispecchia le architetture dell'acropoli. L'arco centrale è chiuso da una chiave raffigurante forse un busto femminile, forse Buzzi adolescente. Sopra le due aperture laterali invece, sono collocati i profili destro e sinistro dell'architetto, in metallo dorato. Il fronte è chiuso da un timpano con trabeazione sul cui fregio si legge: TOMASO BUZZI A.D. MCMLXV.

Sui fianchi dell'edificio, tra nicchie in tufo incorniciate, si collocano dorature raffiguranti api, stelle e celle esagonali di alveare. Il teatro dell'arnia prende il nome dal "ronzare operoso delle api che si chiama buzzicare", da intendersi anche come continuo ronzare dei pensieri nella mente dell'architetto.

12. Portale *Ianua Coeli*

La bianca porta del Cielo dà accesso all'acropoli: si tratta di un portale proveniente dal palazzo di Diocleziano a Spalato. Un'iscrizione sull'ar-

chitrave recita: "La giustizia dimensiona i popoli quando la giustizia è al di sopra del crimine".

13. Acropoli

Le vertiginose architetture dell'acropoli sono la summa di tutti gli archetipi e formano una scenografia particolare, accostando senza apparente nesso logico il Partenone e il Pantheon, il Tempio di Vesta, la Torre Campanaria e la Torre dei Venti, la Piramide, l'Arco di Trionfo, il Colosseo e la Piramide di cristallo.

L'acropoli, il punto più alto, rappresenta l'Olimpo in cui risiedono gli dei, intermediari fra Dio (il convento) e gli uomini (il palcoscenico del grande teatro). L'ispirazione di Buzzi ha le sue radici nella classicità e in una visione umanistica, ma proprio generando queste costruzioni, si è portati a pensare che lo stile che meglio interpreta la sua ansia di licenza sia un neo-manierismo, che egli identifica "nell'uso di scale e scalette in tutte le direzioni, allungamenti di membrature architettoniche, varietà di modi alla rustica, un po' di mostri, volute sproporzioni di alcune parti, statue verdi alla Arcimboldi, non senza un richiamo all'architettura di Caron, affastellamento di edifici, di monumenti, che arriva ad un certo surrealismo, a un che di labirintico spinto all'eccesso, di complicato sottilmente, di evocativo, di sinuoso, di antropomorfo, di geometrico, astronomico, magico".¹³

21. Torre del tempo e dell'angelo custode (e rocchi di colonne)

La costruzione in tufo e in metallo, completata nei tamponamenti esterni e nella copertura da Solari, a pianta quadrata, si situa a sud del giardino fra due alti muri.

I fronti dell'edificio sono scanditi da portali sovrastati da decorazioni spiraliformi e sono arricchiti da varie decorazioni: il monogramma di Buzzi, ali, orologi e clessidre alate, i simboli del Terzo occhio. Il paramento murario è caratterizzato da un bugnato a punta di diamante, con paraste angolari che reggono quattro obelischi sulla copertura piana del tetto. Una lanterna in tufo regge un segnamento metallico dorato a forma di angelo fiammeggiante.

La torre è il primo baluardo, insieme alle sette mura e alle successive costruzioni, della città Buzziana, e per potervi accedere occorre superare il labirinto "della vigna" (per la presenza dell'uva che ricopre il pergolato).

L'iconografia dei serpenti rappresenta Cronos, nella sua accezione di evoluzione e di ciclicità, mentre la clessidra simboleggia il tempo nel suo trascorrere, oppure, capovolta di 90 gradi, rappresenta l'infinito.

Lungo il percorso delle mura seguono poi dei rocchi di colonne, omaggio al mondo classico.

¹³ E. Fenzi 2000, p. 90.

22. Torre di Babele e scala musicale delle sette ottave

La scala musicale delle sette ottave collega il tempio di Apollo e l'acropoli; leggera ed esile nelle forme, è inglobata da una piramide di vetro sormontata da una grande stella in metallo. Nel progetto di Buzzi essa doveva sprigionare un suono ad ogni passo, grazie alla tensione di un cavo di acciaio sui gradini traforati, che urtato generava una precisa nota musicale. Un lato della piramide di vetro che racchiude la scala, è schermato dalla torre di Babele in tufo, formata da colonnine ioniche con andamento spiraliforme: ognuna di esse si appoggia e contemporaneamente sostiene un gradino, generando un moto ascendente. Quattro ali metalliche stilizzate, situate in cima alla torre, erano simbolicamente preposte a salvaguardarla dal crollo.



Fig. 5: T.Buzzi, Giardino della Scarzuola, torre di Babele che riveste come un diaframma la piramide di vetro contenente la scala musicale delle sette ottave.

23. Teatro del corpo umano

Il Teatro del corpo umano si colloca fra l'acropoli e il tempio di Eros. Fanno da spalliera agli spazi di scena delle piccole stanze che rappresentano l'anima, l'amore e i sensi, una serie di spazi che si compenetrano a forma di mano, di cuore, di sesso, di occhio e di orecchio, simboli dell'amore sacro e dell'amore profano.

La pianta ellittica del teatro ha l'asse maggiore che ne scandisce la composizione. L'accesso alla scena avviene da un portale architravato affiancato da pilastri bugnati e da due colonne doriche. Sull'architrave si ritrova l'occhio alato. La struttura teatrale in tufo, chiamata anche



Fig. 6: T. Buzzi, Giardino della Scarzuola, teatro del corpo umano.

dell'Infinito e del Non-Finito, ha un peristilio di colonnine che riprende quello situato sull'isola di Citera di Venere secondo Francesco Colonna, e, disegnato sul pavimento, l'uomo di Leonardo, realizzazioni effettuate da Solari.

24. Tempio di Eros

Terminato da poco da Solari secondo gli intendimenti dell'architetto, mostra sul fronte un gigantesco busto femminile soprannominato dall'autore 'Gigantessa' o 'Donnone', la grande Polena posta a capo del suo vascello, rappresentato dal palcoscenico del teatro all'antica, dal teatro dell'arnia, dall'acropoli e dal teatro del corpo umano.

Seguono altri edifici simbolici: la casa cubo, la casa-capitello in stile corinzio, il rocco di colonna alla Désert de Retz e la casa-stemma, architettura pentagonale.

25. Tempio di Apollo

Il tempio di Apollo, in tufo, è accessibile dalla scala musicale, dopo un breve tratto porticato, oppure dal teatro acquatico.



Fig. 7: T. Buzzi, Giardino della Scarzuola, veduta d'insieme dell'acropoli (vista dal teatro dell'acqua). Da destra a sinistra: l'organo arboreo con il compasso alato, il tempio di Apollo (detto anche teatro di Ciparisso) con il cipresso svettante.

All'interno è scevro di decorazioni tranne sul fregio che corre superiormente e che si rifà agli architravi dei templi greci classici: triglifi si alternano a metope cariche di simboli buzziani: occhi, stelle, elementi appartenenti al mondo marino.

Al centro del tamburo circolare scoperchiato del tempio, svetta lo scheletro di un grande cipresso, che Buzzi immaginava di dipingere color oro: colpito da un fulmine e ridotto a spettrale presenza è "la sola cosa che sa di cielo"¹⁴.

La struttura teatrale è anche chiamata teatro di Cipariso, dalla leggenda del giovane amato da Apollo e da questi trasformato in cipresso.

Le radici dell'albero escono dalla terra in un possente groviglio; i rami spogli si protendono alla ricerca di un contatto col cielo. Buzzi aveva qui previsto anche una meridiana da dedicare ad Apollo.

26. Bocca della balena di Giona

La grande bocca, di cui Buzzi realizza l'antro e Solari completa l'esterno, evoca il mito di Giona; grandi fauci spalancate, circondate da flutti pietrosi che simulano l'acqua, sono un riferimento a rituali iniziatici: il loro attraversamento è metafora di morte e rinascita.

Buzzi guarda ai mostri di pietra del bosco di Bomarzo, nonché, simbolicamente, alla storia di Giona, inghiottito da una balena. Il profeta, all'interno del suo ventre, prega e viene rigettato sulla terraferma, raggiungendo Ninive per convertirne gli abitanti.

In molti altri miti l'entrata nelle viscere di un mostro marino e la successiva uscita costituiscono un rito di iniziazione.



Fig. 8: T. Buzzi, Giardino della Scarzuola, balena di Giona, particolare di uno dei due fronti speculari.

27. Torre della meditazione e della solitudine

Attraverso un viale scavato nel terreno, a nord-est nel punto più basso del giardino, tra muri scanditi da panche in tufo, si giunge alla torre della meditazione e della solitudine.

Il cilindro cavo è realizzato interamente in tufo, ritmato da una serie di aperture rettangolari, che salgono a chiocciola verso la vetta con lo stesso andamento spiraliforme del celebre pozzo di san Patrizio ad Orvieto. L'esterno è poco decorato, l'interno ha le pareti lisce intonacate di un pallido color crema. La sommità della torre appare spezzata con concrezioni di cemento che le conferiscono un aspetto decadente. Un piccolo specchio d'acqua fiancheggia una parte della torre.

28. Grande teatro verde

Sotto il teatro acquatico e compreso fra la bocca della balena e la porta dell'*Amor Vincit Omnia*, si adagia, sul pendio della collina, la grande cavea verde.

L'impostazione che Buzzi aveva previsto per questo teatro all'aperto era di dodici gradinate incise nel prato. La cavea nei suoi scritti appare come parte di un compasso aperto a 90 gradi che ha la sua cerniera nella suddetta torre. E' chiaro il riferimento massonico: i gradi dell'apertura rappresentano la possibilità e i livelli della conoscenza, l'angolo retto simboleggia l'equilibrio fra spirito e materia.

29. Porta *Amor Vincit Omnia*

Una volta oltrepassata la torre della meditazione e risalito il pendio si giunge alla porta dell'Amore, faticoso traguardo. La scritta in metallo dorato sottolinea il significato salvifico attribuito al sentimento nel verso *Amor Vincit Omnia* (e completato dall'emistichio *et nos cedamus amori* che compare nel X canto delle Bucoliche di Virgilio), che riassume il concetto sotteso al viaggio di Polifilo: l'amore è principio assoluto e forza motrice del cosmo.

30. Tempio di Flora e Pomona

Tempio a pianta ottagonale in tufo, la cui copertura è stata fatta da Solari, sale dal manto erboso poggiando su di un basamento di tre gradini.

Ciascun lato si apre con monofore o bifore affiancate da paraste tra le quali si inseriscono elementi decorativi, come le sottili colonne, prive di base e capitello, scolpite con motivi fitomorfici. Un tamburo sorregge la cupola a padiglione sulla quale è posta una composizione di gigli in metallo dorato.

Flora, dea della Primavera, simbolo delle forze rigeneranti della natura, è generalmente raffigurata da una giovane donna col capo e la veste adorna di fiori; Pomona, dea dei frutti, degli orti e dei giardini, viene rappresentata da una florida giovane, recante in mano un ramo fiorito e una cornucopia ricolma di frutti. La graziosa architettura è quindi un omaggio dell'autore alle forze vivificanti della natura.

¹⁴ "Penso che il cipresso ferito a morte, attraversato dalla cima alle radici dal fulmine è quanto di più vicino al cielo vi sia alla Scarzuola, perché ha avuto una folgorazione, un contatto diretto dal cielo alla terra, è la sola cosa che sa di cielo. Per questo lo voglio conservare ad ogni costo". E. Fenzi 2000, pp. 72-73.

31. Teatro acquatico e organo arboreo

Il teatro acquatico riflette la soprastante acropoli e il teatro dell'arnia, in una molteplicità di immagini e di scorci. La grande e bassa vasca per naumachie abbraccia il piccolo Ninfeo di Diana e Atteone e assume una caratteristica forma 'a farfalla'.

A fianco della vasca si trova l'organo arboreo, così definito perché le canne sono rappresentate da cipressi.



Fig. 9: T. Buzzi, Giardino della Scarzuola, teatro acquatico.

32. Ninfeo di Diana e Atteone (o Ninfeo delle Ore)

Il Ninfeo di Diana e Atteone si trova al centro del giardino. Lo spazio ellittico è coperto da una semicalotta ed è circondato da ventiquattro pilastri con funzione portante, che simboleggiano le Ore imprigionate; ciascuno di essi è dotato di piccole mensole per accogliere le membra delle Ninfe, destinate a vegliare sulla virtù della dea.



Fig. 10: T. Buzzi, Giardino della Scarzuola, ninfeo di Diana e Atteone.

Attualmente vi hanno trovato posto solo i piedi delle Ninfe, ma sono di prossima realizzazione i loro corpi danzanti, nonché degli specchi sulle pareti e un incavo per l'acqua a forma di mezzaluna sul pavimento, per creare un gioco di riflessi. Il piccolo antro fa da perno all'intera composizio-

ne anche per i legami allegorici del mito di Diana e Atteone. Vi si narra che, durante una battuta di caccia, il giovane nipote di Cadmo sorprendesse la dea e le sue Ninfe al bagno. Per sortilegio Atteone fu trasformato in cervo, ma i suoi cani, che non lo riconobbero sotto quelle spoglie, lo sbranarono. Buzzi sente di identificarsi col giovane: attraverso il grande occhio si fa anche lui un Atteone-spia nel giardino.

33. Ninfeo di Eco

Il Ninfeo di Eco è diretta citazione dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, della quale Buzzi riprende il motivo della piramide sormontata da un obelisco, sostituendo però quest'ultimo con un alto cipresso. In questo luogo da dedicare alla Ninfa, è ancora da realizzare la grotta che testimonia la sua storia, che la portò a divenire una roccia. A causa della sua loquacità inopportuna sugli amori di Zeus, le fu tolto l'uso della voce, lasciandole la sola possibilità di pronunciare gli ultimi suoni delle frasi altrui. Eco, innamoratasi di Narciso e rifiutata, soffrì a tal punto da inaridirsi e trasformarsi in roccia, restando di lei appunto solo il fenomeno dell'eco.

Fasi conclusive del cantiere

Nei tre mesi passati in clinica a Rapallo, Buzzi manifesta non poche preoccupazioni circa la sorte della sua 'creatura', ancora in costruzione durante la sua malattia.

Nel 1980 nasce la Fondazione Buzzi con il compito di tutelare e proseguire l'opera: a capo di essa viene nominato il nipote Marco Solari. Per problemi economici è presto costretta a chiudere, tuttavia per scelta familiare egli è nominato erede unico del giardino ed oltre ai compiti burocratici si trova investito di quello di difendere dagli agenti atmosferici, dalle infiltrazioni d'acqua non canalizzata e dalla folta vegetazione le murature di un'opera subito vincolata dalla Soprintendenza ma necessariamente in espansione e modifica per seguire e compiere l'idea buzziana. Solari ha investito nella divulgazione della conoscenza dell'architetto e nell'archiviazione della copiosa documentazione lasciata da Buzzi. L'accurata opera di riordino e catalogazione dei dipinti, disegni e schizzi è finalizzata alla creazione di un catalogo informatico attraverso il quale accedere alla vasta mole di dati relativi alle opere ed ai committenti.

Per decidere il da farsi, Solari si basa tutt'oggi essenzialmente sugli schizzi e sulle fotografie del passato. Fra le strutture architettoniche ancora da realizzare restano un mostro sputa fuoco dai toni più burleschi che temibili, la torre triangolare del Sonno, un'area dedicata alla rappresentazione scultorea di parte del mito di Deucalione e Pirra, le sagome dei cinque continenti all'interno della casa-stemma, un giardino Zen, alcuni ele-

menti nel teatrino di Diana, una grotta nel tempio di Eco ed una lanterna, omaggio a Borromini, da collocare sotto le architetture dell'acropoli, in posizione opposta alla torre dei venti. L'architetto aveva inoltre previsto specifiche fioriture che il nipote intende realizzare: il disegno classico del giardino quindi si raffinerà attraverso l'elemento naturale.

Tramite le odierne visite guidate, l'attività teatrale e musicale e quella congressuale si sta ampliando la conoscenza di questo luogo particolare, destinato a un pubblico in grado di apprezzare il suo criptico significato.

BIBLIOGRAFIA

L. Bisi, *Tomaso Buzzi. Sogni di pietra*, in "Eupalino", 6, 1986, pp. 49-55

M. Calvesi, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma, Officina, 1980

A.G. Cassani, *La Scarzuola 1956-2004: l'Autobiografia in pietra di Tomaso Buzzi*, in "Casabella", 722, 2004, pp. 62-76

A. G. Cassani, *Migrazioni di un simbolo. Gli occhi volanti di Tomaso Buzzi*, in "Casabella", 722, 2004, pp.79-87

V. Cazzato (a cura di), *La memoria, il tempo, la storia del giardino italiano fra '800 e '900*, Roma, IPZS, 1999

F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Milano, Adelphi, 1991

C. Cresti, *La Scarzuola. La città utopica di Tomaso Buzzi*, in "FMR", 155, 2002, pp.81-108

F. Di Serego Alighieri, M. Moncagatta, *La Città Buzziana e La Scarzuola*, in *Accademie e Giardini*, Città di Castello, Mediocredito dell'Umbria, 1997, pp.149-157

E. Fenzi, *Tomaso Buzzi. Lettere, Pensieri, Appunti 1937-1979*, Milano, Silvana, 2000

F. Pullia (a cura di), *Buzzinda, l'arca delle idee pietrificate. Storia, fantasia, paradosso dell'architettura nella Scarzuola di Tomaso Buzzi*, Terni, Ufficio attività culturali della Provincia di Terni, 2004

Claudia LAMBERTI, dottore di ricerca in Storia dell'architettura contemporanea, collabora con la cattedra di Storia dell'architettura della Facoltà di Ingegneria dell'Università di Pisa e con il Dipartimento di urbanistica e pianificazione del territorio dell'Università degli Studi di Firenze. Ha al suo attivo molte pubblicazioni in ambito storico architettonico dall'età bizantina a quella contemporanea.

Silvia LEMMI, laureata in Scienze dei beni culturali presso l'Università di Pisa, ha discusso una tesi in Storia dell'architettura contemporanea, dal titolo: "La Scarzuola di Tomaso Buzzi a Montegiove" (relatore Prof. Giuseppe Bonaccorso).