

SULLA NATURA DELLA SCARZUOLA DI TOMASO BUZZI. LA SINFONIA CHE RISARCISCE LA PERDITA

ALBERTA PISELLI

Progetto indagato
Tomaso Buzzì, *La Scarzuola*, Montegabbione, 1957

Nel tentativo di fermare su carta l'opera ultima – “creatura” summa della personalità eminentemente colta di Tomaso Buzzì – dalla fisionomia mutevole, straripante di simboli, ermetica e rivelatrice di significati altri da ciò che viene messo in scena, si delineano una metodologia e un intento modesti. Questi, confluiscono in una disamina fenomenologico-percettiva del complesso, che, lungi dal porsi come ricostruzione esaustiva della pluralità di elementi di cui si compone, si configura come racconto, per lo più per immagini, di un luogo indecifrabile ai più, così come questo anzitutto appare agli occhi di chi ne fa esperienza. *L'osservazione*, infatti, è tema assai caro a Buzzì, che usava, sul suo inseparabile taccuino, disegnare con precisione monumenti, edifici, particolari di membrature e partizioni architettoniche. “La sua memoria era prodigiosa e il suo occhio acutissimo. [...] Per questo lo chiamavano *L'occhio*”, testimonia la sorella in un frammento[¶]. Evidente anche la sua affezione-ossessione per tale simbolo-talismano[⌘] (occhio, occhio alato, terzo occhio ecc.), da lui collocato in tutti i luoghi che segnano un passaggio, un salto di dimensione, un maggiore grado di consapevolezza[⌋], alludendo in questo modo al significato esoterico della visione[⌌]. Alla nitidezza del pensiero razionale, lo stravagante Buzzì preferisce l'intuizione, una visione di tipo ultra-sensoriale, che ha poco a che vedere con l'organo della vista, fedele alla sola realtà oggettiva del mondo. Per queste ragioni si intende qui filtrare l'esperienza del viaggio fisico, spirituale e iniziatico alla Scarzuola, non tanto attraverso gli occhi di chi guarda, ma di chi *ascolta* i luoghi, come il fanciullo che si abbandona al “sentire in modo indistinto”[⌎] il gioioso inno al creato della Città ideale. Come nella volontà del suo autore, lo stupore che scaturisce dalla scoperta infantile del mondo sarà il *fil rouge* della trama del viaggio in tale luogo enigmatico, e particolarmente del modo in cui questo incontra la natura ed entra in relazione con il selvatico.

SITUAZIONI SPAZIALI DI UNA CREATURA ANFIBIA

Il luogo ove sorge Buzzinda, battezzata ironicamente così dal suo autore[⌏], è il primo indizio utile per chi intende addentrarsi nella complessità del sito: si erge sul fianco di una collina, “in un pendio vagamente concavo simile a quello di cui i greci si servivano per costruire i loro teatri”[⌐], a Montegabbione in provincia di Terni, tra la valle del Chienti a ovest e la Val Tiberina a est, sulla preesistenza di un convento duecentesco francescano, ove pare che il Santo costruì una capanna intessuta con filamenti di *scarza*[⌑], la pianta palustre che dà nome al sito. Già due aspetti si rivelano essenziali: l'indissolubile rapporto che l'organismo instaura con

la storia – così come l'esistenza del suo autore, intrinsecamente connessa con *i suoi maestri, anime affini* – nonché la natura misteriosamente *anfibia* dello stesso. Ma elemento ancor più significativo è che la collina su cui si erge appare *aspra*, in una porzione di natura isolata e selvaggia: “una piega del paesaggio francescano che troppo gentile non è, ma selvaggio, severo, adatto al viandante medievale, al frate appunto, al mercante, al soldato, al pastore, al lebbroso”¹, e che soprattutto assume un andamento *digradante* verso il bosco. Appare dunque subito la tensione – innescata già dalla topografia stessa ed esasperata poi dall'opera architettonica – con un elemento *altro*, informe e infestante: il bosco.

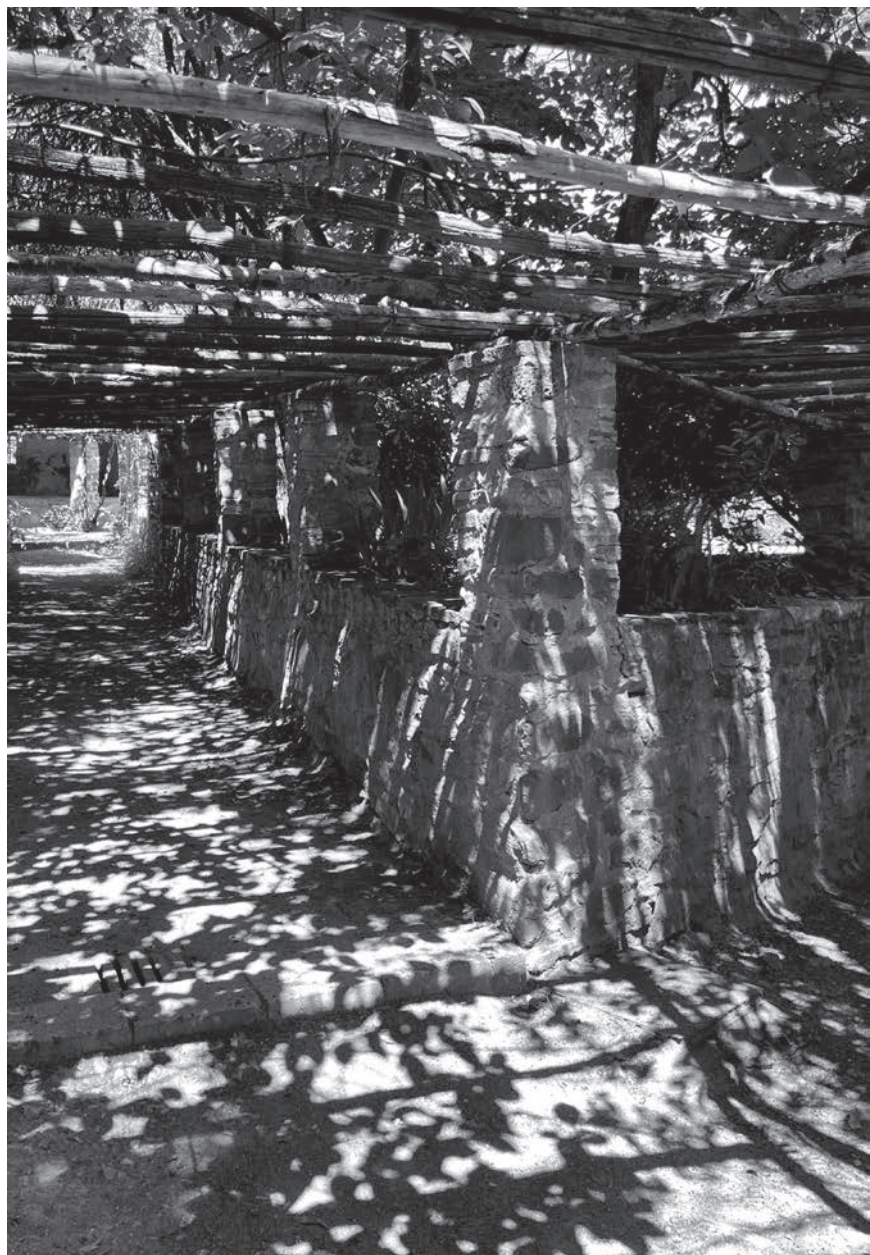
Il primo approccio con il sito proietta subito il visitatore in una dimensione insolita: l'*hortus conclusus* coincidente con il giardino dei frati, vasto piazzale antistante l'antico convento dall'ampio porticato, cinto da un muro in pietra costellato da edicole in terracotta. Già l'ingresso segna il passaggio dall'aspra campagna a uno spazio di altro tipo: raccolto, denso di silenzio, in cui si succedono singoli ambiti limitati, destinati all'intimità e al riparo. In tale preesistenza, dal 1957 – data di acquisizione del lotto da parte di Buzzi – egli incomincia a dare forma alla sua visione, riordinando anzitutto la zona a monte, costituita dall'antico pergolato francescano: sorta di passaggio obbligato, spazio-filtro, anticipatore di concatenate sequenze successive. Il luogo ove sorgeva l'antica fonte dei frati diviene un ninfeo celebrativo degli antenati, dinanzi al quale sono collocati tre archi – primo nitido rimando all'*Hypnerotomachia Poliphili*² – che preludono a un nuovo cambio dimensionale: scegliendo la porta centrale si intercetta un vascello affiorante dall'acqua, costruzione in pietra dalle pareti sbazzate, bassa e affusolata, su cui si erge un padiglione ottagonale³ con al centro un *impluvium* che inquadra una porzione di cielo. Qui le superfici sono austere e spoglie, così come lo spazio è vuoto, conchiuso, ma una porzione di natura affiora sorprendentemente dall'apertura posta in copertura, generando stupore: l'interno scarno entra in dissonanza con l'immensità del cielo, ponendosi come “la camera oscura in cui rinfrangere una specifica inquadratura dell'Universo”⁴. A conclusione di tale prima scena emerge il Pegaso Alato, rustico, intreccio scarnificato di fili e linee, ottenute per sottrazione di un volume pieno, che segna l'invito a intraprendere il viaggio.

Nella progressione dell'insieme architettonico, si possono distinguere diverse “situazioni spaziali”, generatrici a loro volta di altrettante interazioni con la natura, commistione di concrezioni minerali e vegetali che si richiamano a vicenda.

La prima dimensione che si attraversa è il portico, che avvia la sequenza narrativa di teatri, anfiteatri, terrazzamenti e stanze

Tomaso Buzzi, *La Scarzuola*, Montegabbione, 1957. Il passaggio dall'aspra collina al silenzio dell'*hortus conclusus* del giardino dei frati. Ph. Alberta Piselli, giugno 2022





concatenate, generando insieme senso di protezione e compressione fisica. Da un lato infatti esso delimita uno spazio circoscritto e protetto (il bisogno d'ombra come prodotto di un'esistenza trascorsa ai margini della vanità mondana ¶ Λ), dall'altro si rivela luogo angusto, indicatore della volontà quasi barocca di manipolare la scena tramite espansioni e compressioni della spazialità e il dispiegarsi progressivo dei luoghi, al fine di suscitare stupore attraverso contrazioni e dilatazioni anche corporee ¶ L.

Un'apertura improvvisa segna infatti il rapido passaggio a una ulteriore situazione spaziale: un campo visivo marcato dal profilo di un'ampia cavea, circondata da un filare di cipressi ribattuti dall'alternarsi di pilastri. È il *Teatrum Mundi*, "una sella costruita che sembra fondersi e concrescere con la collina circostante" ¶ L.

In asse con la cavea, l'orchestra e poi la scena, eretta su compatto basamento in tufo – forato da portali e specchiature, al centro del quale domina il terzo occhio ¶ * – presenta una grande superficie aperta, stretta fra due blocchi anch'essi in tufo. A sinistra, il Teatro delle Api con le aperture bugnate e cinghiate da ricorsi orizzontali che ricordano il brutalismo di Giulio Romano, a destra l'Acropoli, "agglomerati in una cristallizzazione minerale una sequenza di volumi, guglie, sagome, cilindri, membrature [...] impressionante per stratificazione e complessità delle articolazioni, ma insieme rarefatta, serena, intrisa di una levità meravigliata e infantile" ¶ ¶. Mettendo in scena il Partenone, il Colosseo, il tempio di Vesta, la Torre dell'orologio di Mantova, un arco trionfale romano in una sapiente composizione in miniatura, divengono chiare l'indubbia domestichezza con la storia dell'architettura, la fascinazione per la classicità, la magistrale sapienza compositiva del suo autore. Lo spazio aperto verso la vallata funge da fondale naturale, grande quinta prospettica che inquadra una porzione delimitata di paesaggio. Il "doppio" del Teatro all'antica, ovvero il retro della scena finora descritta è il Teatro Acquatico, scandito da lesene e circoscritto da una vasca a forma di farfalla, che riflette l'Acropoli soprastante e ha come cerniera il ninfeo di Diana e Atteone: spazio che Buzzi aveva destinato a suo studiolo "baricentro tra ascesa verso l'Illuminazione – il pegaso – e spettacolo della frantumazione mondana" ¶ Λ. Bordando attraverso nuovi pergolati le mura della Città ideale ¶ ¶, si assiste al dilagare di un manto verde: un declivio a prato spoglio di alberi che tende a precipitare verso il fondo, squilibrando la complessa composizione di architetture affastellate, sorta di vortice che mima un processo di deriva entropica ¶ ¶. La pendenza si arresta forzatamente lungo il confine con la selva, e precisamente nel punto della Torre della meditazione e della solitudine ¶ ¶, cui si giunge dopo aver attraversato la bocca della balena di Giona ¶ ¶. Proseguendo, passando attraverso una

Tomaso Buzzi, *La Scarzuola*, Montegabbione, 1957. La scena del *Teatrum Mundi*, l'Acropoli a destra e il Teatro delle Api a sinistra: il paesaggio compensazione di una perdita. Ph. Alberta Piselli, giugno 2022



fitra trama di colonne quadrate, ribattute all'interno da una doppia fila di più sottili colonne tonde, si giunge alla porta ove campeggia la scritta "Amor vincit Omnia" A , da cui si conquista nuovamente l'orizzonte e si apprezzano i movimenti del suolo del grande teatro verde sapientemente calibrati. Attraverso le diverse situazioni appena descritte, appaiono chiare alcune tracce del controverso rapporto che lega Buzzinda alla natura: il recinto del convento e le estensioni dei pergolati definiscono luoghi di silenzio ben distinti dall'esterno selvaggio; la scena del grande teatro all'antica e la sua Acropoli, assecondando la naturale conformazione della valle e facendo eco alla sequenza ritmata di cipressi, emulano artificialmente la composizione naturale; la successione concatenata di torri, stanze e templi orbitanti attorno al grande vuoto centrale, riduce al minimo gli elementi paesaggistici, limitandoli alle porzioni di cielo di volta in volta inquadrato e ai pochi elementi manipolati – si pensi al Ciparisso, albero folgorato, situato al centro del Tempio di Apollo A L. Ancora, il vortice del grande Teatro verde restituisce ampi salti di quota a loro volta scanditi da nitidi tagli nel suolo che incidono la superficie in modo artificiale, generando sottili ombre affilate, e rivela l'intento da un lato di modellare il suolo, dall'altro, tramite la delimitazione di un confine ben preciso (il muro oltre i portici), di arginare il bosco al di là della scena. Infine, la scena del *Teatrum mundi*, aperta verso la campagna, restituisce una porzione di paesaggio come inquadrato in una cornice, che sembra di nuovo lasciare la selva ai margini. Non è lontana da questi aspetti la concezione ritteriana della natura in senso estetico che coincide con il paesaggio: quest'ultimo nascerebbe dalla perdita di quella visione totale del cosmo, di cui era capace la filosofia antica A L. Ciò richiede che la natura venga avvertita come separata dalla realtà in cui si è immersi A *. Sembra tuttavia farsi strada la tesi secondo cui la Città ideale di Buzzi, nonostante l'impianto planimetrico, tenti di arginare il bosco e tener fuori l'indomabile, e nonostante metta in scena una natura attentamente manipolata, erede della sapiente arte di progettazione di giardini del suo autore, non sia del tutto estranea al concetto di selva, contenendo altresì al suo interno alcuni tratti intrinsecamente misteriosi.

TRA GUSCIO E SELVA

La natura finora descritta sarebbe adoperata dunque in modo *addomesticato*: lo dimostrerebbero la volontà di delimitare un ambito conchiuso che lascia il selvatico ai margini, il sapiente controllo compositivo delle componenti architettoniche e vegetali e la dimensione di rifugio introdotta dagli elementi "delimitanti" (recinto e portici). In antitesi a tali prospettive, si tenterà qui di

scoprire in ciascuno di questi aspetti una chiave inedita, per dimostrare la natura ambigua e selvatica del complesso organismo della Scarzuola di Buzzi.

Il primo elemento a imporsi come "mostruoso" è ravvisabile proprio nell'impianto planimetrico: Mazza, nel suo studio sulle ville di Buzzi, individua un principio compositivo frequente – e presente anche alla Scarzuola – nel tipo della *villa-granchio*: "dalla pianta irregolare e dalle terminazioni rivolte come tentacoli ad avvolgere lo spazio, costituendolo in ambiti delimitati" A L. Anche Dal Falco descrive Buzzinda nei tratti di "creatura affiorante come la pinna aguzza e maculata in un cetaceo" A L, e ancora: "vista dall'alto la pianta ricorda il profilo di un granchio con le chele protese" A L. In un capovolgimento di prospettiva più immaginifico e visionario, il rapporto con il limite esterno boscoso, arginato dalle "chele" dei percorsi pergolati che respingono fuori la selva, sembrerebbe dunque prestare il fianco a interpretazioni fantastiche, a metà tra zoomorfismo e fitomorfismo. Ciò non significa che la natura selvatica non sia volontariamente arginata al di fuori del complesso gioco di architetture, ma che, proprio attraverso ciò, l'autore metta in scena, forse inconsciamente, un apparato figurativo sottilmente allusivo alle fattezze di una creatura deforme, mostruosa e dunque selvatica. Riguardo il principio che regola la geometria di Buzzinda anche nella sua componente paesaggistica, se la messa in scena appare allestita in modo controllato, non presenta tuttavia un ordine canonico: l'influsso di Piranesi genera un'architettura proliferante, contagiata da un impulso di espansione che è anche di sbriciolamento e deformazione inarrestabile, mostruosa. L'affastellamento di segni e spazi rimanda a una totalità organica, naturale, aliena alla compostezza della norma e della composizione A L. L'impianto spaziale sembra così in grado di accogliere in sé la complessità organica di un corpo vivente e la moltiplicazione delle proprie forme al limite dell'inorganico e dell'informale. Decostruzione dai tratti intrinsecamente caotici, programmaticamente condotta sul crinale fra estrema specificazione classificatoria e disorganizzata indistinzione della materia, regredita a uno stato naturale, pre-architettonico A L. Dalla composizione, si può estendere il campo all'approccio metodologico-progettuale che regola l'intero *modus operandi* di Buzzi. È noto il suo talento nel disegno e nello "schizzoprogetto" A L: tratto nervoso e mai pulito, spesso ripetuto, quasi a voler fermare su carta idee e forme sfuggenti. A proposito della commistione tra schizzi e appunti, Fenzi sostiene che esiste una corrispondenza tra segno e parola, che disegnare e scrivere rappresentano il flusso medesimo del pensiero: le frasi restano sospese, sovrabbondano di aggiunte che non si sa bene a che punto inserire, prendono inattesi giri sintattici. La scrittura in Buzzi non conosce alcuna disciplina sua propria,

Tomaso Buzzi, *La Scarzuola*, Montegabbione, 1957. Il “doppio” del *Teatrum Mundi*, il Ninfeo di Diana e Atteone. Ph. Alberta Piselli, giugno 2022



Tomaso Buzzi, *La Scarzuola*, Montegabbione, 1957. Cerniera della deriva entropica, bocca della balena di Giona e Torre della Meditazione e della Solitudine. Ph. Alberta Piselli, giugno 2022



ma dilaga con incontinenza. Non regge per più di due o tre pagine e poi “rompe”, cresce, esplode, i frammenti vanno per conto loro, senza mai ricomporsi in un’unità superiore. La scrittura rappresenta l’emblema del suo “io nascosto, irrealizzato”, l’ossessione di affermare tale io segreto, nucleo di verità e valore personale, più profondo rispetto a quello manifestato nell’opera pubblica.

In un frammento Buzzi annota: “Io continuo a lavorare, ad accumulare disegni, quadri, bozzetti, scritti, come se dovessi durare cento anni, e pur sentendo approssimarsi il Diluvio o la Fine del Mondo [...] mi piace sempre di più il chiostro, il raccoglimento, la solitudine operosa, l’incognito, il segreto”. Appaiono accostati due concetti in apparenza lontani: il chiostro, luogo di riparo e raccoglimento e l’incognito, il misterioso, in un certo senso di nuovo il *selvatico*. In un altro frammento l’autore, mostrando di nuovo predilezione per una dimensione conchiusa, scrive: “Il patio dell’Infinito (o altri) è come un ‘gheriglio’. L’immagine / la parola mi piace per quel tanto di duro, conchiuso, cavo, complesso. Un *gheriglio* per un frutto di *silenzio* e di pensiero. Mi piace il riccio che protegge la castagna, irto di punte all’esterno per conservare la *polpa*”. E così il rifugio diventa evocativo di una nuova immagine simbolo: il *guscio*. Ma che cosa ha a che vedere il guscio con la selva che aleggia, perdurante tendenza a fomentare squilibri, assenza di ordine, condizione antecedente alla *civitas*? C’è una intrinseca idea di dinamismo nell’immagine di protezione, spiega Bachelard: l’essere che si nasconde, che “rientra nel proprio guscio”, prepara in realtà una nuova “uscita”. “Questo è vero lungo tutta la scala delle metafore, dalla resurrezione di un essere sepolto, fino all’improvviso esprimersi dell’uomo a lungo taciturno. Restando ancora al centro dell’immagine che studiamo, l’essere, conservandosi nell’immobilità del suo guscio, pare preparare esplosioni temporali dell’essere, *tourbillons* di essere”. L’idea di rifugio sembrerebbe così sfociare nel paradosso della sua antitesi: dinamismo in potenza, turbolenza in procinto di attuarsi. Lungi dal configurarsi come mera predilezione per il raccoglimento e la stasi, la passione per la spazialità concava e appartata sarebbe rivelatrice di una pulsione al manifestarsi di una *selva* irrequieta e in potenza infestante.

In un altro appunto, a proposito della sua creazione, l’autore scrive: “Una carcassa, un guscio vuoto, una conchiglia fossile, uno scheletro. Il mio ‘dinosaurio’, uno ‘stampo’, una forma vuota”. Aprendo ancora una volta il lessico e l’immaginario a zoomorfismi, stavolta il guscio appare vuoto, l’accento è sulla materia grezza del suo involucro. Non a caso, a proposito del sé, Jung sostiene che i cristalli e le pietre ne siano i simboli più appropriati: “Sono molti coloro che non sanno trattenersi dal raccogliere pietre che abbiano una forma o un colore anche appena fuori dal

normale, senza sapere perché lo fanno. È come se in quelle pietre si racchiudesse un mistero vivente che li affascina. Gli uomini hanno raccolto e collezionato pietre fin dai primordi, e hanno supposto che in certune si incentrasse la forza vitale, con tutto il suo mistero”. Ed è paradossale che lo psicanalista identifichi il più alto simbolo del sé con una cosa inerte, materia inorganica. Attraverso poi il concetto di “sincronicità”, giunge all’intuizione che materia e psiche possano costituire addirittura parte di un’unica realtà, osservata nel primo caso dal di fuori, nel secondo dal di dentro. Secondo questa chiave, quindi, il parallelo tra Buzzinda e il *guscio vuoto* sarebbe rivelatore di ben altro da ciò che sembrerebbe: proprio nella materia inorganica è infatti celato il mistero della forza vitale, la pulsione a essere, lo spazio di realizzazione dell’unicità individuale del suo autore, che non a caso la definisce sua “autobiografia in pietra”. Il guscio vuoto, materia inorganica, viene qui a coincidere con la messa in scena della sua psiche, spazio di libertà, creatività, caos, in cui dare libero sfogo ai sogni.

La densità di simboli che permeano la Scarzuola di Buzzi sembra dunque rispondere alla teoria ritteriana della compensazione, sul piano estetico, della perdita della capacità di contemplazione della *totalità* naturale, ovvero del *cosmo* inteso come universo ordinato. Attraverso il simbolo, linguaggio che trascende l’intelligenza, Buzzi tenta di sopperire alla lacerazione prodotta dal “razionalismo” dell’uomo moderno che, credendo di essersi liberato dalla superstizione, ha pericolosamente perso i valori spirituali.

Quanto più si è sviluppata la coscienza scientifica, tanto più il mondo si è disumanizzato. L’uomo si sente isolato nel cosmo, poiché non è più inserito nella natura e ha perduto la sua “identità inconscia” emotiva con i fenomeni naturali. Questi, a loro volta, hanno perduto a poco a poco le loro implicazioni simboliche. Il tuono non è più la voce di una divinità irata, né il fulmine il suo dardo vendicatore. [...] Nessuna voce giunge più all’uomo da pietre, animali, né l’uomo si rivolge a essi sicuro di venire ascoltato. Il suo contatto con la natura è perduto, e con esso è venuta meno quella profonda energia emotiva che questo contatto simbolico sprigionava. Questa perdita enorme è compensata solo dai simboli dei sogni.

Ed è per questo che Buzzi, pur dichiarando la grande sconfitta dell’umanesimo nell’immaginare la sua opera come rovina incompiuta, alla mercé del tempo e della natura in grado di riasorbirla in un metabolismo metamorfico, non appare del tutto arreso all’inevitabile. Innalzando il suo sogno in pietra, lucidamente consapevole del destino a cui lo consegna, innesca sapientemente, per il tramite di una fitta trama di simboli, il suo fanciullesco e meravigliato inno al creato.

Tomaso Buzzi, *La Scarzuola*, Montegabbione, 1957. Le sette fatiche di Ercole, la selva arginata al di fuori. Ph. Alberta Piselli, giugno 2022



Tomaso Buzzi, *La Scarzuola*, Montegabbione, 1957. Tempio di Apollo, porzione di Cielo e Cipariso. Ph. Alberta Piselli, giugno 2022



✠ Lettera anepigrafa e non datata scritta da Fernanda Buzzi, come segnalato a Cassani da Marco Solari, nipote di Buzzi. A.G. Cassani, *Migrazioni di un simbolo. Gli occhi volanti di Tomaso Buzzi*, in “Casabella”, 722, maggio 2004, p. 80.

✧ Per uno studio più approfondito del simbolo dell'occhio si rimanda agli articoli di A.G. Cassani, *La Scarzuola 1956-2004. L'Autobiografia in pietra di Tomaso Buzzi; Tomaso Buzzi, 1900-1981; Migrazioni di un simbolo. Gli occhi volanti di Tomaso Buzzi*, in “Casabella”, 722, maggio 2004, pp. 62-66, 67-76, 79-87.

⌋ Cfr. A.G. Cassani, *Migrazioni di un simbolo*, cit., p. 84.

⌋ Si fa riferimento al “terzo occhio” delle tradizioni esoteriche orientali, ovvero il centro energetico situato sopra la parte centrale dei due occhi fisici: quando è aperto e sviluppato, questo abilita il sesto senso, l'intuizione e la percezione di fenomeni extrasensoriali e sottili. In quest'ottica viene collocato nei luoghi che segnano un passaggio: come simbolo dell'esordio di un percorso di iniziazione.

⌋ Il rimando è a Maurice Merleau-Ponty che sostiene: “La mia percezione non è una somma di dati visivi, tattili, auditivi, io percepisco in modo indiviso con il mio essere totale, colgo una struttura unica delle cose, un'unica maniera di esistere, che parla contemporaneamente a tutti i miei sensi”. M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, il Saggiatore, Milano 1962, pp. 70-71; ed. or. *Sens et non-sens*, Nagel, Paris 1948.

⌋ Il riferimento è probabilmente la *Sforzinda* (1464) di Filarete.

✠ A. Ippolito, *La Scarzuola tra idea e costruzione. Rappresentazione e analisi di un simbolo tramutato in pietra*, Sapienza Università Editrice, Roma 2018, p. 80.

⌋ La *scarza* è una specie palustre, via di mezzo tra pianta terrestre ed acquatica: trae nutrimento dalle radici, ma ha bisogno per sopravvivere di abbondante acqua, fino ad esserne sommersa.

⌋ Per citarne alcuni: Serlio, Palladio, Alberti, Vignola, Gallacini, Scamozzi, Borromini, Pozzo, Bibiena. Per uno studio più approfondito si rimanda al saggio di A.G. Cassani, *Antichi maestri, anime affini*, in Id. (a cura di), *Tomaso Buzzi. Il principe degli architetti 1900-1981*, Electa, Milano 2008, pp. 45-104.

✠ N. Dal Falco, *Un viaggio alla Scarzuola. La città ideale di Tomaso Buzzi*, Marietti 1820, Bologna 2021, p. 7.

✠✠ L'*Hypnerotomachia Poliphili* è, secondo le fonti, una delle chiavi di lettura principali della Scarzuola. Si tratta di un romanzo allegorico di Francesco Colonna, stampato a Venezia da Aldo Manuzio il Vecchio con 169 illustrazioni xilografiche che, narrando il viaggio iniziatico di Polifilo alla ricerca dell'amata Polia, è intessuto di minuziose e surreali descrizioni di paesaggi visionari.

Le tre porte a cui si fa riferimento sono: *Gloria Dei, Mater Amoris, Gloria Mundi*.

✠✧ Il riferimento è alla sala ottagonale della Domus Aurea. All'interno del padiglione era collocato un letto in ferro battuto destinato ad accogliere gli ospiti di maggior riguardo: l'*Hypnerotomachia Poliphili* in chiave ironica diventa così parodia della mondanità.

✠⌋ A. Mazza, *Architettura e cerimonia*, in A.G. Cassani (a cura di), *Tomaso Buzzi*, cit., p. 272.

✠⌋ Per approfondimenti circa la dimensione mondana della vita di Buzzi si veda il saggio di G. Bilancioni, *Terremoto e Tragedia: riti della festa e tensione mondana*, in A.G. Cassani (a cura di), *Tomaso Buzzi*, cit., pp. 9-43.

✠⌋ Il riferimento è alla teoria del corpo vissuto di Hermann Schmitz. Si veda: H. Schmitz, *Nuova fenomenologia. Un'introduzione*, Christian Marinotti, Milano 2011; ed. or. *Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie*, Karl Alber, Freiburg-München 2009; H. Schmitz, *Der Leib*, De Gruyter, Berlin 2011.

✠⌋ A. Mazza, *Il potere dell'apparenza. Quattro giardini di Tomaso Buzzi*, in V. Cazzato (a cura di), *La memoria, il tempo, la storia nel giardino italiano fra '800 e '900*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1999, p. 124.

✠✠ L'ispirazione per Buzzi in questo caso è l'incisione di Claude-Nicolas Ledoux in cui la sala degli spettacoli del teatro di Besançon è rappresentata tramite la pupilla di un occhio.

✠⌋ A. Mazza, *Il potere dell'apparenza*, cit., p. 125.

✠⌋ Ivi, p. 129.

✧⌋ La composizione delle mura esterne presenta nell'ordine: la Torre dell'orologio, la “Grande madre”, il Cubo, la Casa-capitello, i Rocchi di colonna, la Casa-stemma con la porta dell'ape e la Fortezza-tempio di Apollo.

✧✠ Cfr. A. Mazza, *Architettura e cerimonia*, cit., p. 272.

✧✧ La Torre della meditazione e della solitudine è una citazione alla Colonne détruite nel Désert de Retz.

✧⌋ La balena di Giona rimanda alla tradizione dei giardini di Bomarzo, così come l'intero complesso è intriso di riferimenti alle *folies* di Villa d'Este e a Villa Adriana per quanto riguarda la presenza dei numerosi emicicli e ninfei.

✧⌋ Ulteriore chiaro rimando a Polifilo: la porta rappresenta il faticoso traguardo del viaggio, la scritta in metallo dorato sottolinea il significato salvifico attribuito al sentimento dell'amore.

✧⌋ In riferimento al cipresso Buzzi scrive: “è la sola cosa che ‘sa di cielo’ [...] è morto in piedi e sta ancora ritto”. Archivio Buzzi, appunto volante

datato 24/08/1970, riportato in E. Fenzi (a cura di), *Tomaso Buzzi. Lettere, pensieri, appunti: 1937-1979*, Silvana Editoriale, Milano 2000, pp. 72-73.

✧⌋ Sulla concezione ritteriana della natura si veda: J. Ritter, *La funzione dell'estetico nella società moderna*, in Id., *Soggettività*, Marietti 1820, Genova 1997, pp. 124-129; ed. or. *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974.

✧✠ Cfr. P. D'Angelo, *Filosofia del paesaggio* (2010), Quodlibet, Macerata 2014, pp. 36-37.

✧⌋ A. Mazza, *Architettura e cerimonia*, cit., p. 216.

✧⌋ N. Dal Falco, *Un viaggio alla Scarzuola*, cit., p. 11.

⌋⌋ Ivi, p. 31.

⌋✠ Cfr. A. Mazza, *Architettura e cerimonia*, cit., p. 199.

⌋✧ Cfr. ivi, p. 270.

⌋⌋ A. Ippolito, *La Scarzuola tra idea e costruzione*, cit., p. 139.

⌋⌋ Cfr. E. Fenzi, *La cultura di un architetto*, in Cassani A.G. (a cura di), *Tomaso Buzzi*, cit., p. 106.

⌋⌋ Cfr. *ibid.*

⌋⌋ Archivio Buzzi, appunto volante datato 28/02/1975, riportato in E. Fenzi (a cura di), *Tomaso Buzzi. Lettere, pensieri, appunti: 1937-1979*, Silvana Editoriale, Milano 2000, pp. 88-89.

⌋✠ Archivio Buzzi, appunto volante datato 21/04/1974, riportato ivi, pp. 81-82.

⌋⌋ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 2011, p. 142; ed. or. *La Poétique de l'espace*, PUF, Paris 1957.

⌋⌋ Archivio Buzzi, appunto volante datato 2/3/1975, riportato in E. Fenzi (a cura di), *Tomaso Buzzi*, cit., p. 89.

⌋⌋ C.G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, TEA, Milano 2013, p. 187; ed. or. *Man and His Symbols*, Aldus Book, London 1964.

⌋✠ Sulla teoria ritteriana nella compensazione si veda J. Ritter, *op. cit.*, p. 137.

⌋✧ C.G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, cit., p. 77.