

# La Scarzuola tra idea e costruzione

Rappresentazione e analisi  
di un simbolo tramutato in pietra

Alfonso Ippolito





Collana Materiali e documenti 31



# La Scarzuola tra idea e costruzione

Rappresentazione e analisi  
di un simbolo tramutato in pietra

*Alfonso Ippolito*



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ EDITRICE

2018

Copyright © 2018

**Sapienza Università Editrice**

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

[www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

[editrice.sapienza@uniroma1.it](mailto:editrice.sapienza@uniroma1.it)

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-061-3

Pubblicato a marzo 2018



Quest'opera è distribuita  
con licenza Creative Commons 3.0  
diffusa in modalità *open access*.

In copertina: elaborazione grafica di Alfonso Ippolito.

## Indice

### Presentazione

IX

*Carlo Bianchini*

### Prefazione

XIII

*Luca Ribichini*

## 1. Tomaso Buzzi e il suo tempo

3

Breve premessa

3

La Scarzuola: storia degli studi

6

Vita e prima formazione

9

Buzzi e il "Novecento" milanese

13

Design e arti applicate

22

Buzzi e Gio Ponti

25

Il concorso per la Stazione di Firenze e i rapporti con il razionalismo

26

Architettura e "modernità totalitaria" nel regime fascista

36

Mediazioni e compromessi

43

Buzzi: una posizione isolata

51

Buzzi e Ponti: l'esaurirsi di un rapporto

52

Buzzi e la politica

55

Buzzi e il razionalismo

57

Una scelta esclusiva: la committenza privata

61

La casa e il tema dell'abitare

64

La villa: modello di abitazione e modello architettonico

69

## 2. La Scarzuola

77

Il luogo: preesistenze, spazi, variazioni e integrazioni

77

Modelli e riferimenti culturali

87

Una fonte occulta, ma privilegiata: l'*Hypnerotomachia Poliphili*

105

Il complesso, i luoghi e gli spazi

111

L'apparato simbolico

121

|   |     |
|---|-----|
| <b>3. Lo “schizzoprogetto” della Scarzuola</b>          | 141 |
| <b>4. Il rilievo della Scarzuola</b>                    | 163 |
| Il rilievo come strumento di conoscenza                 | 163 |
| Metodologie per l’acquisizione e l’elaborazione di dati | 169 |
| Un rilievo integrato per l’analisi della Scarzuola      | 180 |
| La costruzione di modelli                               | 189 |
| <b>5. Rappresentare la Scarzuola</b>                    | 201 |
| <b>Bibliografia</b>                                     | 255 |

## ***Ringraziamenti***

Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza il supporto e la disponibilità di Marco Solari che mi ha consentito di prendere visione e pubblicare disegni autografi di Tomaso Buzzi presenti nell'archivio della Scarzuola.

Per la collaborazione e le elaborazioni dei modelli si ringraziano Vincenzo Arduino, Francesco Borgogni, Eliana Capiato, Chiara Capocéfalo, Angelo Caranese, Gabriele Di Palma, Dora La Giglia e Piergiorgio Iannuzzi.

Un sentito ringraziamento va ad Attilio De Luca, Martina Attenni e Monica Filippa per la cura del testo e la revisione redazionale, e a Claudia Palmadessa per l'impaginazione grafica.



## Presentazione

*Carlo Bianchini*

I modi e i tempi attraverso cui l'opera e il pensiero degli artisti entrano a far parte del patrimonio culturale della società che li ha espressi sono spesso imperscrutabili, certamente non lineari. A volte queste figure sono immediatamente celebrate e riconosciute dalla contemporaneità; altre volte, invece, si devono attendere anni se non decenni perché esse possano liberarsi dalle sovrastrutture imposte da contingenze di varia natura ed essere pienamente apprezzate nei loro reali impatti culturali.

Da questo punto di vista, la figura di Tomaso Buzzi è esemplare non solo per il suo personale percorso di architetto ma soprattutto in relazione alla contraddittoria evoluzione della cultura architettonica italiana tra la prima e la seconda guerra mondiale, contraddistinta da un lato da un innegabile contributo al rinnovamento dell'architettura (che va ben al di là dei confini nazionali) e dall'altro dalla contemporanea sostanziale organicità con il regime fascista. Quest'ultimo aspetto, per Buzzi come per molti suoi colleghi di quel periodo, ha di fatto decretato nell'immediato dopoguerra e per più di un cinquantennio a seguire, una sorta di "*damnatio memoriae*" in cui scelte politiche sbagliate (quando non addirittura scellerate) hanno a volte obliterato l'innegabile valore culturale comunque presente nel loro pensiero e nelle loro opere.

Un rinnovato clima culturale, più sereno soprattutto poiché il giudizio storico sugli avvenimenti di quasi un secolo fa si è ormai di fatto consolidato, ha consentito quella auspicabile revisione critica che in molti casi ha portato addirittura a ribaltare “pre-giudizi” di valore non sostenuti da un adeguato impianto scientifico.

Il presente lavoro di Alfonso Ippolito sulla Scarzuola si presenta dunque come un tassello che arricchisce il quadro critico delle ricerche che indagano sugli architetti italiani obliterati per i motivi appena ricordati (tranne poche eccezioni) dalla critica successiva focalizzandosi monograficamente sull’opera che Tomaso Buzzi considerava una sorta di “*summa*” del suo percorso di architetto.

Tuttavia il libro non persegue in qualche modo “ideologicamente” né la rivalutazione *tout-court* della figura di Buzzi né propone una semplice analisi storiografica o stilistica della sua opera forse più nota. Al contrario, a partire da una doverosa (e rigorosa) contestualizzazione dell’autore e da un’analisi sistematica di quanto è disponibile in termini di progetti e bibliografia, Ippolito aggiunge un elemento essenziale e non disponibile per gli studiosi fino a questo momento: un rilievo sistematico ed affidabile in termini metrici e geometrici dell’intero complesso. Ed è proprio dalla rielaborazione di questi dati originali che Ippolito costruisce numerosi modelli 2D e 3D che tuttavia non sono semplici elaborati descrittivi o prodotti di un esercizio in qualche modo retorico, ma al contrario strumenti di tipo euristico per la definizione, dimostrazione e validazione di ipotesi critiche.

La compresenza di tutte queste caratteristiche fanno di “La Scarzuola tra idea e costruzione (rappresentazione e analisi di un simbolo tramutato in pietra)” un libro di non trascurabile rilevanza da diversi punti di vista: direttamente storiografico, in relazione alla figura di Tomaso Buzzi e della Scarzuola; metodologico, come buona pratica del processo di acquisizione, selezione e interpretazione dei dati che comunemente definiamo Rilievo; critico, in quanto dimostra nei fatti come il Disegno inteso nella sua ampia accezione (e nel caso specifico declinato sistematicamente anche come modellazione 3D) si dimostri uno strumento primario per la lettura dell’architettura.



*Fig. 1. La Scarzuola.*

Un lavoro scientificamente solido, insomma, svolto con mature capacità di studioso, che mette a frutto un pluriennale e paziente lavoro di raccolta ed elaborazione e che, sono certo, non mancherà di farsi apprezzare.

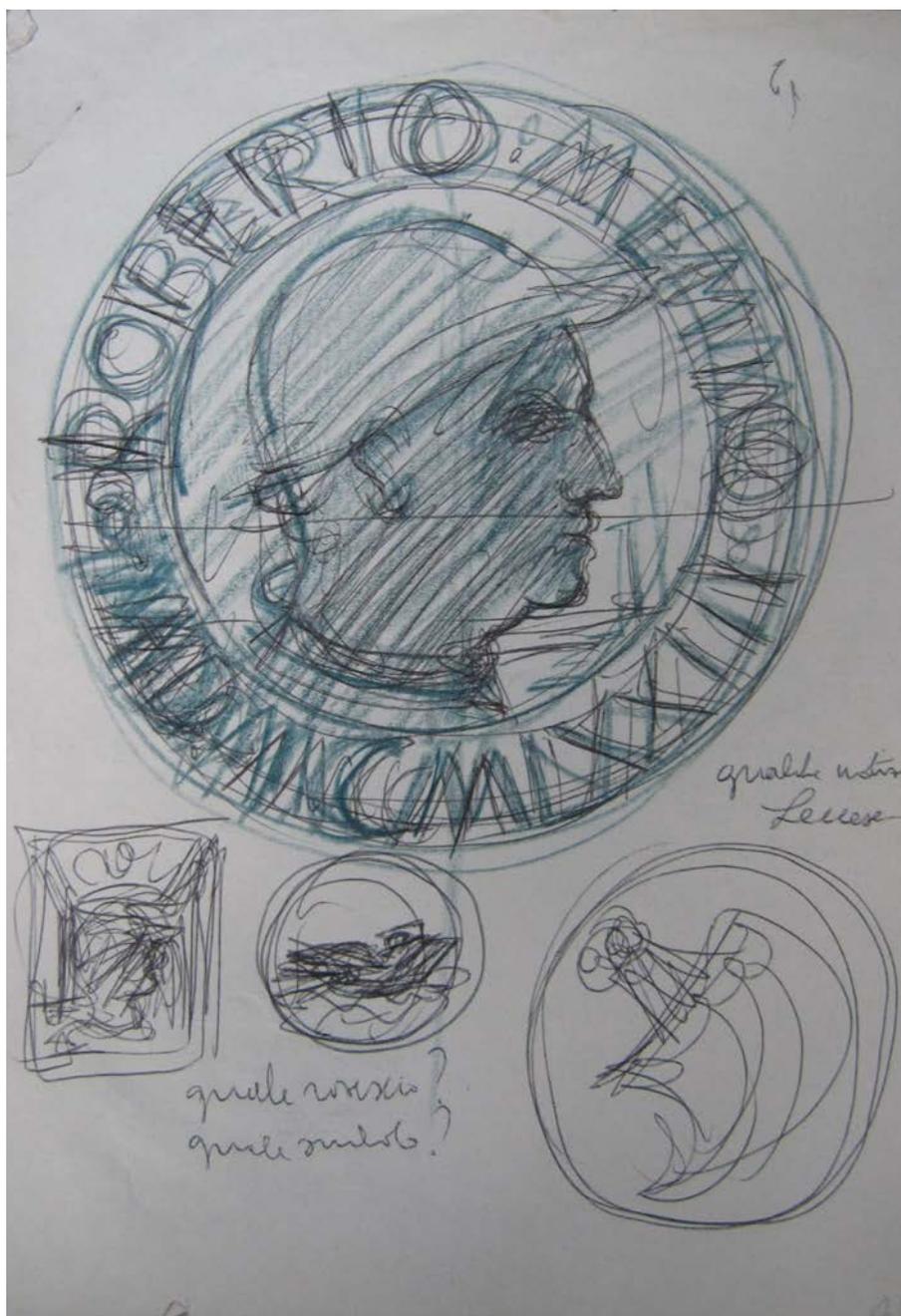


Fig. 2. Tomaso Buzzi, disegno di studio.

## Prefazione

*Luca Ribichini*

Il merito di Alfonso Ippolito è quello di aver iniziato a studiare le opere, l'architettura, i disegni di Tomaso Buzzi già nel lontano 2003, quando la stragrande maggioranza degli studiosi ignorava la figura di questo architetto o tutt'al più ne conosceva superficialmente la "bizzarria". Il pregio di questa ricerca è pertanto quello di aver orientato e acceso i riflettori su un'opera di Buzzi e in particolare sul suo ultimo lavoro, La Scarzuola, dalla quale emerge la figura di un eccellente, colto e poliedrico architetto e che ne rappresenta l'eredità.

Chi realmente voglia comprendere la poliedrica figura di Tomaso Buzzi deve necessariamente recarsi a visitare la "città ideale" della Scarzuola, poiché solamente in quel luogo può comprendere l'anima profonda di questo architetto.

Tutti i suoi edifici sono collegati da un unico filo di Arianna, nascosto ma pur tuttavia ben evidente. E come se ognuno di essi sia la costruzione materiale di un suo più profondo pensiero, una vera manifestazione concreta della visione della vita di Buzzi, dove si percepisce uno sforzo unitario, forse un testamento spirituale, lasciato a chi abbia voglia di capirne il significato e dare senso ad alcuni edifici che restano silenziosi. Come ricorda Cartesio nel

*Discorso sul Metodo* «le grandi costruzioni iniziate e completate da un solo architetto, sono di solito, più belle e armoniose di quelle che parecchi hanno cercato di ristrutturare»: nella Scarzuola si percepisce proprio questo, la grande regia e sapienza di tenere tutto insieme.

Nella storia dell'uomo talvolta è accaduto che personaggi di potere, di cultura o intellettuali abbiano "modellato" e creato la propria abitazione come se essa fosse una diretta emanazione del proprio spirito. Anche molti architetti, pittori e scrittori hanno riversato nella propria dimora una profonda effusione (emanazione) del proprio modo di "vedere le cose". Questo pensiero si sostanzia per esempio plasmando la forma della planimetria, organizzando la disposizione degli ambienti, scegliendo gli arredi, e spesso senza tenere in nessun conto la semplice funzionalità ma facendo emergere la propria "visione". È così infatti che alcune residenze private si sono sostanziate e palesate. Tra le più note ricordiamo la storica Villa Adriana a Tivoli e, tra le più recenti, l'abitazione di sir John Soane in Lincoln's Inn Fields a Londra, il Vittoriale di Gabriele D'Annunzio a Gardone, e tra quelle contemporanee lo studio-abitazione di Ricardo Bofill a Barcellona, lo studio genovese di Renzo Piano, per terminare con la residenza privata di Calcata di Paolo Portoghesi. Credo che anche Buzzi, nel suo ideale, abbia creato il proprio "cosmo" a immagine e somiglianza del suo mondo di "Abitare".

Per citare Heidegger, il tratto essenziale del costruire è l'edificare luoghi mediante la disposizione dei loro spazi; ma solo se abbiamo la capacità di abitare possiamo costruire, e quindi ha senso l'atto fisico di mettere mattone su mattone.

Buzzi in realtà, nel suo componimento architettonico, edifica insieme i propri spazi costruendo sé stesso, come coloro che hanno vissuto la propria vita alla maniera di un'opera d'arte e per i quali gli atti del proprio vivere non sono altro che un'unica corale manifestazione unitaria di un'opera (vita) completa e totale. Così l'atto della Scarzuola è forse l'ultimo anello di una vita dedicata alla bellezza, all'armonia e all'amore del classico (come più volte ha sottolineato e rilevato Ippolito), a volte contravvenendo alle stesse regole amate, studiate e sottoscritte.

L'architetto catalano Ricardo Bofill una volta mi disse che le cose progettate per sé stessi hanno una libertà, una gioia, una fantasia non paragonabili a nessuna progettazione pubblica o privata, per quanto importante e grande che essa sia. Nella Scarzuola Buzzi è imprenditore e architetto di sé stesso: nessuna limitazione, nessuna costrizione, una totale e piena libertà, dove il solo interesse è ripercorrere i temi a lui cari e che l'hanno accompagnato nel corso della vita. Essa dunque può essere considerata la vera e autentica costruzione dell'anima di Buzzi, e lo studio di Ippolito riesce in modo convincente a proporre diverse chiavi di lettura dell'architetto valtellinese.

Per questo aspetto di Buzzi si può rimandare a Carl Gustav Jung – anche lui ritiratosi sulle rive del lago di Zurigo dove avrebbe dato libero sfogo alla parte più profonda della sua anima –, per il quale la parte più creativa di sé si sostanzia nella realizzazione del suo giardino e nella costruzione della sua famosa Torre. «Dovevo riuscire a dare una qualche rappresentazione in pietra dei miei più interni pensieri e del mio sapere. O per dirla diversamente, dovevo fare una professione di fede in pietra. Fu questo l'inizio della "torre", la casa che mi costruii a Bollingen. Potrà sembrare un'idea assurda, ma io l'ho fatto, e rappresentò per me non solo uno straordinario appagamento ma anche la realizzazione di un significato [...] Doveva dare la sensazione di essere un riparo, non solo in senso fisico, ma anche in quello spirituale»<sup>1</sup>.

"Costruire", dunque. E in questo atto troviamo Buzzi che si eleva ed edifica pietra su pietra (Heidegger) il suo componimento, come una sorta di cattedrale gotica che ha tra i vari adempimenti quello di educare, di far conoscere e comunicare il pensiero del suo nascosto autore.

Alfonso Ippolito ci conduce con competenza nelle pieghe della mente creativa di Buzzi cercando di farne emergere le pulsioni. Analizzando i suoi schizzi (non sempre di facile comprensione) ci chiarisce e ci svela le passioni più profonde e i riferimenti più personali trascritti dall'architetto su brandelli anonimi di carta che, come spesso accade, si scioglieranno come neve al sole.

---

1 CARL GUSTAV JUNG. *Ricordi, sogni, riflessioni*. Milano: Bur Rizzoli editore, 2006, pp. 270-271.

La restituzione e il modello 3D del complesso della Scarzuola realizzati da Ippolito hanno l'indubbio merito di fissare in maniera rigorosa lo stato delle cose, di cristallizzare una costruzione nel suo divenire, ove un rilievo accurato e scientifico non era mai stato eseguito. Il valore di questa operazione lo si capirà man mano che crescerà l'interesse per questa incredibile costruzione. Ma oltre a ciò, il modello 3D ci consente di comprendere come Buzzi avesse organizzato il suo ideale di bellezza e direi di conoscenza. È tramite l'atto del "percorrere" che l'ospite o il visitatore può essere rapito e contaminato dal cammino di sapienza e quindi è proprio attraverso un rilievo così complesso che possiamo apprezzare in modo completo l'"itinerario". E come in tutti in percorsi di conoscenza, anche Buzzi tratteggia un inizio e una fine di un percorso che però il visitatore può "comprendere" soltanto con la difficoltà, l'attenzione e l'umiltà,

L'utilizzo dei simboli è il suo modo specifico di esprimersi, come ci fa capire Ippolito. Tramite i simboli Buzzi comunica pensieri e concetti profondi che altrimenti non si sarebbero potuti esprimere e non avrebbero potuto prendere forma (concetto tipicamente platonico: l'idea che prende forma). Come Dionigi Areopagita nei suoi scritti ci dice che gli scrittori sacri comunicano le cose più profonde e misteriose tramite il linguaggio dei simboli, così anche Buzzi, "creatore" del suo poema, lascia una miriade di segni, di gesti, di stimoli, di simboli, di assonanze che ci fanno immergere nella sua creazione.

In conclusione Alfonso Ippolito ha l'indubbio merito di ristabilire una verità storica sull'importanza di questo architetto, dimenticato da troppo tempo dai nostri studiosi e dalle nostre università. Soltanto alcuni studi hanno posto in rilievo e cercato di capire il profondo spessore di Buzzi, del suo lavoro e del suo contributo alla nobile disciplina dell'architettura; e tra questi da oggi si dovrà annoverare il presente lavoro di Alfonso Ippolito.





## 1. Tomaso Buzzi e il suo tempo

La vita, le opere, le idee, le amicizie, le polemiche nel contesto della cultura architettonica del suo tempo

### ***Breve premessa***

Da qualche decennio a questa parte la letteratura storica sull'architettura si è rivolta con crescente attenzione – rompendo anche imbarazzati e immotivati silenzi – alla produzione italiana tra le due guerre, sia con pregevoli opere di carattere generale relative a tutto l'arco di tempo in questione, sia con monografie su singole figure di un periodo che di personalità di notevole o anche eccezionale valore ne ha prodotte una nutrita schiera. Né poteva essere altrimenti, considerata l'attività edilizia, architettonica e urbanistica di tale periodo, straordinariamente feconda dal punto di vista quantitativo, e molto spesso di elevata qualità, nonché fortemente innervata in un dibattito culturale di una intensità e di un livello raramente riscontrabili in altri momenti e contesti.

È possibile fissare l'inizio di tale interesse agli anni Ottanta del secolo scorso: troppo vicini i decenni precedenti al periodo in questione – gli architetti protagonisti di quella stagione erano per la maggior parte ancora viventi e professionalmente attivi – per poter consentire quella visione serena e distaccata necessaria a un corretto e obiettivo giudizio storico. D'altra parte il discredito

e la condanna politica e morale che aveva inevitabilmente colpito il regime fascista dopo la sua tragica fine e l'instaurarsi della democrazia avevano gettato un'ombra di demerito, e in alcuni casi anche di esplicita condanna, nei confronti della produzione architettonica di quel periodo, per altro coinvolta come in pochi altri casi con il regime e la sua politica.

Tale giudizio – o, meglio, pre-giudizio – assunto e consacrato nelle opere di autorevoli studiosi, quali principalmente la *Storia dell'architettura* di Bruno Zevi e la *Storia dell'arte* di Giulio Carlo Argan<sup>1</sup>, largamente diffuse in ambito scolastico, accademico e genericamente culturale, ha finito per costituire il punto di riferimento (e luogo comune quasi... obbligato) per qualsiasi approccio alle opere e ai maestri di quel periodo che oggi, se non altro, la distanza cronologica consente di considerare e valutare con la doverosa obiettività che è propria del giudizio storico e con l'attenzione che meritano i protagonisti di una delle più interessanti stagioni dell'architettura e dell'urbanistica italiane. Gli anni successivi alla prima guerra mondiale, infatti, vedono in Italia, come in tutta Europa, l'affacciarsi di nuove tendenze e correnti, talora contrapposte, che animano dibattiti e interventi teorici di una vivacità, spessore culturale e ricchezza di contenuti raramente visti in precedenza e che coinvolgono il mondo delle lettere e delle arti ma che, diversamente da quanto era avvenuto nelle varie avanguardie degli anni precedenti il conflitto mondiale, privilegiano in modo particolare il mondo dell'architettura.

Si deve poi rilevare come di fatto negli anni successivi al suo insediamento il regime fascista avesse promosso, anche con finalità di propaganda e autorappresentazione, un'imponente attività in ambito sia architettonico sia 'urbanistico – dai quartieri popolari agli edifici pubblici, alle grandi opere pubbliche, fino alle città di nuova costruzione – che poneva l'Italia al primo posto in Europa per numero di costruzioni e offriva agli architetti occasioni straordinarie di intervento sul piano pratico.

---

1 ZEVI 1950; ARGAN 1960. L'indiscutibile autorevolezza degli autori ha certamente contribuito a far considerare le due opere, ristampate in varie successive edizioni, punti di riferimento della critica artistica e architettonica negli ultimi decenni del secolo scorso.

È questa la compagine culturale in cui si forma uno dei più interessanti protagonisti del periodo, Tomaso Buzzi, che si intende qui illustrare attraverso l'esame dei caratteri della sua formazione, della sua produzione e in particolare dell'ambiente in cui ha operato nei primi decenni della sua vita. Le pagine che seguono non hanno la pretesa di fornire una completa e minuziosa biografia del nostro autore, fatta di date e avvenimenti, o un puntuale elenco di opere e scritti, quanto piuttosto di inserirne la personalità, l'opera e le scelte nel quadro delle vicende della sua epoca, che riguardano l'architettura, la cultura e anche la politica, in un momento in cui la vita e l'opera degli artisti, e degli architetti in particolare, vengono coinvolte come non mai nei progetti e anche nelle ambizioni del regime<sup>2</sup>. Pertanto anche quando la narrazione e i riferimenti bibliografici paiono allontanarsi dal tema principale, affrontando temi e avvenimenti di carattere più generale (e talvolta, per motivi di completezza espositiva, ripercorrendo momenti e fatti ampiamente noti), ciò è necessariamente dovuto al riflesso, diretto o indiretto, che avvenimenti apparentemente estranei possono aver avuto nelle scelte professionali o anche esistenziali di Tomaso Buzzi; come del resto lo hanno avuto per tutti i più eminenti architetti dell'epoca, un periodo in cui anche il già vivace dibattito culturale in campo architettonico si incrociava con gli interessi e le vicende politiche di un regime totalitario.

A tale proposito, premettendo che la bibliografia cui si farà menzione sarà semplicemente funzionale al filo del discorso e non avrà in alcuna ambizione di completezza (che sarebbe per altro impresa pressoché inattuabile), mi preme però fare espressamente menzione di due lavori di carattere generale relativi al periodo in esame, rispettivamente *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944* di Giorgio Ciucci e *Architetti e fascismo* di Fabrizio Brunetti, scelti non solo per il loro valore, peraltro indiscusso, ma poiché ho

---

<sup>2</sup> Riporto, fra i tanti possibili, il sintetico giudizio di un collega e maestro della Sapienza: «Va senz'altro riconosciuto che l'uso strumentale e fortemente simbolico dell'architettura e per estensione delle attività artistiche da un lato e di quelle urbanistiche dall'altro, operato dal regime fascista, consentì l'affermazione di uno dei periodi di massima sperimentazione nel contesto dell'architettura contemporanea»: MURATORE 2002, p. 19.

voluto assumerli come guida e indirizzo nel ripercorrere le vicende di quest'epoca; il volume di Brunetti in particolare è stato, per la sua articolazione, per la chiara esposizione degli avvenimenti e per il continuo ricorso alle fonti ampiamente riportate nel testo e nelle note, un riferimento di assoluta utilità<sup>3</sup>.

### **La Scarzuola: storia degli studi**

Quando alcuni anni fa ho affrontato per la prima volta il tema di Buzzi e della Scarzuola in un articolo del 2005<sup>4</sup>, la bibliografia in merito era appena agli albori e consisteva in una manciata di opere quasi pionieristiche<sup>5</sup>. Tomaso Buzzi è stato infatti l'ultimo fra gli architetti della sua generazione a essere "scoperto" dalla storiografia e dalla critica architettonica e nelle recenti storie generali dell'architettura il suo nome è pressoché assente (non compare neppure nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 34, *Supplemento*, edito nel 1988), mentre altrove spunta qua e là di sfuggita. Questa lunga disattenzione da parte della storiografia architettonica può sembrare immeritata ma si può anche comprendere: la riluttanza o il disinteresse ad affrontare

---

3 CIUCCI 1989 (si tratta di una riedizione ampliata e aggiornata del saggio apparso nel 1982 nel VII volume della *Storia dell'Arte italiana. Il Novecento*, a cura di FEDERICO ZERI. Torino: Einaudi, 1982, pp. 263-366); BRUNETTI 1993. Quanto al volume di Ciucci, a proposito della svolta negli anni Ottanta negli studi sull'architettura di quel periodo, riporto un giudizio presente in BRUNETTI 1993, p. 13: «è indubbio che soltanto col saggio di Giorgio Ciucci [...] la vicenda comincia ad essere trattata con mentalità adeguata ad un'indagine di carattere storico e lo svolgersi degli eventi comincia ad apparire non più "viziato" dagli antichi condizionamenti».

4 IPPOLITO 2005. Cfr. anche RIBICHINI 2005.

5 Cfr. i seguenti lavori, tutti dedicati al tema della Scarzuola, a cominciare dal primo: ALBERTO ALPAGO NOVELLO. Un'inedita follia. L'incredibile acropoli. *Casa Vogue*, 162, aprile 1985, pp. 230-243; FENZI 2000 raccoglie invece in un volumetto una silloge di pensieri e riflessioni di Buzzi, ricavate dai suoi numerosi appunti estemporanei reperibili nell'archivio della Scarzuola, silloge estremamente utile, e infatti molto utilizzata, per comprendere idee e carattere di Buzzi. Ancora alla Scarzuola, più propriamente a un tema iconografico presente e ricorrente diverse volte nel complesso architettonico (quello dell'"occhio" e del suo significato, oltre che alle ascendenze letterarie del soggetto "occhio"), è dedicato un recente e colto articolo di Alberto Giorgio Cassani, corredato di un bell'apparato fotografico (CASSANI 2004) diviso in tre parti: *La Scarzuola. L'autobiografia in pietra di Tomaso Buzzi*, pp. 62-66; *Tomaso Buzzi, 1900-1980*, pp. 67-76; *Mi-grazioni di un simbolo. Gli occhi volanti di Tomaso Buzzi*, pp. 79-87; a p. 77 anche un intervento di DOMENICO LUCIANI, *Requiescat*.



*Fig. 1. La Scarzuola, vista dell'Acropoli.*

la figura di Buzzi nasce forse dalla difficoltà di individuare nel mare di una produzione poliedrica e complessa la sua specifica personalità artistica, priva di quella serie di realizzazioni architettoniche che solitamente costituiscono la base per ogni opera biografica o critica intesa a illustrare la personalità di un architetto. Egli infatti non lascia, per i motivi che saranno affrontati nelle pagine seguenti, significative testimonianze di grandi architetture realizzate, mentre la produzione artigianale che accompagna tutta la sua vita, straordinaria e straordinariamente creativa, è per sua natura troppo dispersiva e nel caso specifico talmente sovrabbondante e variegata da scoraggiarne qualsiasi tentativo di ricognizione. Lo stesso, e a maggior ragione, si può dire della sua altrettanto soverchiante attività nel campo dell'arredamento, che all'ovvia dispersività aggiunge anche una caratteristica di precarietà, oltre che di non

facile accessibilità<sup>6</sup>.

Inevitabile pertanto, come si può constatare dalle opere citate sopra in nota, che quando finalmente, a partire dall'inizio di questo secolo, la figura di Tomaso Buzzi affiora nell'orizzonte degli studi di architettura, il suo nome e la sua opera sono dedicate, pressoché esclusivamente, a quella sua ultima straordinaria creatura e fatica architettonica che è la città ideale in miniatura della Scarzuola, che è poi anche l'oggetto di questo studio<sup>7</sup>. Ma è bene precisare preliminarmente che la Scarzuola non è semplicemente un *divertissement* nato nell'*otium* e dall'*otium* di un anziano architetto ormai in ritiro; essa è in realtà il compendio di tutta la vita di Buzzi, nella quale confluiscono e si sintetizzano tutta la sua sapienza e l'esperienza professionale, la sua cultura, i sentimenti, le preferenze, il suo spirito ironico. Non si comprende la sua città ideale se non si ripercorre tutta la vita di Buzzi, a partire dalla formazione e dal suo affacciarsi sull'agone architettonico di una Milano che era in quel momento alla guida del dibattito architettonico italiano.

È però doveroso aggiungere che in anni più recenti la figura di Buzzi ha beneficiato finalmente di un crescente interesse, non limitato alla sua ultima creatura, come dimostrano alcune pubblicazioni che hanno tenuto conto di altri campi della sua attività e hanno illustrato diversi aspetti della sua personalità<sup>8</sup>.

---

6 Si deve uno speciale riconoscimento (e riconoscenza) a chi ha intrapreso il difficile compito di ricostruire un elenco delle opere e degli interventi di Buzzi, in particolare per quanto riguarda quest'ultimo lungo periodo della sua attività professionale. Proseguendo un primo tentativo di PAOLA TOGNON, in una breve biografia reperibile in rete di Buzzi <<http://www.archimagazine.com/bbuzzi.htm>> [gennaio 2018], vi si è cimentata con coraggio Silvia Chiesa (CHIESA 2008), compilando un regesto delle sue opere, in ordine cronologico, basato sull'archivio dello stesso Buzzi alla Scarzuola, che si può ritenere, per quanto possibile, completo, almeno riguardo alle committenze ricevute, alcune delle quali potrebbero non avere avuto seguito; senz'altro utile anche la bibliografia degli scritti di Buzzi e su Buzzi, anch'essa in ordine cronologico.

7 Si muove già nella prospettiva dell'impostazione che sarà adottata in questa sede nel trattare della Scarzuola un mio secondo lavoro (con collaboratori): IPPOLITO, BORGOGNI, CAPIATO, CAPOCEFALO, COSENTINO, SENATORE 2012.

8 Va senz'altro segnalata l'ampia e sontuosa pubblicazione *Tomaso Buzzi, Il principe degli architetti. 1900-1981*, a cura di ALBERTO GIORGIO CASSANI, del 2008, con testi di Guglielmo Bilancioni, Alberto Giorgio Cassani, Enrico Fenzi, Alessandro Mazza, Paola Tognon, dei quali si farà menzione a suo luogo, e il *Regesto delle opere* a cura di Silvia Chiesa, già segnalato alla nota 6.

### **Vita e prima formazione**

È possibile suddividere la vita di Buzzi in tre ampi periodi legati ai luoghi della sua esistenza: Sondrio e la Valtellina, dove nasce e riceve la sua prima, solida educazione; Milano, dove studia Architettura, dà inizio alla sua carriera e si afferma come architetto di primo piano; Roma, dove si trasferisce intorno al 1940 e si dedica per il resto della sua vita a un'intensa attività pressoché esclusiva per una committenza privata di alto livello, in tutta Italia. Si tratta ovviamente di ripartizioni arbitrarie, oltre che eccessivamente semplificatrici<sup>9</sup>, come del resto accade per tutte le periodizzazioni, ma ancora di più per quelle che interrompono il fluire di una vita umana; esse però possono risultare, quando non si intendano i luoghi sopra menzionati in senso puntualmente residenziale vive oltre che funzionali a una certa comodità espositiva anche utili, nel caso specifico, a focalizzare l'attività professionale di Tomaso Buzzi e a puntualizzare quanto di questa sua lunga e complessa attività possa risultare utile all'argomento che qui si vuole trattare. Infatti – e paradossalmente, dal momento che qui interessa l'ultima sua creazione, la Scarzuola – non ho

---

Il volume è riccamente illustrato. La Scarzuola trova anche qui il suo posto con un ampio servizio fotografico. Quanto alla sua collaborazione alla Venini, non lunga ma ricca di straordinari risultati artistici, è stata di recente adeguatamente celebrata e illustrata da una mostra allestita presso la fondazione Cini nell'isola di San Giorgio: *Tomaso Buzzi alla Venini*; il catalogo della mostra, con lo stesso titolo, è a cura di Marino Barovier con Carla Sonogo (2014). Pressoché contemporaneamente alla mostra, e sempre nella sede veneziana della fondazione Cini, si è tenuto un convegno internazionale di studi su: *Tomaso Buzzi, protagonista di un gusto italiano moderno*, i cui autorevoli interventi, che avrò modo di menzionare opportunamente nel testo, sono stati pubblicati in parte nel catalogo della mostra *Tomaso Buzzi alla Venini*, appena menzionata, e per la più parte nel n. 38 (2014, ma distribuita dal 2016) della rivista *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, della stessa Fondazione Cini: v. dettagli in *Bibliografia*. Si segnala anche un breve articolo di Luigi Spinelli, corredato da sei splendide foto a tutta pagina, il cui lungo titolo sembra cogliere appropriatamente lo spirito della Scarzuola, *La cultura e l'ironia, le trascrizioni degli antichi, la modernità e la malinconia* (SPINELLI 2011). Da ultimo, una scheda su Buzzi reperibile nell'accurato repertorio: *Roma. Architetture Biografie. 1870-1970*, a cura di ANNA PAOLA BRIGANTI, ALESSANDRO MAZZA. Roma: Prospettive edizioni, 2013, 2ª ed., p. 132, con alcune riproduzioni alle pp. 133-135.

9

Per necessità di semplificazione non si fa qui menzione del breve, ma intenso e fecondo, periodo veneziano alla Venini, di cui si dirà oltre; di esso dà ampio rendiconto l'opera citata alla nota precedente.



Fig. 2. Tomaso Buzzi, schizzoprogetto della cavea del Teatro all'Antica e Pegaso.

tenuto in particolare considerazione quei lunghi decenni di esclusiva attività professionale privata, peraltro per lui assai gratificante, che precedono gli anni finali dedicati alla Scarzuola. In questa sede interessa soprattutto il Buzzi architetto, l'appassionato studioso di Palladio, di Scamozzi, dell'architettura del passato; e di architettura – ancorché in miniatura – è fatta la sua ultima creatura, la più amata, quella a lui più congeniale, come rivela l'intensità e l'infinita pazienza con cui vi si è dedicato; anche perché in essa ebbe modo di riversare e far riemergere visivamente molte delle sue qualità, anche professionali, che avevano caratterizzato gli anni della sua formazione e giovinezza: la fantasia, la creatività architettonica, il disegno come schizzo e come disegno architettonico, l'abilità artigianale, quasi manuale, che viene qui sollecitata proprio dalla dimensione, per così dire, miniaturistica delle sue architetture sparse sul declivio collinare, con una disposizione che molto si giova per

altro della sua esperienza come architetto dei giardini.

Dalle architetture della Scarzuola emergono inoltre qualità buzziane meno palpabili ma non meno significative, come la sua cultura classica, le sue letture, il gusto per l'esoterico, finanche la sua ironia; è dunque legittimo concludere come la Scarzuola, epilogo della sua vita, abbia poco a che fare con il Buzzi "architetto dei principi" degli ultimi decenni e molto invece con i primi decenni della sua vita, della sua formazione e della sua esperienza professionale, in sostanza della sua *bildung*.

Tomaso Buzzi nasce nel 1900 a Sondrio, da famiglia – è importante precisarlo – agiata: non ha mai conosciuto ristrettezze o disagi economici, né da piccolo, tantomeno da adulto; ha sempre potuto scegliere di fare tutto ciò verso cui era attratto dai suoi gusti, dalle sue preferenze culturali, dalle sue passioni, magari anche dalle sue ambizioni, disposto a pagarne le conseguenze anche quando poteva sembrare assurdo, come quando si dedicherà alla sua ultima impresa, La Scarzuola. Amante degli studi umanistici, si iscrive al liceo classico, con profitto e risultati brillantissimi e licenziandosi con un anno di anticipo. Amante della musica, la studia anch'essa con intensità e non da dilettante, divenendo anche un discreto violinista<sup>10</sup>. Ma coltiva anche altre passioni che risultano essere determinanti per la sua preparazione e l'esercizio della professione di architetto: il disegno dal vero, cui è naturalmente portato e che esercita di continuo già in questi primi anni spostandosi attraverso la sua valle; il gusto per la produzione artigiana che coltiva frequentando assiduamente le botteghe di artigiani della Valtellina dei più disparati mestieri, apprendendo con avida curiosità le tecniche manuali e i loro antichi saperi<sup>11</sup>. Dal novembre del 1917 si trasferisce a Milano, dove, a differenza di altre sedi universitarie, «esiste dal 1865 una valida sezione di Architettura interna al

---

10 Si legge in uno dei suoi appunti conservati nell'Archivio della Scarzuola, datato 5 febbraio 1976 «una parte notevole della mia personalità sta anche in quella formazione [musicale] che si fa sentire (musica-architettura) anche nella mia opera, che le dà come una cassa di risonanza (come nella viola d'amore le corde sovrapposte): in me un back-ground di musica e poesia».

11 Lo stesso Buzzi nei suoi appunti li elenca: falegnami, intagliatori, fabbri, decoratori, stuccatori, muratori, scultori, fabbri d'arte, marmisti, sarte, ricamatrici.

Politecnico», nel quale «è attivata una proficua cooperazione con l'Istituto di Belle Arti di Brera»; evidentemente «negli ambienti didattici Milanesi l'insegnamento dell'architettura non è considerato "una nuova invenzione"»<sup>12</sup>, fatto che può aver determinato una più nutrita presenza di professionisti di alto livello a Milano più che in altre città. Si iscrive dunque al corso di Architettura del Regio Istituto Tecnico Superiore e si laurea nel marzo del 1923, dopo un brillante percorso di studi in cui eccelle sia nelle discipline umanistiche sia in quelle tecniche e scientifiche.

Le naturali disposizioni e i saperi acquisiti durante la sua adolescenza valtellinese e poi negli anni universitari faranno di Buzzi un architetto a tutto campo, capace di spaziare e passare con naturalezza dal progetto dell'edificio alla decorazione degli interni, al disegno dei mobili, degli oggetti, persino delle stoffe. Nulla gli è precluso e tutto affronta con uguale originalità creativa. Grazie a questa varietà di cognizioni e abilità tecniche felicemente integrata con un temperamento artistico e con una solida cultura umanistica, Buzzi sembra realizzare la figura dell'"architetto integrale" preconizzata da Giovannoni<sup>13</sup>, e nello stesso tempo anticipare quella analoga figura che si riconoscerà nei più tardi slogan "dal cucchiaino alla città" di Ernesto Rogers o "dal cucchiaino al grattacielo" di Gio Ponti. Altre sue peculiari passioni sono il restauro di edifici antichi, l'architettura dei giardini, le scenografie teatrali. E per un giovane laureato, colto, preparato, ambizioso la Milano di primi anni Venti è il posto giusto, e il momento è quello propizio. Una Milano che torna a essere il motore dell'economia nazionale, che esprime una borghesia imprenditoriale dinamica e attiva, aperta al nuovo e fonte di una vivace committenza nel campo architettonico; una Milano che torna a essere anche fucina di fermenti artistici e crogiolo di innovazione culturale.

12 NICOLOSO 2004, p. 56; si vedano inoltre, in ivi pp. 60-67, le tormentate vicende relative all'istituzione di una facoltà di Architettura a Roma con i successivi decreti dei ministri Baccelli, Gentile e Fedele.

13 Un concetto, quello dell'architetto integrale, che sarà alla base delle nuove facoltà di Architettura, da più parti auspicate e in via di realizzazione: v. nota precedente e CIUCCI 1989, pp. 9-13.

In tutta Europa, del resto, il mondo della cultura respira e percepisce quest'ansia e desiderio di "nuovo". Ma il nuovo ora non ha più quei contenuti e atteggiamenti iconoclasti che avevano connotato le avanguardie dell'inizio secolo: la guerra sanguinosa e i disordini conseguenti degli anni immediatamente successivi avevano destabilizzato e anche impaurito una società che ora chiedeva stabilità, benessere, ordine, progresso. Per restare in Italia, e a Milano in particolare, anche la fiammata futurista – che pure aveva sedotto, oltre che poeti e pittori, anche non pochi architetti – si era rapidamente spenta. La guerra, quella che ormai a tutti, anche a coloro che vi avevano partecipato con entusiasmo (e i futuristi per primi) appariva come "un'inutile strage", aveva reso grottesche (e retrospettivamente raggelanti) proprio quelle iperboli del Manifesto futurista, che tanti giovani artisti avevano attratto ed entusiasmato: il linguaggio violento e iconoclasta, l'esaltazione dell'azione, del movimento, della macchina, della guerra stessa "igiene del mondo", perfino della mitragliatrice! Il nuovo quindi, in campo culturale, viene ora percepito, concepito e proclamato come "ritorno all'ordine"<sup>14</sup>.

### **Buzzi e il "Novecento" milanese**

In Italia già dall'immediato dopoguerra comincia a respirarsi questo rinnovato clima di "ritorno all'ordine", qui interpretato essenzialmente come ritorno a un classicismo, a sua volta inteso non come un semplice e nostalgico ritorno al passato ma come segno e veicolo di modernità<sup>15</sup>. All'insegna di

14 Efficacemente FAGIOLO DELL'ARCO 2006, pp. 8-9: «Il tempo dell'avanguardia deve finire. L'Europa ha sofferto una distruzione vera: l'ansia del cubismo e poi dei fauves, dell'espressionismo tedesco e del futurismo italiano, si è tramutata in un'effettiva angoscia esistenziale. La morte promessa alla pittura tradizionale si è conclusa con la morte effettiva di milioni di europei. Ora si tratta di fermarsi un momento per scavare nelle macerie; si impone qualche nuovo punto di riferimento».

15 Per una lineare e sintetica trattazione di quanto diremo nelle poche righe che seguono circa il dibattito culturale che anima questi anni, soprattutto in riferimento all'architettura, cfr. DE SETA 1978, in particolare il capitolo II, *Da Metafisica a Novecento*, pp. 95-168. Una nutrita antologia di scritti dell'epoca, sempre in riferimento al dibattito architettonico, si può riscontrare in PATETTA 1972. De Seta è tuttavia critico, anche se in maniera articolata, con il "Novecento" milanese di Muzio, che considera positivamente solo in quanto preparatorio al movimento razio-

questi valori nascono a Roma le riviste *Valori Plastici*, punto di riferimento della corrente "Metafisica", e *La Ronda* entrambe, l'una in campo artistico e l'altra in campo letterario, ispirate al binomio classicismo-modernità<sup>16</sup>. Alquanto più tardi, nel 1920, appare la rivista d'arte *Dedalo*, fondata e diretta da Ugo Ojetti, che si distinguerà per una rigorosa difesa della tradizione e del classicismo<sup>17</sup>. È soprattutto nel campo delle arti figurative che si fa sentire più precocemente e con più urgenza questo vento di "ritorno all'ordine", nella fattispecie interpretato come un riappropriarsi di una regola e rifarsi a una tradizione squisitamente italica che nel classicismo aveva sempre trovato il suo punto di riferimento estetico e in un certo senso anche etico<sup>18</sup>. Negli stessi anni è a Milano un gruppo di sette giovani pittori, alcuni reduci più o meno pentiti dal Futurismo, a ispirarsi agli stessi valori di un classicismo rinnovatore dando vita a una corrente che viene battezzata "Novecento"<sup>19</sup>.

---

nalista: cfr. note 31 e 79.

16 La prima fondata dal pittore e scrittore Mario Broglio nel 1918, ha come assidui collaboratori i fratelli Alberto Savinio e Giorgio De Chirico; la seconda fondata nel 1919 per iniziativa di Vincenzo Cardarelli e di altri letterati per lo più ex vociani. Più tarda e di breve durata, ma anch'essa di notevole influenza culturale, la rivista edita in lingua francese dal significativo titolo *900. Cahiers d'Italie et d'Europe* fondata da Massimo Bontempelli, ricco di esperienze parigine, insieme con Curzio Malaparte, nel 1926. Lo stesso Bontempelli, insieme con Pier Maria Bardi, alcuni anni dopo, nel 1933, fonda la rivista *Quadrante*, che si occupa soprattutto, ma non solo, di architettura. Anche questa rivista avrà vita breve, ma è di rilevante importanza per comprendere il dibattito architettonico di quegli anni.

17 Inteso però quest'ultimo in una prospettiva più di conservazione che di rinnovamento: Ojetti e la sua rivista costituirono un punto di riferimento di un conservatorismo senza aperture ad alcuna novità; *Dedalo* va comunque menzionata in questa sede anche per una sua certa congenialità con le posizioni del "Novecento" milanese, sia in arte che in architettura (v. oltre), tant'è che alla rivista collaborarono alcuni loro esponenti, come Giovanni Muzio e lo stesso Buzzi. Su Ojetti, soggetto assai trascurato dalla bibliografia, ancorché figura di primo piano nel dibattito artistico e architettonico dell'epoca, si veda ora il volume di Giovanna De Lorenzi (DE LORENZI 2004), in buona parte (pp. 185-325) dedicato alla rivista *Dedalo*; cfr. anche la voce *Ojetti*, nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, a cura di LAURA CERAMI, vol. 79, pp. 177-182.

18 È significativo che Cardarelli, fondatore e direttore de *La Ronda*, paragoni idee e principi che animano i letterati riuniti intorno alla sua rivista a quelli propugnati da Muzio e dal suo gruppo: cfr. BRUNETTI 1993, p. 43, nota 48.

19 Si tratta di Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Gian Emilio Malerba, Pietro Marussig, Ubaldo Oppi, Mario Sironi; altri, come Campigli, Carrà, Donghi, ecc., aderiran-

Anche in campo architettonico il momento è propizio e i tempi sono maturi non solo per un'estetica nuova, ma anche per proporre un nuovo e più aggiornato concetto di architettura<sup>20</sup>. Ed è ancora una volta a Milano che un gruppo di giovani architetti, raccolti intorno al più anziano Giovanni Muzio, dà voce a quello spirito di rinnovamento fondando la corrente che, come quella appena fondata da artisti e letterati, prende il nome di "Novecento; ad essa si lega per naturale affinità culturale l'appena laureato Tomaso Buzzi. A parte il clima di "ritorno all'ordine" e di richiamo alle più autentiche tradizioni italiane, nonché di insofferenza sia per i capricci del Liberty sia per le posizioni estreme delle avanguardie dei decenni precedenti, non si riscontrano in realtà né una rigorosa tendenza estetica comune, né eccessive affinità tra le personalità del gruppo<sup>21</sup>. Non si tratta infatti di una vera e propria corrente strutturata (è significativo il fatto che non viene elaborato alcun "manifesto"),

---

no in seguito. Il movimento nasce tra il 1922 e il 1923, dopo accese discussioni nella Galleria di Lino Pesaro dove il gruppo si riunisce. La prima mostra dei Novecentisti si tiene a Milano nel 1923, inaugurata – auspice Margherita Sarfatti voce e punto di riferimento del gruppo – con un discorso di Mussolini. Una successiva mostra, assai più ampia quanto a partecipanti, intitolata "Mostra dell'Arte del Novecento italiano" si tiene nel 1926, anch'essa inaugurata, auspice sempre Margherita Sarfatti, da un discorso di Mussolini.

20 Rispetto agli analoghi movimenti artistici l'architettura ha un aspetto funzionale e una finalità pratica ignote alle arti figurative o alla letteratura; gli architetti hanno quindi un motivo in più per ripensare il loro mestiere e la loro posizione nella società. In tutta Europa la ripresa economica e l'espansione industriale con i suoi conseguenti problemi di inurbamento, di crescita delle città di trasformazioni sociali, pone con urgenza istanze e bisogni delle classi operaie, impiegatizie e piccolo-borghesi. L'abitazione unifamiliare, la villa, il palazzetto aristocratico o borghese – su cui tanto si era esercitato il gusto liberty – si rivelano di interesse marginale rispetto a nuove incombenze che si profilano per l'architetto: disegni urbanistici, fabbriche, opere pubbliche, ma anche, sul piano dei bisogni privati, quartieri abitativi e grandi o medie unità di abitazione. Inoltre, ancora i bisogni privati e le esigenze di un più elevato modello di vita, ormai avvertito da classi sociali sempre più ampie, impongono la produzione industriale, accanto a quella artigianale, di mobili e oggetti: il disegno industriale diviene una delle nuove possibilità che si aprono alla professione dell'architetto.

21 Lo stesso Muzio scrivendo al giovane collega Piacentini nel 1921, per declinare l'invito al gruppo Novecento di partecipare a una mostra, così si esprime: «però voglio sappia prima che non siamo un gruppo né alcuno ne è alla testa, una larga solidarietà di desideri e di tendenze ed un'antica amicizia ci tiene uniti nella speranza di poter riuscire ad attuare, almeno fra di noi, una certa omogeneità d'intendimenti nei nostri lavori»: citato in IRACE 1994, p. 7.

ma piuttosto di un gruppo di entusiasti; Giovanni Muzio ne è il portavoce e l'“ideologo”, gli altri – ma l'elenco potrebbe allungarsi – sono Alberto Alpa-go Novello, Aldo Andreani, Ottavio Cabiati, Ambrogio Gadola, Gigliotti Zani-ni, Michele Marelli, Alessandro Minali, Giuseppe De Finetti, Guido Ferrazza, Mino Fiocchi, Emilio Lancia, Gio Ponti, Ferdinando Reggiori. Significativa-mente sono due architetti con esperienza di soggiorno all'estero ad esserne i più autorevoli rappresentanti: Muzio, reduce da un soggiorno in Francia e De Finetti, che aveva lavorato a Vienna con Adolf Loos.

Rimanendo in ambito architettonico, il vento di rinnovamento si avverte natu-ralmente anche in altre città, come a Torino, dove fra l'altro campeggia quel Lingotto di Mattè Trucco divenuto un'icona di un razionalismo *ante litteram*, o a Roma; tuttavia in maniera non altrettanto sistematica come a Milano, e più spesso legata a singole personalità o a gruppi assai più ristretti rispetto al nutrito e attivissimo gruppo milanese<sup>22</sup>.

La parola d'ordine comune a questi movimenti è, come si è detto, “ritorno all'ordine”, un motto, ben inteso, interpretato con valenze diverse, pur sem-pre comunque innovative a dispetto del significato letterale del motto, nei differenti ambienti culturali. Esso trova senz'altro rispondenza, su un piano europeo, in quell'“*Esprit Nouveau*” propugnato dalla rivista d'arte e archit-

---

22 Sulla cultura architettonica a Torino si vedano gli esaurienti profili di CIUCCI 1989, pp. 37-56 e BRUNETTI 1993, pp. 49-64. A Roma, a parte il vivace dibattito a livello teorico promosso da alcune riviste (cfr. la nota 16), a livello di architettura militante anche l'opera del giovane Marcello Piacentini, perfettamente al corrente di quanto andava maturando nell'architettura europea, appare ispirata al ripudio degli stilemi del Liberty e a esigenze di rinnovamento sostanzialmente consonanti con quelle del gruppo milanese di Muzio. Ma nella Capitale, dove domina lo stile dell'architettura ufficiale e dell'eclettismo umbertino, oltre al peso della tradizione, si fanno sentire esigenze di decoro e monumentalità che si contrappongono a esperimenti troppo “audaci” di rinnovamento; perciò anche qualche anno più tardi figure di innovatori più convinti come quella di Pietro Aschieri, di Gaetano Minnucci o di altri architetti del Razionalismo dovranno confrontarsi con esperienze e figure tra loro diverse ma tutte legate alla tradizione, come quella di Cesare Bazzani, di Gustavo Giovannoni, di Innocenzo Sabatini, o di altri esponenti del cosiddetto “Barocchetto romano” (del quale si avrà un'interessante espressione nei quartieri di Monte Sacro, Garbatella e piazza Perin del Vaga), o anche di Armando Brasini, il cui ipertrofico barocco è però un caso a sé (su di lui si veda la monografia di PISANI 1996).

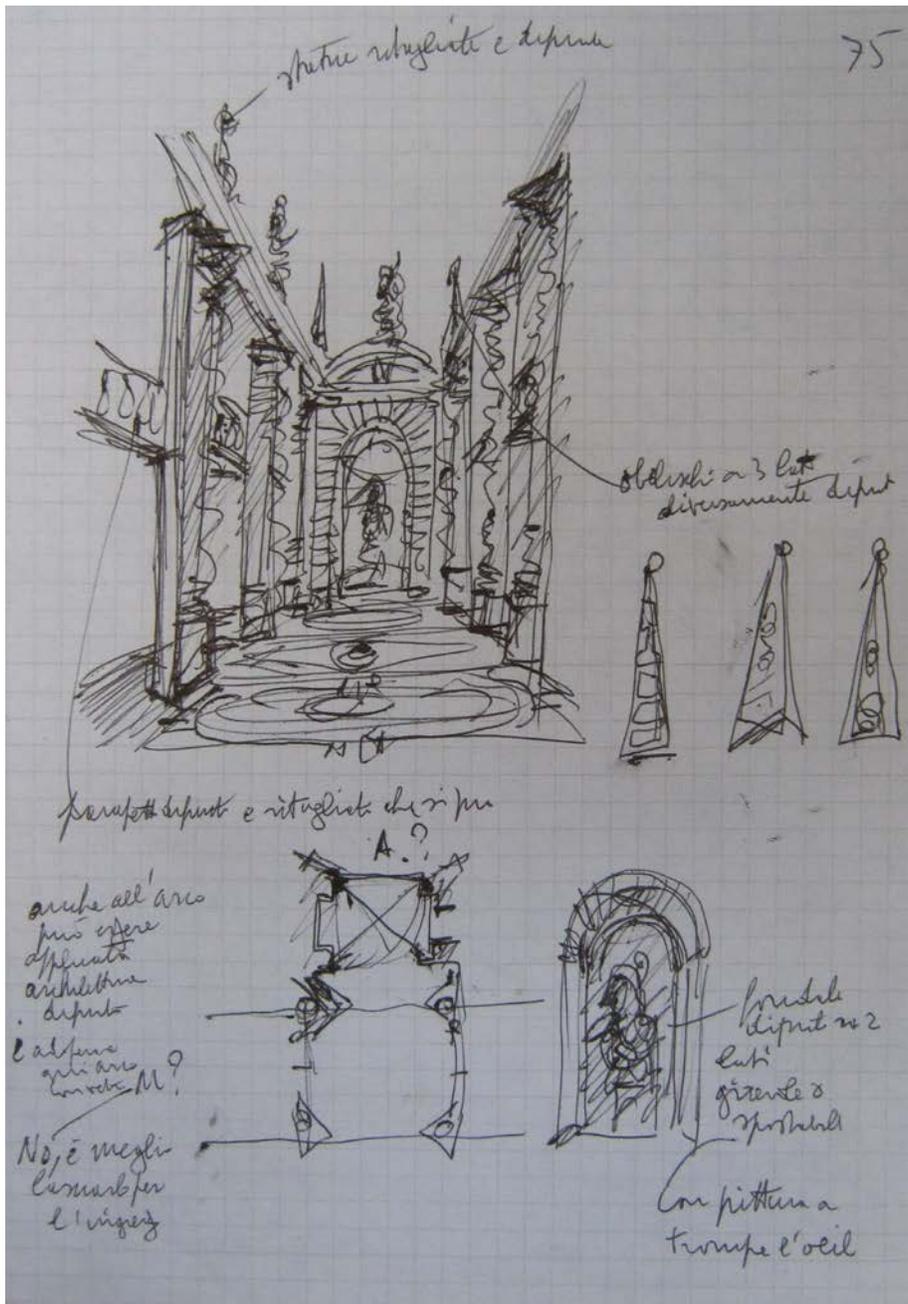


Fig. 3. Tomaso Buzzi, schizzoprogetto di dettaglio.

tura così intitolata e sulla quale Le Corbusier, che l'ha fondata nel 1920, va pubblicando i suoi saggi; o nel più esplicito *rappel à l'ordre* di un Cocteau cui si ispireranno di lì a poco (ma con atteggiamento ben più conseguente e rigoroso) gli architetti del movimento razionalista italiano, che dalla raccolta dei saggi di Le Corbusier *Vers une architecture* e dal volume di Cocteau (1926, anch'esso una raccolta di saggi pubblicati tra il 1918 e il 1923), subiscono un'autentica dichiarata fascinazione<sup>23</sup>. In ambito architettonico si guarda ormai con fastidio allo stile che aveva dominato nei decenni precedenti in tutta Europa, il Liberty, con il suo gusto seducente per l'ornamentazione, col suo indugiare nelle linee sinuose e nelle volute floreali, con i suoi *revival* medievistici, col suo capriccioso eclettismo individualista. Per i giovani architetti milanesi il ritorno all'ordine significa il ritorno a una semplicità di linee e di stile tutta italiana, recupero di quel classicismo che aveva sempre ispirato l'architettura italiana<sup>24</sup>, richiamo a una "regola" che superi il capriccio del singolo e un esasperato individualismo. Il movimento viene anche denominato, significativamente e più appropriatamente, "Neoclassicismo milanese"<sup>25</sup>. Per

23 Cfr. in proposito BRUNETTI 1993, pp. 108-109. Recentemente Elena Pontiggia (PONTIGGIA 2008) ha fornito una narrazione meno schematica della vicenda, soprattutto in relazione al motto "ritorno all'ordine" - "*rappel à l'ordre*", cui dedica anche un capitolo specifico (ivi, pp. 37-51), ridimensionando fra l'altro il ruolo di Cocteau nella vicenda: il motto era già ampiamente diffuso quando lo scrittore dà alla sua raccolta di saggi «il titolo di *Le rappel à l'ordre*. In questo modo il poliedrico intellettuale sarà ricordato, piuttosto arbitrariamente, come l'inventore del nome: un nome, per la verità poco felice, con quel sapore un po' autoritario, tra la gendarmeria e la caserma, che sembra fatto apposta per accreditare le interpretazioni del classicismo novecentesco nei termini di una reazione espressiva, parallela all'intervento dei totalitarismi», e poco oltre: «Il nome, in ogni caso, ha una diffusione quasi esclusivamente francese. In Italia non ricorre nella pubblicistica del periodo, anche se non è sconosciuto. In realtà nessun artista [...] adotta l'espressione "Ritorno all'ordine" per definire le proprie opere. Tutti, come quasi tutti i critici e gli intellettuali, preferiscono parlare di "classicità", di "classicismo" o "nuovo classicismo", di "ritorno alla tradizione classica"»: ivi, pp. 48-49.

24 «Senza voler indugiare su ragionamenti razziali, sarei portato a pensare che il rapporto con una categoria come il "classicismo" e gli artisti italiani sia quasi inevitabile, tanto è innata e subconscia quella categoria mentale»: calzante osservazione di FAGIOLO DELL'ARCO 2006, pp. 9-10.

25 Un articolo di Muzio (MUZIO 1921), per altro di carattere storico, costituirà un punto di riferimento programmatico per gli architetti del gruppo; più tardi lo stesso Muzio si soffermerà,

Buzzi, imbevuto di cultura classica, appassionato studioso dell'architettura rinascimentale<sup>26</sup>, cultore e studioso di Serlio, di Scamozzi e di Palladio – modello di "regola" architettonica secondo Muzio che, per altro, proprio insieme con Buzzi ha compiuto una ricognizione delle Ville Venete, traendone diversi rilievi architettonici<sup>27</sup> – l'adesione alla corrente del "Novecento" milanese, di cui sarà il rappresentante più giovane, è un gesto spontaneo e naturale, quasi necessario. Si noti, fra l'altro, come in questa sua prima produzione intellettuale sia dominante il tema della "villa", considerata (soprattutto nella sua espressione rinascimentale e palladiana) come creazione architettonica squi-

---

alquanto retrospettivamente, su idee e ideali della corrente milanese (MUZIO 1931). Entrambi gli scritti ora anche in GAMBIRASIO, MINARDI 1982 e in MAI 2009, pp. 42-103. Quanto al valore e al significato che i termini di "classico" e "classicismo" assumono negli scritti e nell'opera di Muzio, si veda IRACE 1994, il capitolo *Classicismi di Muzio*, pp. 7-60.

26 Si vedano i suoi due articoli sulla rivista di Ugo Ojetto: TOMASO BUZZI. Il teatro all'antica di Vincenzo Scamozzi. *Dedalo*, VIII, n. 8, agosto 1928, pp. 488-524; *Id.* I Palazzi Ducali di Sabbioneta. Il Palazzo del giardino. *Dedalo*, IX, n. 4, settembre 1928, pp. 221-242. È significativo che la sua attenzione si sia appuntata sulla piccola "città ideale" di Sabbioneta, per altro all'epoca non ancora adeguatamente studiata, realizzazione concreta dei sogni di un principe-architetto (di cui si dice portasse Vitruvio con sé nelle sue campagne militari), quel Vespasiano Gonzaga cui dedica parole ammirate e quasi commosse nel secondo dei lavori appena citati: un presagio? un segno del destino? e perché non la prima (forse inconscia) intuizione di quella che sarà, nello scorcio della sua vita, la realizzazione del suo sogno, della sua fantastica "città ideale", ancorché in miniatura, la Scarzuola?

27 Lo ricorda lo stesso Muzio (MUZIO 1925). Frutto dei ricordi di questi itinerari palladiani deve considerarsi l'intervento di Buzzi sulle Ville Venete nel primo numero della rivista fondata da Gio Ponti (TOMASO BUZZI. Invito ad un viaggio. Le ville del Palladio. Itinerario per la visita tracciato dall'arch. Tomaso Buzzi. *Domus*, I, n. 1, gennaio 1928, p. 20), cui fanno riscontro due analoghi ma più tardi lavori sulle Ville Medicee e su quelle Sabaude: *Id.* Invito al viaggio. Le Ville Medicee. Itinerario per la visita tracciato dall'arch. Tomaso Buzzi. *Domus*, III, n. 39, marzo 1931, p. 56; *Id.* Le Ville Sabaude e i loro giardini. Itinerario per la visita tracciato dall'arch. Tomaso Buzzi. *Domus*, IV, n. 42, giugno 1931, pp. 53-54. Sempre nella rivista di Gio Ponti pubblica anche una sua reinterpretazione in chiave moderna di due delle piante di ville di campagna pubblicate da Serlio nel suo *VII Libro dell'Architettura*: *Id.* Trascrizione moderna di un antico disegno secondo l'architetto Tomaso Buzzi. *Domus*, I, n. 12, dicembre 1928, pp. 20-21; *Id.* Antico progetto d'architettura trascritto da Tomaso Buzzi. *Domus*, II, n. 14, febbraio 1929, pp. 14-15. Sull'influenza che architetti e trattatisti del passato, in particolare del tardo Rinascimento, ebbero nella formazione di Buzzi si veda ora CASSANI 2008.

sitamente italiana, «geniale forma di architettura domestica»<sup>28</sup>, che sarà altrettanto dominante nella sua produzione professionale nei decenni successivi. Non si tratta solo di un'adesione semplicemente ideologica e intellettuale: Buzzi si integra con il gruppo e con esso, o con singoli architetti del gruppo, collabora fattivamente e intensamente per circa un decennio. Certamente il lavoro più importante, più ambizioso e di più ampio respiro intrapreso dagli architetti "novecentisti" in quegli anni è stato il concorso nazionale per il Piano Regolatore di Milano del 1926<sup>29</sup>. Non si tratta di una delle tante partecipazioni concorsuali da parte di un gruppo di giovani architetti desiderosi di affermazione; l'urbanistica rappresenta per Muzio, per l'allievo di Loos De Finetti e anche per i loro più giovani sodali un momento costitutivo del loro modo di considerare la stessa architettura. Si può senz'altro concordare con l'affermazione che «la specificità di Novecento in architettura è proprio il suo rapporto organico con la trasformazione della città, e in particolare della città di Milano»; e ancora che «solo a partire dal profondo radicamento nella dimensione urbana degli architetti di Novecento è possibile comprendere sia la loro produzione artistica sia l'atteggiamento che avranno [...] verso il nuovo linguaggio razionalista»<sup>30</sup>.

Buzzi collabora attivamente al progetto, mettendo a frutto la sua grande abilità di disegnatore e sembra dovuto a lui, fra l'altro, l'epigrafe latina del progetto "Forma Urbis Mediolani"; esso si segnala per le qualità culturali, per il rispetto intelligente delle preesistenze storico-urbanistiche della città, per la sua totale estraneità alla cultura degli "sventramenti" e che ebbe per queste

28 Buzzi, *Invito al viaggio*, 1939, cit. nota precedente, p. 20.

29 Proprio allo scopo viene fondato il "Club degli Urbanisti": oltre ai due più autorevoli esponenti del gruppo di Novecento, Muzio e De Finetti e lo stesso Buzzi, ne fanno parte anche Alpago Novello, Cabiati, Ferrazza, Gadola, Lancia, Marelli, Minali, Palumbo, Ponti, Reggiori. Quanto a Muzio (MUZIO 1921), egli aveva avuto occasione di esporre le sue idee e le sue preferenze in tema di urbanistica, e proprio in riferimento a Milano e al piano regolatore dell'età napoleonica. Negli stessi anni anche a Roma viene costituita una analoga associazione di urbanisti guidata da Luigi Piccinato.

30 BONA 2014, pp. 126-161; in particolare le pp. 131-133 sul dibattito e le iniziative sul tema dell'urbanistica a Milano, precedenti la redazione del piano.

caratteristiche larghi apprezzamenti dalla critica<sup>31</sup>, che si classifica al secondo posto, dopo quello redatto dal gruppo di Portaluppi, meno “colto” e meno rispettoso della storia, ma più rispondente alle pratiche esigenze dell’amministrazione comunale milanese e forse anche a quelle dell’imprenditoria edilizia<sup>32</sup>.

Nel decennio che va dai primi anni Venti ai primi anni Trenta partecipa (quasi sempre in collaborazione) ad altri importanti concorsi pubblici<sup>33</sup>: dal progetto per un grande ponte sull’Adige a Verona (1925) con Gio Ponti e altri, a quello per un Monumento ai Caduti della città di Milano (1926) al quale fu chiamato a collaborare da Giovanni Muzio, a quello per la cattedrale di La Spezia (1929), a quello per il Palazzo del Governo di Sondrio (1930)<sup>34</sup>.

---

31 Tra gli estimatori del progetto anche Marcello Piacentini (PIACENTINI 1927-1928). Mi sembra particolarmente calzante la definizione che di quel piano dà, nel titolo di un suo articolo, Renato Airoldi, *Forma Urbis Mediolani: una illusione aristocratica* (AIROLDI 1981). Cfr. anche DE SETA 1978, pp. 129-133, che, dopo aver dato un giudizio positivo sul piano, attribuendone il merito soprattutto a De Finetti e alla sua formazione viennese, aggiunge a p. 133, questo giudizio, piuttosto sbrigativo, sul gruppo di “*Forma Urbis Mediolani*”: «molti componenti del gruppo che partecipò al concorso del ‘27 ben presto trapassarono nella schiera degli urbanisti del regime: piccone, sventramenti, concentrazione edilizia».

32 Sul piano regolatore elaborato da Portaluppi cfr. il recente intervento di Cristina Bianchetti (BIANCHETTI 2003). Si veda anche il giudizio fortemente critico, all’epoca delle sua realizzazione, da parte di Alberto Alpago Novello (Novità edilizie in Milano. *Dedalo*, XI, maggio 1931, pp. 841-870), che ne denuncia sventramenti e demolizioni che snaturano il centro della città; analogo giudizio in DE SETA 1978, pp. 129-135.

33 Soprattutto a partire dal 1924 quando ha inizio «La stagione fascista dei grandi concorsi di architettura», come suona il titolo del relativo capitolo in CRESTI 1986, pp. 145-212: «I primi episodi di questo nuovo lungo ciclo competitivo erano i concorsi [...] aventi in comune la tematica del “monumento ai caduti”»: cfr. *infra* nota 35. Su questa stagione concorsuale del fascismo cfr. anche CASCIATO 2004, pp. 228-230, dove si narrano le più complesse vicende circa la cattedrale di La Spezia.

34 Una riproduzione del progetto del ponte sull’Adige è reperibile in CRESTI 1986, p. 152, mentre quello della cattedrale di La Spezia è riprodotto in Tomaso Buzzi. *Il principe degli architetti*, 2008, p. 265.

### **Design e arti applicate**

Prima di menzionare l'ultima e la più ambiziosa delle partecipazioni a un concorso nazionale, quello per la Stazione di Firenze, è necessaria una importante considerazione: nessuno dei grandi progetti appena elencati, legati a concorsi pubblici, ha ottenuto il primo premio e, di conseguenza, è mai stato realizzato<sup>35</sup>, malgrado l'impegno profuso, l'alta qualità degli elaborati e i lusinghieri apprezzamenti della critica e spesso delle stesse commissioni giudicatrici. Una serie di immaginabili delusioni che contrasta in modo significativo con una parallela serie di successi (anche economici) e di gratificanti riconoscimenti che Buzzi ottiene su un altro versante della sua attività, anch'esso largamente praticato nello stesso decennio e che si muove sostanzialmente su due direttrici (in larga misura, peraltro, integrabili): quello della progettazione, ristrutturazione, arredo di ville per committenti di alto livello sociale, nonché dell'architettura dei giardini; e quello delle arti applicate, in apparenza più modesto ma assai congeniale alla sua personalità creativa. Nel 1925-1926, con Emilio Lancia e Gio Ponti, costruisce e arreda una villa a Garches, presso Parigi, detta *l'Ange volant*, progettata<sup>36</sup> secondo gli ideali di moderno, sobrio, elegante classicismo predicati dal gruppo del "Novecento" milanese e anticipato prototipo di quella "casa all'italiana" che sarà teorizzata dallo stesso Ponti<sup>37</sup>; segue, l'anno successivo, la ristrutturazione (con

35           Tranne uno, il Monumento ai Caduti di Milano, al quale Buzzi partecipa assieme a un gruppo numeroso ed eterogeneo (vi sono anche pittori e scultori) di collaboratori. Al monumento viene attribuito grande significato morale e ideale, tant'è che è l'unico progetto architettonico a essere menzionato (accanto alle imprese urbanistiche mussoliniane nella Capitale) nel saggio panoramico di SARFATTI 1928, p. 218: «A Milano un'opera grandiosa del regime sarà il Tempio della Vittoria, monumento commemorativo, al quale lavorano gli architetti Ponti, Muzio e Buzzi, con l'aiuto di molti scultori, da Adolfo Wildt [...] a Libero Andreotti, Rambelli, Saponaro e parecchi altri giovani».

36           Realizzata su committenza di Tony Bouilhet, presidente della Cristofle, anticipa l'impressionante serie di committenze aristocratiche e alto borghesi cui Buzzi si dedicherà nei decenni successivi. Una descrizione della villa di Garches viene pubblicata successivamente in M[ICHELE] M[ARELLI] 1931.

37           PONTI 1928, vedi *infra* note 50, 105, 108 e relativi testi.

Michele Marelli) di Villa Brigatti presso Bergamo<sup>38</sup>. Ancora nel 1926, con Gio Ponti, vince il primo premio nel concorso bandito dalla *Rivista illustrata del Popolo d'Italia* per il progetto di arredamento di un'ambasciata italiana all'estero; negli anni successivi ristruttura e arreda, sempre con Ponti, la villa-museo dei Contini Bonaccossi a Firenze<sup>39</sup> e, nella campagna fiorentina, la villa "il Salviatino" di Ugo Ogetti. Nel 1931 partecipa con successo e lusinghieri apprezzamenti alla Mostra del Giardino Italiano, tenutasi a Firenze nel Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio, e al successivo concorso per un «giardinetto annesso ad un villino di città»<sup>40</sup>.

L'elenco fin qui tracciato è tutt'altro che completo e certamente ancora più difficile, se non impossibile, si presenterebbe un tentativo di elencare o descrivere la sua attività in tema di arti applicate, un campo in cui la genialità creativa di Buzzi non conosce limiti, sia per la capacità inventiva nel disegno delle singole creazioni, sia per la varietà tipologica dei soggetti: mobili, oggetti di arredamento, arredi da giardino, ceramiche, vetri, maniglie, borchie e decorazioni per mobili, disegni di soffitti, di pavimenti, di stoffe per tappezzerie, di merletti. In ogni cosa egli profonde la sua fine cultura associata a quella sapienza artigianale appresa nella prima giovinezza nelle "botteghe" della sua Valtellina. Vale però la pena di ricordare, anche perché l'iniziativa era alquanto pionieristica per l'Italia, la fondazione, nel 1927, sul modello della "Wiener Werkstätte", di una società per la produzione e la commercializzazione di mobili e oggetti di arredamento, il "Labirinto"<sup>41</sup>. Questa produzione viene esposta con successo alla Biennale di Monza del 1927, dove le viene riservata una sala dedicata, e a successive edizioni di questa importante ma-

---

38 Il lavoro viene favorevolmente recensito da REGGIORI 1928, pp. 43-48.

39 Se ne dà conto sulla rivista di Ponti: Alcuni mobili di Tomaso Buzzi e di Gio Ponti nella dimora dei Conti C. in Firenze. *Domus*, 71, novembre 1933, pp. 575-582.

40 Cfr. CAZZATO 1987.

41 Oltre a Buzzi e a Ponti ne fanno parte Emilio Lancia, Michele Marelli, Pietro Chiesa e Paolo Venini. L'impresa, impegnata in una produzione raffinata ed esclusiva rivolta a un pubblico d'élite, non riscuote un grande successo commerciale; gli stessi soci fonderanno più tardi una seconda società la "Domus Nova" per una produzione di stile meno ricercato, destinata ai clienti della Rinascente.

nifestazione (divenuta poi triennale e diretta da Gio Ponti)<sup>42</sup> cui Buzzi partecipa attivamente sia con oggetti di sua creazione, sia curando l'allestimento di padiglioni. Particolarmente impegnativa e gratificata da successi di critica è la sua partecipazione alla Triennale del 1930, in cui presenta mobili e svariati oggetti da lui disegnati e progetta contemporaneamente l'allestimento delle sale della ceramiche, ideando allo scopo il "teatrino ceramico italiano"<sup>43</sup>, e l'allestimento del padiglione del Brasile per la cui realizzazione (mobili, *boiseries* e pavimento) utilizza le più disparate essenze di legni brasiliani<sup>44</sup>. Nella stessa triennale, inoltre presenta un "Progetto di villa di montagna"<sup>45</sup> per la sezione "La villa moderna per l'abitazione di una famiglia", nell'ambito di una manifestazione dedicata all'artigianato, certamente una novità, fortemente voluta da Gio Ponti che ha invitato a partecipare, per un proficuo e civile confronto, architetti di varie tendenze, in particolare sia quelli della corrente razionalista, sia i suoi amici "novecentisti".

Da segnalare anche la sua partecipazione nel 1933 alla V Triennale, ormai trasferita a Milano nella nuova sede progettata da Muzio, e sempre diretta da Ponti che con Buzzi (e gli ingegneri Chiodi e Ferrari), progetta una modernissima, snella torre in tubolari d'acciaio, la "Torre Littoria" con in cima un belvedere-ristorante arredato da Buzzi; il quale inoltre allestisce ancora una volta il padiglione delle ceramiche e presenta alcuni suoi oggetti di grande successo come orologi da tavolo in legno intagliato e la famosa "Coppa delle mani" in pasta di vetro, acquistata in quell'occasione da Mussolini. Quest'ultima creazione di Buzzi proveniva dalle vetrerie Venini<sup>46</sup> della quale Buzzi è divenuto

42 Su questa manifestazione si vedano i recenti contributi: PORTINARI 2014; CRETELLA 2017; MULAZZANI 2004, in particolare il cap. *Tra la scena e la vita le biennali - triennali di Monza*, pp. 109-116.

43 Ne riferisce sulla rivista di Gio Ponti lo stesso Buzzi: TOMASO BUZZI. Le ceramiche italiane all'esposizione di Monza. *Dedalo*, XI, n. 4, agosto 1930, pp. 241-260.

44 Buzzi, nel 1928, soggiorna a lungo in Brasile, insegnando al Liceo delle Arti (Lyceu de Artes e Officios) di San Paolo e frequentandone il laboratorio artigiano. Le sale del Brasile vengono illustrate in LANCIA 1930.

45 Con questo titolo il progetto è pubblicato in *Domus*, 33, settembre 1930, pp. 14-17.

46 Fondata dal suo amico (e suo sodale nell'impresa del "Labirinto": v. *supra*) Paolo

direttore artistico nel 1932, succedendo a Napoleone Martinuzzi, e lo rimane fino al 1934, quando gli succede il veneziano Carlo Scarpa. Nei suoi due anni di direzione artistica Buzzi imprime alla produzione della Venini, nei singoli pezzi come nelle produzioni in serie, un suo stile personale caratterizzato da originalità inventiva, eleganza, gusto per il cromatismo: famose le collezioni "alga", "laguna", "alba", "tramonto", frutto delle sue ricerche sugli impasti del vetro per ottenere nuove tonalità di colore. È grazie a personalità come Buzzi che «con grande anticipo sui tempi, prendeva forma la prima *griffe* nel mondo italiano delle arti decorative»<sup>47</sup>.

### **Buzzi e Gio Ponti**

Anche dalla sommaria descrizione appena tracciata di questo primo (ma fondamentale) decennio dell'attività Buzzi, emerge evidente una constatazione: non c'è quasi passo nel cammino professionale del giovane architetto che egli non muova in compagnia di Gio Ponti. Conosciuto nel 1924 nello studio di Muzio di via Sant'Orsola<sup>48</sup>, Buzzi scopre nel più anziano collega profonde affinità elettive: nel modo di concepire il proprio mestiere (un'architettura che va dal progetto dell'edificio più impegnativo al disegno dell'oggetto più minuto); nella centralità assegnata al tema dell'"abitare" in tutti i suoi aspetti; nel riconoscersi entrambi nelle scelte culturali e nei gusti estetici propri della corrente del "Novecento"; soprattutto nell'ispirarsi a una "italianità" di stile, individuata nell'eleganza delle forme e in una tradizione di classicità. La collaborazione fra i due è sin dall'inizio attiva, costante, feconda di risultati, non solo nel campo strettamente pratico e professionale, ma anche in quello più squisitamente intellettuale e teorico; una collaborazione che

---

Venini con altri soci nel 1921 e rifondata dal solo Venini nel 1925.

47 Su queste vicende della Venini cfr. VENINI DIAZ DE SANTILLANA 2000, pp. 9-88; il brano cit. è a p. 46. Si veda ora il più recente *Tomaso Buzzi alla Venini*, citato *supra* alla nota 8.

48 Aperto da Muzio nel 1920 con De Finetti (cui si aggiungeranno Ponti, Lancia Marelli e infine lo stesso Buzzi) oltre e più che uno studio professionale sarà, insieme con quello di Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza, un luogo di incontro, di sperimentazioni, di elaborazioni di idee, soprattutto per i giovani architetti della corrente del Novecento. Sul significato e l'importanza degli studi professionali che si formano a Milano in questo periodo cfr. CIUCCI, 1989, p. 70.

si consolida e diviene in qualche modo strutturale: quando Ponti, nel 1928, fonda la sua rivista *Domus* chiama al suo fianco Tomaso Buzzi, il quale non si limita a pubblicare articoli e disegni di progetti alla rivista, ma ne diviene (almeno nei primi anni) virtualmente il redattore e l'alter ego del direttore, tanto sono affini le vedute di entrambi sul tema dell'abitazione moderna e sul tema dell'abitare, come pure sul livello sociale del pubblico cui riferirsi<sup>49</sup>: una filosofia del vivere domestico chiaramente enunciata in apertura del primo numero con un editoriale dal titolo programmatico e quanto mai significativo di *La casa all'italiana*<sup>50</sup>.

### ***Il concorso per la Stazione di Firenze e i rapporti con il razionalismo***

Ed è ancora una volta in collaborazione con Gio Ponti che ha inizio (nel 1932) l'ultima e più ambiziosa partecipazione di Buzzi a un concorso pubblico, quello per la Stazione Centrale di Firenze. La collaborazione procede per qualche tempo, ma poi Ponti inaspettatamente abbandona l'impresa, pur incoraggiando Buzzi a proseguire da solo<sup>51</sup>. Non c'è dubbio che la mancanza della

49 Sulle vicende della rivista si veda ora il recente saggio di ROSTAGNI, DULIO 2014.

50 Cit. *supra* alla nota 37 e *infra* alle note 105 e 108. Sul tema dell'abitazione e dell'abitare, assai caro ai Novecentisti e in particolare sulla "casa all'italiana" di Gio Ponti si vedano IRACE 1988; AVON 2004 e in particolare il paragrafo *Gio Ponti, la casa all'italiana alla triennale del 1930*, alle pp. 168-172, con relativa bibliografia. Lo stesso Ponti decise di raccogliere i suoi scritti sull'argomento, pubblicati nelle prime annate di *Domus*, sempre con titolo *La casa all'italiana* (PONTI 1933).

51 Lettera autografa di Gio Ponti a Tomaso Buzzi, Milano, 18/01/1931. «Caro Buzzi, ho pensato al concorso di Firenze mi rapporto a quanto mi hai detto: non mi sento di dover pensare anche ad una nuova combinazione e ad una nuova situazione; quindi non vengo a vedere i disegni "antitetici". Attribuisco questa tua iniziativa ad uno scrupolo artistico nei riguardi del progetto-così, ufficiale: peccato soltanto che tu non me l'abbia detto fin dal momento che questa diversa aspirazione si è fatta in te così urgente da spingerti a sforzi e fatiche supplementari. Che fare? Ho sempre detto di poter dare a questo lavoro comune convinzione e [...] denaro, ho esclusa la prestazione personale per i noti impegni. Ora è proprio questo il momento che chi può (cioè tu: io devo addirittura assentarmi per la Triennale) rechi al progetto fino all'ultimo e con assoluta passione ogni cura per renderlo efficacemente al massimo, cioè meritevole di vincere. Questo è escluso sia se tu ti dedichi ad un'altra concezione dello stesso edificio o se hai soltanto l'animo di dedicarti. Mi pare saggio rimettere ogni cosa a te e farti omaggio del poco lavoro da me fatto e della spesa fin qui sostenute per una parte. Procedi tu con l'uno o con l'altro progetto



Fig. 4. Tomaso Buzzi, disegno di progetto per il concorso per la stazione di Firenze. Dettaglio del fronte principale

firma di Ponti avrebbe indebolito il progetto: Ponti godeva di una fama ben superiore a quella del più giovane Buzzi, era inoltre direttore di una rivista prestigiosa e attivo organizzatore delle triennali; la sua presenza di peso e avrebbe dato al progetto maggiore visibilità e considerazione. Il progetto definitivo viene elaborato e firmato dal solo Buzzi, che ancora una volta perde la partita; ma questa volta la delusione costituisce anche, a mio avviso, una lezione da cui Buzzi saprà trarre, coraggiosamente e lucidamente, le debite conclusioni.

In questo caso infatti il confronto non è con un "altro" progetto di un "altro"

---

con animo leggero e con convinzione intera, senza che un'idea comprometta l'altra. Se ti senti leonino portali in fondo, ma superlativamente ambedue. E credi sempre nella mia amicizia, tuo Gio».



Fig. 5. Tomaso Buzzi e Gio Ponti, disegno di progetto per il concorso per la stazione di Firenze. Vista della galleria.

architetto, ma con un nuovo modo di fare architettura: il progetto di Michelucci è universalmente considerato uno dei prototipi più significativi e uno dei modelli alti del razionalismo italiano<sup>52</sup>; mentre, a guardarne i disegni (ora conservati nell'archivio della Scarzuola), specie quello dello splendido fronte della stazione, il progetto di Buzzi, nella sua elegante classicità, nel suo sobrio decorativismo, risulta l'incarnazione perfetta degli ideali estetici di quella corrente del "Novecento" milanese cui Buzzi ha aderito con convinzione e

52 Non tutti erano (e sono) concordi nell'attribuire al lavoro di Michelucci e soci tale etichetta; forse nemmeno gli autori: «Pure nell'occasione offerta dal concorso della Stazione [...] le polemiche finirono per attribuire al prodotto architettonico un significato che, verosimilmente, andava al di là delle intenzioni degli stessi progettisti»: CRESTI 1986, p. 276, e cfr. anche pp. 280-283. Quello che conta, tuttavia, è il significato di rottura nei confronti dell'architettura precedente. Quanto al progetto di Buzzi si veda ora IPPOLITO 2012.

intensamente collaborato

Sotto questo aspetto il confronto fra i due progetti non potrebbe essere più emblematico. Anche il risultato con la (ben meritata) vittoria di Michelucci<sup>53</sup> non poteva essere più emblematico: sembrava segnare il tramonto, o quanto meno il superamento, di un'esperienza, quella del gruppo milanese di Muzio, che aveva avuto grandi meriti nel rinnovare l'architettura italiana, ma che ormai sembra, agli occhi di una più giovane generazione di architetti influenzati anche da recenti correnti mitteleuropee, aver esaurito ormai la sua funzione; un quadro, questo, in parte corrispondente alla realtà, ma certamente radicalizzato dalle critiche e dagli atteggiamenti intransigenti dei giovani architetti razionalisti del "Gruppo 7".

Formatosi nel 1926<sup>54</sup>, a distanza di pochi anni dalla nascita della corrente del "Novecento" e nello stesso ambiente del Politecnico di Milano, il gruppo aveva sin dall'inizio espresso il suo programma con una serie di articoli pubblicati tra il dicembre 1926 e l'ottobre 1927 sulla rivista *Rassegna italiana*; fin dal primo articolo i sodali del gruppo si affrettano a prendere le debite di-

---

53 Per la precisione Michelucci era il capofila di un piccolo gruppo di giovani architetti toscani. Senza voler minimamente diminuire il valore del suo progetto, forse non è del tutto inutile precisare che quella di Michelucci non era la figura del giovane sconosciuto che si getta nella mischia. Michelucci aveva soggiornato a Roma dove aveva avuto importanti incarichi privati e pubblici (tra cui l'arredo delle sale di rappresentanza della sede della presidenza del Consiglio, allora al Viminale); bene inserito negli ambienti accademici romano e fiorentino, lo era altrettanto in quello ufficiale, vantando una solida amicizia con il ministro Bottai e con Alessandro Chiavolini, segretario particolare di Mussolini; aveva rapporti di amicizia e frequentazioni con prestigiosi rappresentanti della cultura ufficiale quali Roberto Papini, Ugo Ojetti (che tuttavia riguardo al progetto della stazione fiorentina, gli si dimostrerà fortemente critico), il musicista Alfredo Casella, nonché con architetti altrettanto prestigiosi e politicamente influenti come Gustavo Giovannoni, Alberto Calza Bini, Raffaele Brizzi e lo stesso Marcello Piacentini: cfr. CONFORTI 2007, in particolare alle pp. 131-32.

54 Il nucleo originario è composto da sette giovani architetti: Ubaldo Castagnoli, che viene presto sostituito da Adalberto Libera, Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava, Giuseppe Terragni. È con loro che nasce il termine "razionalismo" per indicare quella che fino ad allora, e anche in seguito, viene indicata piuttosto come "architettura funzionale"; così nel titolo del fortunato libro del torinese ALBERTO SARTORIS (1932), più volte ristampato negli anni seguenti, con prefazione di Le Corbusier.



*Fig. 6. Confronto tra il modello tridimensionale e la rappresentazione prospettica a matita del progetto per il concorso per la stazione di Firenze di Tomaso Buzzi e Gio Ponti.*



stanze dai quasi coetanei "novecentisti"<sup>55</sup>, i quali di punto in bianco, da innovatori quali si consideravano ed erano considerati, si vedono ridotti al rango di "conservatori". Le polemiche si mantengono per qualche anno sul piano del confronto culturale, ma le cose erano destinate a precipitare, soprattutto a motivo dell'irruenza e talvolta dell'arroganza dei giovani razionalisti.

Considerati a distanza il comportamento e gli attacchi dei razionalisti del "Gruppo 7" possono sembrarci ingenerosi, ma l'adesione dell'architettura italiana a quei principi che avevano cominciato ad ispirare le più moderne correnti architettoniche europee era assolutamente ineludibile. Anche se si può provare imbarazzo e disagio per il cinismo, i modi disinvolti e prepotenti e l'attitudine adulatoria verso il regime con cui i razionalisti tentano (e riescono) di presentare e legittimare la propria architettura come l'architettura ufficiale del regime e quella che meglio realizza e incarna gli ideali fascisti, si deve riconoscere che tutto questo è servito egregiamente a introdurre e a far affermare definitivamente in Italia forme, ideali estetici e contenuti sociali della più avanzata cultura architettonica europea e fare dell'Italia un paese "moderno" dal punto di vista della produzione architettonica<sup>56</sup>.

55 «Conserviamo loro riconoscenza per essere stati i primi a rompere con una tradizione di faciloneria e di cattivo gusto [...] abbiamo in parte seguiti i nostri predecessori, ma ora non più. La loro architettura ha dato tutto ciò che poteva dare come frutti nuovi»: Gruppo 7. *Architettura. Rassegna italiana*, IX, dicembre 1926, p. 39. Cfr. CIUCCI 1989, p. 71, che così commenta: «l'ordine "neoclassico" di Muzio e degli altri non basta più: il Gruppo 7 ne scorge ancora aspetti decorativi e vuole essere più intransigente [...] L'Architettura si riduce a pochi, fondamentali "tipi" che derivano da un'aderenza alla logica, alla razionalità; da questa scaturisce ogni valore estetico».

56 Pochi anni separano i giovani architetti razionalisti, freschi di laurea, da quelli del gruppo di Muzio; pochi anni che però segnano la differenza tra due generazioni del tutto diverse per educazione e carattere: Muzio e anche i suoi sodali più giovani, Buzzi compreso, si erano formati e laureati in una Italia ancora liberale, Terragni e soci in quel clima teso e spesso violento degli anni immediatamente precedenti al fascismo e dei successivi che avevano visto l'affermarsi del regime totalitario. Scelte architettoniche a parte, le differenze si notano anche nel comportamento: del resto è lo stesso Terragni a coniare il termine di "squadrismo architettonico", con una accezione positiva, è da credere, riguardo al primo termine. Con curioso rovesciamento della realtà, nella critica architettonica del dopoguerra saranno proprio loro a guadagnarsi la qualifica di antifascisti e oppositori del regime (cfr. nota 1 e testo corrispondente). Ne deriverebbe l'assio-

Il 1931, l'anno precedente a quello del concorso per la stazione fiorentina, costituisce il momento culminante nella ricerca di visibilità e nell'ascesa attraverso il potere dei "rampanti" architetti razionalisti, ormai organizzati nel MIAR (Movimento italiano per l'architettura razionale): riescono infatti a organizzare una seconda mostra del MIAR nella Capitale<sup>57</sup> (una prima mostra si era tenuta, sempre a Roma, nel 1928), ben orchestrata politicamente dall'organizzatore Pietro Maria Bardi, fino al punto di ottenere la visita dello stesso capo del Governo. La visita non può essere più opportuna e gradita ai giovani architetti del "Gruppo 7" che ambiscono a presentarsi come gli architetti del regime, i portatori di un'estetica fascista<sup>58</sup>.

È in questa occasione che le tensioni tra i giovani razionalisti e gli altri ambienti dell'architettura italiana vengono "ufficializzate" e giungono a un punto di rottura: elemento catalizzatore, il famoso "tavolo degli orrori" esposto nella mostra<sup>59</sup>. Ci si rende conto (anche a livello politico) che la situazione non può andare oltre e che urge un'opera di mediazione e di ricomposizione: se ne fa

---

ma, tra il paradossale e il surreale, che quando da lì a poco Mussolini dichiarerà pubblicamente la sua preferenza per l'architettura razionalista (v. *infra* nel testo) farà una scelta... antifascista.

57 Scelta che è indizio significativo della politicizzazione dell'architettura italiana voluta coscientemente e con determinazione dai giovani razionalisti. Cfr. in proposito CIUCCI 1989, p. 76: «Non è difficile immaginare le ragioni che sottostanno alla scelta di ritrovarsi uniti nella capitale [...] Possiamo annotare questo slittamento, da Milano a Roma, [...] del ruolo di guida della cultura architettonica. [...] Rispetto a Milano Roma è in grado di offrire maggiore possibilità di inserirsi, attraverso un contatto diretto e continuo con i vertici, e talvolta direttamente con Mussolini, nelle vischiose strutture del potere politico. Un benevolo cenno di assenso a Roma può volere più di un incarico professionale a Milano. Come scrive Margherita Sarfatti, "a Roma si fa e si disfa architettura più che altrove"».

58 «In coincidenza con la mostra del MIAR Pietro Maria Bardi aveva fatto uscire il suo *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)* [...] nelle edizioni di "Critica fascista", rivista diretta da Giuseppe Bottai», dove fra l'altro si legge questa iperbolica e però sincera affermazione: «Mussolini non ha il suo Bernini ma ecco un gruppo di giovani che può servirgli alla bisogna. Mussolini avrà i suoi architetti [...] non li hanno avuti i governi liberali; ma il fascismo li avrà»: la citazione è tratta da MELOGRANI 2008, p. 47 (paragrafo "Un rapporto per Mussolini", pp. 45-51).

59 Un *collage* di immagini che riproducono una serie di "orrori" architettonici, secondo i giovani razionalisti, di cui si erano resi responsabili i loro più anziani colleghi (tra cui accademici e "mostri sacri" come Giovannoni, Piacentini, Foschini); probabilmente compilato dall'organizzatore della mostra Pietro Maria Bardi.

carico e la condurrà in porto con consumata maestria da “gran cerimoniere” l’accademico d’Italia Marcello Piacentini, che si dimostra fine politico, oltre che grande architetto<sup>60</sup>. Una figura centrale dell’architettura italiana, oltre che di alto valore professionale, che sarebbe del tutto ingiusto ancora oggi confinare nella semplice definizione di “architetto di regime”<sup>61</sup>.

Piacentini aveva senz’altro l’autorevolezza per assumere quel ruolo: alle grandi capacità professionali univa quelle doti di prudenza e abilità diplomatica che sono proprie del politico. È difficile dire se tale ruolo di mediatore gli sia stato affidato dall’alto o se sia nato spontaneamente all’interno dell’*establishment* architettonico, ovvero per sua stessa iniziativa<sup>62</sup>. Certo, nel breve periodo che intercorre tra le roventi polemiche suscitate dalla mostra romana del MIAR e il risultato del concorso per la stazione di Santa Maria Novella questo ruolo piacentiniano sembra già funzionare. Né si può pensare diversamente, constatando come da una commissione presieduta da un anziano funzionario delle ferrovie e composta, oltre che da Piacentini, da uno scultore classicista e accademico come Romano Romanelli, da architetti come un Bazzani (!) e un

---

60 Piacentini intanto ha assunto la direzione della rivista *Architettura*, che prosegue, senza soluzione di continuità, la prestigiosa *Architettura e arti decorative*, fondata quest’ultima nel 1921 e diretta da Giovannoni e dallo stesso Piacentini, e se ne serve per la sua opera di mediazione, chiamando da subito a collaborarvi architetti di varie tendenze tra cui anche alcuni noti esponenti del razionalismo. Suo referente nel versante razionalista è soprattutto Giuseppe Pagano, anche lui in quel momento impegnato ad assumere la direzione di una rivista altrettanto prestigiosa, che cambia nome da *La casa bella* in *Casabella*. Curiosamente coincidono le date di inizio delle due direzioni: gennaio 1932: cfr. BRUNETTI 1993, pp. 190-191.

61 Oggi senza dubbio, ben pochi condividerebbero titolo e contenuto dello sbrigativo necrologio di Bruno Zevi, *Marcello Piacentini morì nel 1925* (ZEVI 1960), secondo il quale dopo quella data le sue opere «rimangono vistose e tristemente note. Nella storia del costume riflettono la dittatura fascista, ne sono l’emblema [...] una sequenza di folle retorica e cinismo». Però in questa prospettiva sembrano ancora orientate, benché con varie sfumature e con definizioni meno *tranchant*, alcune pubblicazioni di autorevoli studiosi degli ultimi decenni.

62 Cfr. LUPANO 2012, p. 28: «la sua è [...] una posizione ricercata con ostinazione soprattutto dalla fine degli anni venti, quando l’architetto romano si sentì fuori gioco rispetto alla nuova scena della ricerca linguistica in cui primeggiavano i giovani razionalisti, e quando, aprendosi nuove possibilità per l’architettura italiana e il suo persuasivo ruolo politico, percepì l’urgenza di una nuova responsabilità collettiva»; sul ruolo politico di Piacentini, argomento ampiamente ricorrente e diversamente trattato nella bibliografia in merito, si veda da ultimo VIDOTTO 2012.

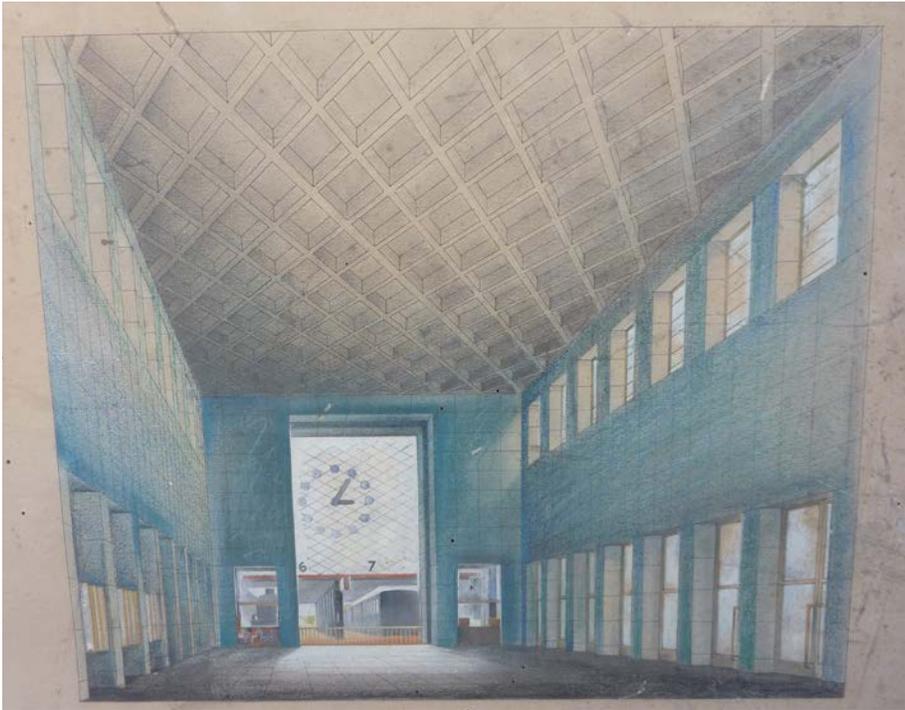


Fig. 7. Tomaso Buzzi, disegno di progetto per il concorso per la Stazione di Firenze. Vista della galleria.

Brasini (!!) che sarebbe un eufemismo definire tradizionalisti, più due letterati come Marinetti (l'unico ad aver dimostrato simpatie filo-razionaliste) e Ogetti (quest'ultimo invece decisamente avverso al verdetto dei colleghi), tutti, per altro, accademici d'Italia, può essere sortito un verdetto favorevole a un progetto così di rottura rispetto sia alla tradizione genericamente intesa, sia al concetto di architettura elaborato dai vari "Novecentisti" (ai quali lo stesso Piacentini poteva essere legittimamente assimilato). Le cose si spiegano solo se si suppone che già in questa occasione la mediazione piacentiniana sia entrata in campo e, considerata la situazione, sia stata esercitata anche con una certa volitiva efficacia.

Si tenga conto al riguardo che Piacentini si era personalmente esposto esprimendo un parere fortemente critico nei confronti della nuova corrente architettonica, sia sulla stampa quotidiana sia su riviste specializzate, e soprattutto

nel suo volume *Architettura d'oggi*, del 1930, illustrato da 128 tavole fuori testo, in cui per altro si mostra ben informato su quanto avveniva in Europa e in particolare nella Mitteleuropa, ma anche negli Stati Uniti; ancora l'anno precedente al bando del concorso fiorentino era apparso un articolo, eloquente fin dal titolo *Dov'è irragionevole l'architettura razionale*, oltre che per la sua collocazione, nella rivista di Ojetti<sup>63</sup>. Per una curiosa eterogenesi dei fini la pubblicazione del volume *Architettura d'oggi*, con riferimento in particolare alla sua parte illustrata, potrebbe aver avuto un ruolo, secondo una felice intuizione di Franco Purini, circa un ripensamento dell'autore nei confronti dell'architettura "moderna"<sup>64</sup>; la tesi, certo non provata, di Purini ha il merito di semplificare le cose e la successione dei fatti, in quanto spiegherebbe l'atteggiamento di Piacentini nell'orientare la commissione del concorso fiorentino senza dover supporre segreti macchinamenti o a finalità recondite: il progetto di Michelucci rappresentava una materializzazione di questo suo ripensamento circa la modernità e un credibile modello da proporre per un nuovo corso dell'architettura italiana che egli aveva in mente.

### ***Architettura e "modernità totalitaria" nel regime fascista***

La scelta della commissione e lo stesso progetto di Michelucci e soci costituì il detonatore per un'ondata di polemiche contrarie e spesso verbalmente violente, e non soltanto tra gli addetti ai lavori e sulla stampa specializzata, ma anche in ambito culturale in genere e persino politico<sup>65</sup>. Polemiche che

63 PIACENTINI 1930; ID. 1931.

64 «Probabilmente, una volta pubblicato il libro, Piacentini deve essersi accorto di una dissimmetria sostanziale. Mentre la rassegna iconica relativa ai paesi stranieri mostra opere che in modi diversi si inscrivono in una sorta di modernità consapevolmente vissuta, le immagini italiane, soprattutto quelle piacentiniane propongono un panorama tematico arretrato e incongruo. Questo confronto deve aver convinto Piacentini della necessità di un suo rapido *allineamento* alle tematiche della modernità. Ovviamente quella che egli poteva concepire [...] una modernità intesa come *classicismo semplificato*»: PURINI 2012, p. 241. Di *Architettura d'oggi* se ne veda anche una disanima del tutto negativa, per altro coerente con una certa visione critica della cultura architettonica del dopo guerra nei confronti dell'architettura dei decenni precedenti, in DE SETA 1978, pp. 171-176.

65 «Da poco in parlamento ci sono stati i duri attacchi di Francesco Giunta e Roberto

non si limitarono all'aspetto verbale e alla critica del progetto ma che si concretarono anche nel tentativo di impedire il passaggio del medesimo alla fase esecutiva e di far bandire un nuovo concorso<sup>66</sup>.

A dare un taglio netto alle polemiche provvede Mussolini in persona, con un intervento decisamente a favore della "nuova architettura": lo fa nel giugno del 1934, ricevendo a Palazzo Venezia il gruppo di Michelucci e il gruppo di Piccinato progettisti rispettivamente della Stazione di Firenze e della città di Sabaudia, con un discorso in cui elogia l'opera e l'operato di entrambi i gruppi e dichiara senza mezzi termini la sua preferenza per la nuova architettura, cioè quella razionalista<sup>67</sup>.

L'episodio è ampiamente noto e segna comunque una svolta nel campo architettonico italiano. Può darsi, come ritiene Paolo Nicoloso, che Mussolini con questa sua presa di posizione abbia voluto «fare sapere che solo a lui

---

Farinacci contro l'architettura moderna, tra gli applausi della maggioranza dei deputati: "ne abbiamo abbastanza di Sabaudia. La stazione di Firenze !! Ricordatevela e vergognatevi !!!". A difesa delle nuove architetture sono intervenuti i deputati Alberto Calza Bini e Cipriano Efisio Oppo": NICOLOSO 2008, p. 84. Ma interviene in difesa anche un nutrito gruppo di artisti, letterati e persino architetti che hanno partecipato al concorso: se ne veda un elenco in MELOGRANI 2008, pp. 79-80.

66 «Una volta superato l'ostacolo del concorso non fu né automatico né pacifico il passaggio alla realizzazione del progetto vincitore. Nel coro dei contestatori si inserì [...] la delibera dell'11 aprile 1933 della Consulta municipale fiorentina che all'unanimità si associava «all'On. Podestà conte Giuseppe della Gherardesca che si è dichiarato energicamente contrario all'esecuzione del progetto premiato nel recente concorso per la Stazione di Firenze»: CRESTI 1986, pp. 283-284, il quale prosegue, pp. 284-285, dando conto dell'attività di Michelucci, spostatosi per l'occasione a Roma, per contrastare il pericolo di blocco dell'esecuzione, ricevendo, fra gli altri, appoggio solidarietà «sia da Alberto Calza Bini, segretario del Sindacato nazionale architetti, che da Giuseppe Bottai convinto sostenitore di opere meritevoli che vedano a protagonisti i giovani»; *ibid.* Cfr. *supra* in proposito la nota 53.

67 Il testo del discorso, a lungo rimasto sconosciuto, è stato pubblicato in CRESTI 1986, p. 283; e più recentemente in AZZARO 2012, p. 127: ne riporto qui la parte essenziale: «Vi ho chiamato perché dopo quanto è stato detto nei due rami del Parlamento non vorrei che aveste dubitato che quello fosse anche il mio pensiero. Niente di tutto questo: tengo a precisare in modo inequivocabile che io sono per l'Architettura moderna, per quella del nostro tempo [...] è assurdo non volere un'architettura Razionale e Funzionale del nostro tempo», e poco oltre: «la Stazione di Firenze è bellissima ed al popolo Italiano [...] piacerà».

spetta decidere quale deve essere l'architettura dell'era fascista e non di certo a un Giunta o a un Farinacci. Si è di fronte a un accentramento esasperato del potere nelle mani del capo, sintomo tra i più evidenti della tendenza totalitaria in corso»; e si può anche ammettere che «egli non è a favore dell'architettura moderna in sé, che è un fenomeno sovranazionale. È invece disposto a sostenere l'architettura moderna che si richiama figurativamente ai valori dell'italianità, che si presta cioè all'esigenze della sua politica. Non è dunque all'interno di una questione stilistica che si colloca la sua azione, ma entro un uso strumentale della disciplina»<sup>68</sup>.

Nicoloso giunge a tale conclusione mettendo in relazione il pronunciamento pubblico in favore della nuova architettura con il fatto che Mussolini, più o meno nello stesso frangente di tempo, non corrisponde ai vari tentativi fatti da Le Corbusier di inserirsi nella fervida attività edilizia e urbanistica promossa dal fascismo in Italia e nelle colonie, sottraendosi inoltre alle richieste dell'architetto di incontrarlo personalmente<sup>69</sup>. Mentre d'altra parte lo stesso Mussolini, in altra occasione, respinge senza esitazione un monumentale progetto celebrativo di Armando Brasini. Rifiuto quindi di una architettura magniloquente e decorativa all'eccesso (Brasini), ma rifiuto anche di un razionalismo nella sua versione più estrema e consequenzialista (Le Corbusier). Del resto, ritiene Nicoloso, anche nei confronti di Giuseppe Terragni, capofila di un razionalismo nella sua espressione più pura e rigorosa, Mussolini, dopo un

68 Nicoloso 2008; i brani citati sono rispettivamente alle pp. 84 e 85.

69 Ivi, pp. 84-85: «Questo incontro [con Michelucci, Piccinato e soci] si lega a un altro ricevimento che vede invece il duce opporre un rifiuto e che avrebbe dovuto tenersi negli stessi giorni», e poco oltre: «Alla luce di questo mancato incontro con Le Corbusier, quell'udienza di giugno a Piccinato e compagni e quel gesto di protezione nei loro confronti sta allora a marcare non solo la divergenza del duce dalle posizioni più conservatrici intransigenti sostenute da Farinacci, ma anche a indicare la sua netta opposizione verso un'architettura moderna non riconducibile a un discorso politico di tipo nazionalista». Sui ripetuti tentativi di Le Corbusier di inserirsi nei progetti architettonici e urbanistici del regime cfr. CIUCCI 1980; CIUCCI 2002; TALAMONA 1988. Sul rapporto di Le Corbusier con l'Italia, mai interrotto, è doveroso fare menzione del recente *L'Italia di Le Corbusier*, a cura di MARIDA TALAMONA, catalogo della mostra organizzata dalla stessa Talamona al MAXXI di Roma nel 2012.

iniziale atteggiamento favorevole, comincia a diffidare<sup>70</sup>.

Prima di lasciare questo argomento vorrei aggiungere un paio di considerazioni, sempre in relazione alle possibili motivazioni che hanno determinato l'atteggiamento di Mussolini. La prima è che egli avrebbe in tal modo corrisposto agli elogi sperticati e alle piaggerie, davvero imbarazzanti ma sincere, con cui i razionalisti si erano sempre rivolti al duce del fascismo presentandosi anche come desiderosi esecutori delle suoi programmi architettonici; riconosco però che tale osservazione, oltre a peccare di eccessiva ovvietà, verrebbe contraddetta dal fatto che fino a quel momento Mussolini non sembrava essersi commosso fino a tal punto a quelle appassionate dichiarazioni che avevano cominciato a circolare già dai tardi anni Venti. Una seconda osservazione può sembrare a prima vista anch'essa ovvia, ma è tuttavia più concreta e a mio avviso determinante. Come è risaputo, e come da ultimo ci ha ampiamente illustrato e puntualmente documentato Paolo Nicoloso nel volume qui spesso citato, Mussolini guardava all'architettura con un'attenzione tutta particolare (e forse anche con personale autentica passione), giudicando evidentemente quest'arte non solo come la più adatta a rappresentare e glorificare il regime (antica ed eterna funzione, per altro, dell'architettura) ma anche come quella capace di realizzare concretamente gli ideali e le finalità politiche e sociali del fascismo; da qui non soltanto le grandi realizzazioni ma anche una massiccia e capillare attività edilizia, che ancor oggi lascia stupiti<sup>71</sup>. Come sopra detto, l'occasione della dichiarazione pro-razionalismo viene data dalla presentazione a Palazzo Venezia di due importanti realizzazioni del regime, la Stazione di Santa Maria Novella e la nuova città di fondazione

---

<sup>70</sup> Ancora in NICOLOSO 2008; si vedano i paragrafi "Dubbi su Terragni", pp. 88-93, e "Il diniego all'architettura megalomane di Brasini", pp. 93-96.

<sup>71</sup> Qualche esempio. Per restare in argomento, secondo un recente inventario si contano circa 70 "città di fondazione", ivi compresi anche piccoli borghi agrari: PENNACCHI, CARLI 2002; un accurato censimento relativo a una sola tipologia edilizia fa ammontare a circa 11.000 le "Case del fascio", in tutti i comuni d'Italia e delle colonie, di cui la metà circa in edifici appositamente costruiti: MANGIONE 2003, pubblicazione originata da una tesi di laurea della facoltà di Architettura della Sapienza, relatrice Alessandra Muntoni. Situazione analoga si registra per le altrettanto numerose Case del balilla: cfr. Case del Balilla, 2008.

di Sabaudia; quest'ultima già realizzata (almeno nel suo nucleo essenziale di edifici pubblici) a un anno della posa della prima pietra, celebrata dallo stesso Mussolini! Qualcosa che, per la brevità del tempo impiegato, stupisce noi e che deve aver stupito lo stesso Mussolini; ma che soprattutto lo rende avvertito e consapevole nella maniera più tangibile e concreta che solo con il razionalismo – per i metodi e i materiali usati, per lo stile delle sua architettura semplice, lineare, privo di superflui ornamenti, eventualmente disponibile alla serialità –, avrebbero potuto realizzarsi nella maniera più rapida e nello stesso tempo più economica i suoi ambiziosi e grandiosi programmi edilizi. Se è così, Luigi Piccinato consegnando le chiavi, per così dire, della città di Sabaudia senza volerlo ha calato sul tavolo del duce la carta vincente in favore del razionalismo.

La scelta di Mussolini, quale che ne sia stata la motivazione, sdoganava, mi si perdoni il brutto neologismo, l'architettura razionalista, liberandola dalle ipoteche che la condizionavano a causa dell'ostilità di gran parte dell'*establishment* del regime e di parte degli ambienti culturali<sup>72</sup>. E forse era proprio questa la reale intenzione del duce: difficile pensare a una sua improvvisa conversione estetica (per altro ancora orientata, fortunatamente, da Margherita Sarfatti), né tanto meno a una sua intenzione di imporre uno stile estetico all'architettura italiana o comunque di indicarle un modello da seguire o imitare, cosa che non era mai stata nelle intenzioni di Mussolini (v. *infra* nel testo); ma come tale evidentemente venne intesa. Sta di fatto che, resa immediatamente nota dalla stampa, spiazzò al momento molti professionisti dell'architettura; ma spiazzerà anche in seguito, nei primi decenni del dopoguerra, non pochi rappresentanti della storiografia e della critica architettonica, imbarazzata a dover ammettere una scelta moderna e "progressista" da parte del fascismo: una contraddizione che ne sarà la causa di rimozione o

---

72 Rappresentato, in questa funzione, da Ugo Ojetti, colto e raffinato critico d'arte ma anche instancabile avversario dell'architettura "moderna" e sostenitore di un'architettura che sarebbe un eufemismo definire tradizionale, ispirata a un classicismo affollato, nella sua visione, da archi e (soprattutto) colonne: cfr. nota 17 e testo relativo.

interpretazioni distorte<sup>73</sup>.

Va invece dato atto alla storiografia degli anni recenti di aver risolto in maniera convincente la presunta contraddizione, non celandosi dietro silenzi e omissioni o impastoiandosi in spiegazioni contorte, ma risolvendo la “contraddizione” semplicemente accettando la contraddizione e dandone una spiegazione nel quadro più ampio del concetto di “modernità totalitaria”, espressione anch’essa apparentemente contraddittoria, ma nella quale il primo termine non vuole minimamente essere assolutorio del secondo, intendendo semplicemente spiegare la specificità del totalitarismo fascista. Quindi non la tradizionale antitesi tra modernità e reazione, bensì tra modernità liberale e democratica e modernità totalitaria.

Questo nuovo orientamento storiografico, grazie soprattutto a Emilio Gentile, storico della Sapienza che ne è autorevole esponente e capofila, ha saputo cogliere, fra l’altro, più esattamente il significato e la situazione dell’architettura italiana durante il fascismo, e quella degli anni Trenta in particolare, un momento in cui la presunta contraddittorietà della “modernità totalitaria” si rivela in maniera evidente e tangibile<sup>74</sup>. Tra i numerosi lavori di Gentile in merito è di particolare interesse, in questa sede, quello dal titolo di *Modernità totalitaria*, un titolo che, come egli stesso si esprime, fino a non molti anni fa sarebbe apparso come «un oltraggioso ossimoro escogitato per giustificare il totalitarismo conferendogli un carattere moderno», e che oltre a una *Introduzione* da lui scritta raccoglie un certo numero di saggi di vari autori, alcuni dei

<sup>73</sup> «Con buona pace di quanti non credono che un sistema politico brutale possa creare una grande architettura, Giuseppe Terragni un fascista di vecchia data [...] realizzò uno dei più importanti edifici del XX secolo»: SUDJIC 2011, pp. 75-76, riferendosi alla Casa del fascio di Como.

<sup>74</sup> «Nello studio dei rapporti tra modernismo e fascismo il rinnovamento della storiografia, sia in Italia sia all’estero, è stato molto importante per comprendere la peculiarità storica del totalitarismo fascista rispetto agli altri totalitarismi, specialmente per quanto riguarda il suo atteggiamento verso l’arte e l’architettura. Nei confronti delle arti e dell’architettura la singolarità del fascismo italiano fu l’intima fusione, presente fin dalle origini, fra modernismo politico e modernismo artistico»; GENTILE, *Introduzione*, in *Modernità totalitaria*, p. XII, che prosegue spiegando la sostanziale diversità in merito del totalitarismo fascista rispetto al totalitarismo nazista e a quello sovietico.

quali dedicati all'arte e all'architettura del periodo<sup>75</sup>. Tra questi ultimi è specificamente dedicato all'argomento che ci interessa quello di Giorgio Ciucci, *Stili estetici nel regime fascista*, che già nel plurale del titolo rivela la sua impostazione e cioè che nel fascismo convivono diverse correnti architettoniche: Mussolini è tanto interessato a imporre uno stile estetico, quanto a far sì che l'architettura italiana, da lui promossa con una larghezza inusitata, indipendentemente dalle varie scelte stilistiche, fosse funzionale alla realizzazioni del regime<sup>76</sup>. Del tutto concorde il curatore del volume che parla anche lui di «eclettismo estetico del regime fascista»<sup>77</sup>. Un eclettismo che, a contemplare il panorama degli anni che seguono, sembra resistere anche al conclamato

---

75 *Modernità totalitaria*, 2008: il brano citato è a p. V dell'*Introduzione* di Gentile. È merito della ricerca storiografica della Sapienza di aver avviato, con Renzo De Felice e la sua Scuola, una interpretazione aggiornata e convincente, e finalmente non ideologicamente interessata, del fenomeno fascista e soprattutto della specificità del suo totalitarismo. Il merito di aver indagato su quest'ultimo aspetto spetta appunto a Emilio Gentile, che si è anche spesso dedicato al tema del fascismo in relazione all'ambito artistico e soprattutto architettonico. Specificamente all'architettura è dedicata un'altra sua opera, *Fascismo di pietra*, dove traccia una storia non convenzionale del mito di Roma nel fascismo e tratta prevalentemente degli interventi architettonici e urbanistici nella Roma soprattutto nel tardo fascismo. È superfluo aggiungere che di tale quadro interpretativo tracciato da Gentile e colleghi si è molto giovata anche la ricostruzione storica e l'interpretazione critica dell'arte e dell'architettura di quel periodo da parte di specialisti delle relative discipline.

76 «Un po' tutti gli architetti volevano imprimere al fascismo il marchio delle proprie convinzioni estetiche ma erano anche attenti a non ritrovarsi emarginati rispetto alla modernità che sembrava affermarsi grazie all'esplicito avallo di Mussolini. Lo scontro fra razionalisti e tradizionalisti, su chi meglio interpretasse il fascismo, dopo le iniziali asprezze tendeva a ricomporsi in inaspettate convergenze e mutazioni fino a pochi anni prima ritenute impensabili»: CIUCCI 2008, p. 104. Sulla natura eclettica del fascismo, e non solo in campo architettonico, Ciucci si era già espresso in apertura del suo volume *Gli architetti e il fascismo*, con un paragrafo dal significativo titolo "Una vicenda eclettica" (CIUCCI 1989, pp. 5-7).

77 «Il fascismo, per esplicita volontà del duce, non pretese mai di imporre un'estetica di stato, come invece fecero Hitler e Stalin, e lasciò convivere tendenze estetiche diverse, tradizionaliste e moderniste»; e poco oltre: «Praticando un mecenatismo oculato e seducente, e al fondo anche corruttore, il fascismo coinvolse nell'esperimento totalitario artisti e architetti classicisti e modernisti, affermati e sconosciuti, giovani e anziani, chiamati come categoria privilegiata con commissioni e prebende a partecipare alla grandiosa impresa di costruire una nuova civiltà italiana e moderna»: *Modernità totalitaria*, 2008, pp. XIV-XV dell'*Introduzione* di Gentile.

tentativo di creare uno "stile littorio": uno stile che appare confuso e difficile a definirsi con sufficiente precisione anche per coloro che lo danno per scontato.

### ***Mediazioni e compromessi***

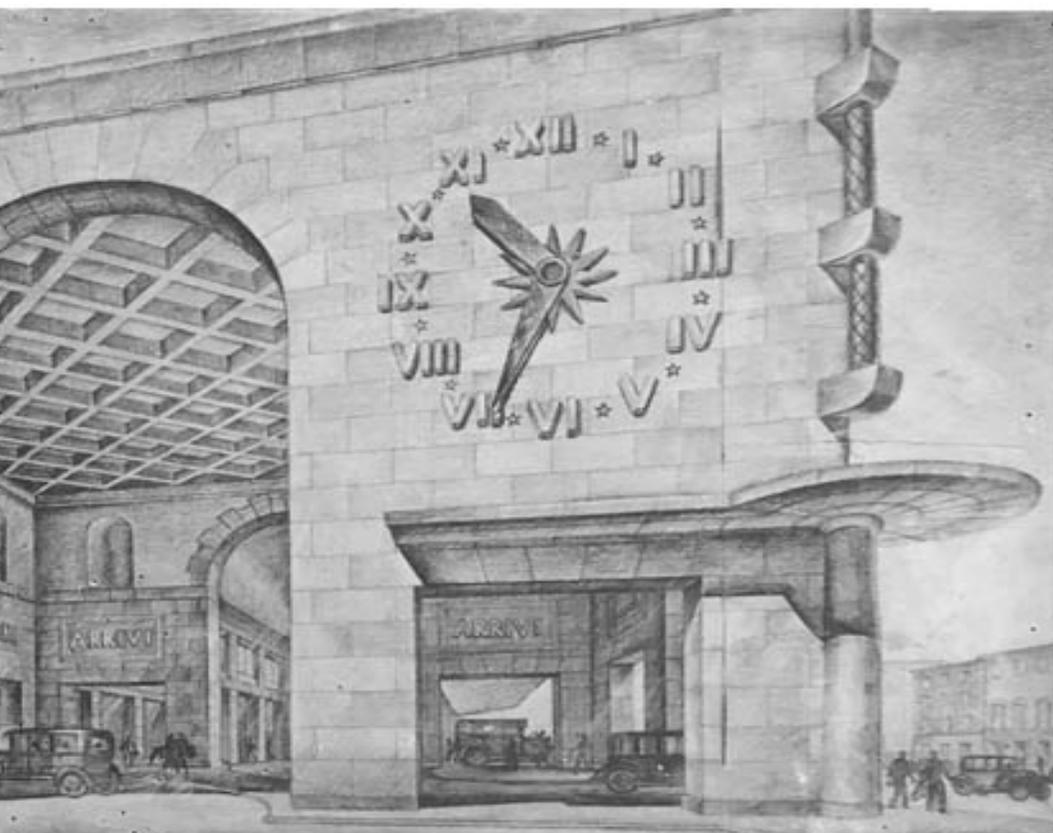
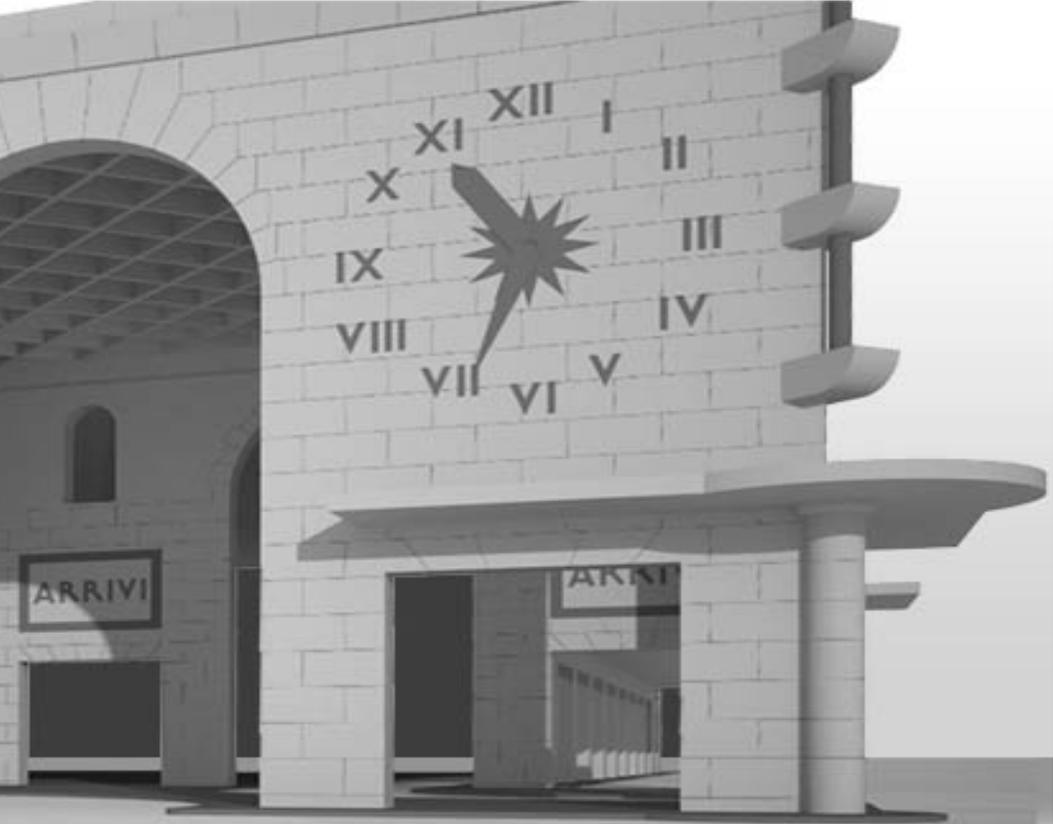
Mi è sembrato opportuno, per l'economia del discorso, soffermarmi su quanto è avvenuto in Italia nell'ambito dell'architettura a cavallo degli anni Trenta, riproponendo necessariamente fatti che seppur risaputi e ampiamente trattati dalla recente storiografia, risultano però ineludibili quando si tratta dell'architettura di quegli anni poiché hanno segnato la storia dell'architettura italiana e spesso la vita professionale dei singoli architetti. In particolare, l'avvento e il prepotente affermarsi a partire dai tardi anni Venti del razionalismo è stato in qualche modo dirompente nel panorama dell'architettura italiana: i giovani razionalisti proponevano nuove metodologie costruttive e nuovi canoni stilistici, costringendo i più "anziani" a rivedere i propri canoni o a fare scelte diverse. Buzzi, Gio Ponti, insieme con altri loro colleghi della stessa o di altre tendenze, furono fra questi, ognuno scegliendo un proprio itinerario.

Il punto focale e momento di svolta di questo ampio, teso e per altro interessantissimo dibattito tra tradizionalisti, di varia estrazione, e modernisti si può, credo legittimamente, individuare proprio in quello che può considerarsi il più importante concorso pubblico dei primi anni Trenta, il nuovo progetto della Stazione di Firenze; certamente quello di maggiore impatto nell'opinione pubblica per l'importanza intrinseca dell'opera, per la città in cui si sarebbe realizzata, per l'impatto artistico-ambientale dovuto alla vicinanza a Santa Maria Novella e, aggiungo, per le discussioni suscitate prima, durante e dopo la sua realizzazione. Si trattava di una annosa questione che finalmente arrivava a soluzione e intorno alla quale finiranno per convergere le varie questioni che dominavano il panorama architettonico di quegli anni: il rapporto tra regime e architettura, il dibattito tra tradizionalisti e razionalisti, l'opera di mediazione piacentiniana.

Questa è la più ambiziosa delle partecipazioni di Buzzi a concorsi di opere pubbliche, quella cui ha dedicato il maggiore sforzo creativo; ma anche



Fig. 8. Confronto tra il modello tridimensionale e la rappresentazione prospettica a matita del progetto per il concorso per la stazione di Firenze di Tomaso Buzzi.



quella a cui ha partecipato da solo, privato della collaborazione dell'amico e sodale di sempre, Gio Ponti, che, dopo una iniziale adesione, si è defilato dall'impresa. Evidentemente Ponti, più accorto politicamente, ritirandosi dal concorso fiorentino, dimostra di aver capito a cosa avrebbe portato l'opera di mediazione piacentiniana e di aver fiutato il vento (insieme culturale e politico) che spirava a favore dei razionalisti; e aveva evidentemente intuito un verdetto favorevole a questi ultimi da parte di una commissione presieduta dallo stesso Piacentini e di cui faceva parte il filo-razionalista Marinetti<sup>78</sup>. Buzzi, più ingenuo e del tutto estraneo ai giochi della politica, no. Poco dopo Ponti sarà chiamato (insieme con Michelucci!) da Piacentini a collaborare al grande progetto per la Città universitaria di Roma, Buzzi invece no, né da solo né in sodalizio con il collega con il quale aveva condiviso quasi tutte le esperienze di progettazione architettonica degli anni precedenti. Non è lecito con questo dubitare dell'onestà professionale di un Ponti, come pure di tanti altri architetti che a partire da quel momento si orientano verso tematiche e soluzioni formali di tipo razionalista, ovvero con qualche concessione più o meno convinta al razionalismo. Del resto, a parte gli innegabili punti di contatto che, al di là delle polemiche, esistevano tra "novecentisti" e razionalisti, quanto meno su un piano teorico<sup>79</sup>, Ponti aveva da sempre mostrato interesse per le

78 «Marcello Piacentini, placatasi la polemica legata alla mostra del MIAR, non dà il suo appoggio ai razionalisti soltanto chiamandone molti a collaborare ad *Architettura*. Egli, infatti, prende decisamente posizione in loro favore in occasione dei grandi lavori del regime. È noto, intanto, che alcuni importanti concorsi della prima metà degli anni Trenta – indipendentemente anche, del resto, dalla presenza di Piacentini in giuria – risultarono favorevoli alla tendenza [razionalista]»: BRUNETTI 1993, p. 192.

79 Rilevata da CIUCCI 1989, pp. 73-75: «La necessità di "ordine", la "rinuncia all'individualismo", il problema del "ritmo" sono alcune delle similarità più evidenti; esiste una sorta di congruenza fra l'idea di razionalità espressa dal Gruppo 7 e il neoclassicismo dei milanesi»; e poco oltre si spinge a proporre una affinità ideale tra i due più significativi esponenti delle due correnti Muzio e Terragni, richiamando l'analogo accostamento già fatto da Pagano nel 1937. Cfr. anche VERONESI 1953 e, più recentemente, GIULIO REDAELLI 2009, che si soffermano sull'argomento. Si veda anche DE SETA 1978, p. 127: «in Italia certamente gli architetti del Novecento, con la loro opera di semplificazione e di razionalizzazione del lessico neoclassico ed accademico, prepararono il campo perché maturasse un linguaggio ed una poetica modernista la cui tematica compositiva fosse finalmente parte di quel moto di rinnovamento che aveva sconvolto, con Le

tematiche dei razionalisti e anche dialogato con loro, invitandoli alla Triennale del 1930 (v. *supra*) e ospitando i loro scritti su *Domus*. Per altro, nella stessa "estetica" di un Ponti, basata su una elegante semplicità e purezza di linea, non è difficile ravvisare affinità ideali con le tematiche razionaliste; se questo non bastasse, quel gioiello di architettura da lui creato proprio nell'ambito della sua partecipazione al progetto della nuova "Sapienza", l'Istituto di Matematica, basta a confermare la sincerità e l'onestà intellettuale, oltre che l'originalità, del suo approccio al razionalismo: Gio Ponti sarà sempre Gio Ponti e la sua opera non potrà mai essere qualificata semplicemente come "razionalista". E lo stesso vale per gli altri colleghi della sua generazione, "novecentisti" o non, che hanno seguito lo stesso itinerario intellettuale e professionale<sup>80</sup>, anche se inevitabilmente si trattò di un itinerario non di rado punteggiato, sul piano pratico e professionale, da furbizie e compromessi. Ma va anche doverosamente puntualizzato che gli stessi compromessi, sul piano estetico e professionale, sortirono risultati spesso di notevole pregio, connotando la produzione architettonica italiana dell'epoca di una sua impronta di originalità.

Quella del razionalismo tradito o annacquato (persino da alcuni giovani razionalisti della prim'ora come Moretti o da architetti-simbolo come Michelucci) è una recriminazione presente nella critica architettonica del dopoguerra e ancora ricorrente in vari saggi storici di architettura. Se ne attribuisce, appunto, la responsabilità all'opera piacentiniana e si additano, di solito, come esempi e momenti cardine di quest'opera la Città universitaria romana<sup>81</sup> e il comples-

---

Corbusier e Gropius, il mondo dell'architettura in tutta l'Europa». Va però osservato che si tratta di affinità riscontrabili più che altro a livello teorico: il richiamo all'ordine e alla semplicità per i novecentisti significava richiamarsi alla tradizione italiana e rinascimentale, per i razionalisti voleva dire rompere definitivamente con la tradizione e rifarsi a modelli contemporanei mitteleuropei.

80 Cfr. CIUCCI 2008, p. 104, già in nota 76.

81 Alcuni recenti esempi. «La Città universitaria servì da primo passo per una sterzata all'indietro di tutta la ricerca architettonica in Italia»: MUNTONI 2004, pp. 280-281; «La Città universitaria di Roma [...] sarà una sorta di laboratorio che avrà come obiettivo il raggiungimento di un indirizzo stilistico unitario, primo passo verso una presenza più organica e incisiva dell'architettura all'interno dello Stato totalitario»: NICOLOSO 2008, p. 81; più deciso il giudizio di MELOGRANI

so dell'E42, poi quartiere EUR. Quest'ultimo esempio, per la verità, con maggior ragione; anche se, senza voler negare la sterzata in senso retorico subita da certa architettura ufficiale nel fascismo "imperiale" dei tardi anni Trenta, è forse legittimo chiedersi se questo estremo prodotto dell'operosità fascista in architettura debba considerarsi il risultato finale e culmine di un decennale lavoro piacentiniano volto a pervertire, o addomesticare, in senso fascista, la modernità architettonica dei tardi anni Venti, ovvero un ripiegamento, rispetto a un diverso itinerario, dovuto proprio alla finalità celebrativa, quant'altra mai, dell'opera in questione<sup>82</sup>. Lo stesso complesso della Città universitaria (v. *infra*) anziché essere giudicato, come ancora si fa, mediante la compilazione di un elenco di edifici da condannare rispetto ad altri da salvare – in relazione all'aderenza o meno a una presunta modernità – potrebbe essere stilisticamente connotato, più correttamente, come un riuscito esempio di quell'eclettismo architettonico che è proprio di questo momento storico e che riesce in questo caso a far convivere armonicamente la presenza di stili diversi. Tuttavia sul complesso universitario romano, e anche segnatamente sul suo impianto piacentiniano, la critica odierna sta ormai esprimendosi con giudizi liberi da condizionamenti culturali (e non solo) che appartengono ormai al passato: non si può al riguardo non fare menzione del saggio di un Maestro e docente dell'università in questione, Franco Purini, che dopo una magistrale analisi sull'impianto, sul ritmo compositivo e sulle geometrie del complesso universitario piacentiniano, chiude con un giudizio conclusivo sullo stile architettonico dell'opera, e su quello del suo autore, che è da con-

---

2008, p. 106, che però si riferisce all'edificio piacentiniano del rettorato: «Certo l'esempio di "stile littorio" dato qui da Piacentini s'impose e diffuse contagiosamente con rapidità e tale e tanta virulenza da offuscare il lavoro tuttavia proseguito con esperimenti pazienti da coloro che non rinunciarono ai principi di un'architettura autenticamente moderna». Quanto allo "stile littorio" identificato come creatura piacentiniana e così diffusamente menzionato e ripetuto in tanti scritti, se ne veda l'originale e interessante interpretazione che ne dà LUPANO 2012, pp. 27-37.

82 Il noto episodio dell'atteggiamento critico da parte di Giuseppe Pagano riguardo al progetto piacentiniano dell'E42, e della conseguente presa di distanza nei confronti dello stesso Piacentini, per il fatto che si verifica però solo in questa circostanza, dopo anni di cordiale collaborazione, farebbe propendere per la seconda ipotesi.

siderare, a mio avviso, un solido punto di partenza per successivi interventi critici in proposito<sup>83</sup>.

Va poi anche segnalato lo scrupolo dell'architetto romano che nel corso dei lavori preparatori di un'opera di tale straordinario impegno, fa compiere un'accurata ricognizione (con la fattiva collaborazione di Pietro Aschieri) di molti analoghi complessi universitari d'Europa e d'America<sup>84</sup>.

Mi sembra inoltre opportuno osservare che i grandi complessi architettonici sopra menzionati (l'E42 soprattutto), ai quali si può aggiungere anche il grande complesso del Foro Mussolini (ora Italico) di Enrico Del Debbio – come pure altri interventi di natura urbanistica nel centro storico romano – che per la loro importanza e visibilità vengono giustamente menzionati in tutti gli studi sull'architettura dell'epoca, andrebbero giudicati più specificamente, e forse più correttamente, in riferimento alle vicende dell'architettura romana, della Capitale, di quella città inevitabilmente simbolo (e, se si vuole, vittima) di quel culto fascista della "romanità" che si andava esprimendo in interventi architettonici e urbanistici improntati a una retorica che si fa via via più evidente negli ultimi anni del ventennio, come si è appena rilevato<sup>85</sup>. Ma è lecito domandarsi quale visione dello stile architettonico (o degli stili architettonici) dell'epoca ci verrebbe restituita se gettassimo un sguardo d'insieme sui risultati di quella massiccia attività edilizia che andava dilagando su tutto il territorio nazionale, oltre che nelle colonie: e questo anche in riferimento alla quantità o al "tasso di razionalismo", mi si perdoni l'espressione, presenti in questa architettura "minore", ma che ha impresso una sua impronta a quasi tutti i centri abitati italiani.

Comunque, il fatto che l'architettura italiana degli anni Trenta, specie a un

---

83 PURINI 2012, pp. 241-255.

84 Si veda in proposito AZZARO 2012, capitolo I: "Marcello Piacentini e i riferimenti nazionali e internazionali per il progetto e la realizzazione della Nuova Città Universitaria di Roma", pp. 9-31.

85 Tra la soverchiante bibliografia sull'argomento, si veda il breve profilo tracciato da GIORGIO CIUCCI, Roma capitale imperiale, in *Storia dell'Architettura Italiana. Il primo Novecento*, pp. 396-415.

certo livello, non si dimostri rigorosamente coerente con le premesse "razionaliste", cosa che non si può certo negare, più che a ripiegamenti dovuti a conformismi di natura politica, potrebbe forse meglio spiegarsi con la tendenza radicata e diffusa nella cultura architettonica dell'epoca a realizzare una sintesi tra modernità e tradizione (ovviamente, diversamente intesi dalle singole personalità i due termini), tenendo anche conto, sullo sfondo, di quell'innata e subconscia categoria mentale del classicismo, che da sempre informa di sé la cultura artistica italiana (cfr. *supra* la nota 24); ove per classicismo non si intenda banalmente archi e colonne, alla Ogetti, ma soprattutto un senso di equilibrio che tende a escludere posizioni estreme<sup>86</sup>. In fondo Piacentini (con la sua opera, ma ancora più con la sua politica) di questa esigenza si fa ancora una volta interprete; ed è a questo, forse, più che ad appoggi politici, che si deve il suo successo. Che Piacentini abbia guidato, e in qualche modo governato, questo percorso è un fatto, che lo abbia determinato o imposto sarebbe un'affermazione quanto meno fuorviante.

Peraltro, in quell'avvio di anni Trenta erano presenti e operanti architetti di diverse generazioni e quindi di diversa formazione, soprattutto considerando la ricchezza del dibattito artistico e architettonico e l'avvicinarsi delle varie correnti artistiche e dei vari stili tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi del Novecento. Riesce difficile, in questo contesto, immaginare tutto un ceto di architetti, con una propria personalità, una propria formazione e una propria storia professionale alle spalle, convertirsi d'un tratto all'unico modello dell'estetica razionalista e all'imitazione pedissequa della pur eccellente architettura della Casa del fascio di Terragni. Senza contare che questo farebbe del razionalismo una sorta di dogma architettonico, da osservare nel nome di una presunta "modernità", e non uno stile da interpretare con libera creatività artistica; cosa che in qualche modo si è in effetti verificata. In definitiva,

---

86 In questo senso si potrebbe anche affermare che, dal punto di vista degli atteggiamenti culturali e ideologici, a vincere di fatto la partita, almeno da un punto di vista ideale, più che i presunti favoriti dal regime, i razionalisti, furono i presunti perdenti delle varie correnti "novecentiste" della generazione immediatamente precedente, di cui lo stesso Piacentini a buon diritto aveva fatto parte.

mostrare un certo stile italiano rispetto a un cosmopolitismo indistinto e alquanto appiattito, che è una possibile risultante del razionalismo, non è certo privo di interesse e connota inoltre con un segno di originalità l'architettura italiana dell'epoca.

### **Buzzi: una posizione isolata**

Quanto a Buzzi, l'itinerario umano e professionale sarà del tutto diverso da quello del suo più stretto amico e sodale, Gio Ponti, oltreché del tutto estraneo a quel variegato panorama di scelte, di ripensamenti e di riposizionamenti professionali e culturali (e magari anche politici), avviati e governati dall'accorta mediazione piacentiniana.

Riassumendo quanto si è scritto in precedenza, vanno tenute in conto alcune circostanze, più volte accennate ma importanti in quanto capaci di influenzare il comportamento dei singoli professionisti, come è il caso di Buzzi: 1) nei primi anni Trenta l'architettura si va politicizzando in maniera più vistosa rispetto agli anni precedenti; 2) il razionalismo, consacrato infine dall'approvazione del duce<sup>87</sup>, appare ormai come la via maestra dell'architettura italiana; 3) l'architettura italiana è ormai da tempo gestita, per quanto riguarda l'ambito dei concorsi delle grandi opere pubbliche, con mano certamente non pesante ma accorta e sapiente, da Marcello Piacentini<sup>88</sup>.

---

87 Dopo la prima pubblica dichiarazione del giugno 1934, l'opzione modernista viene ufficialmente e solennemente ribadita da Mussolini in un discorso di congedo «nell'incontro tenutosi a palazzo Venezia con i partecipanti al Congresso internazionale degli architetti», probabilmente in risposta alla relazione di Frank Lloyd Wright (lui assente, letta dal figlio) che incoraggiava «il governo italiano a rinnovare l'architettura del paese, abbandonando antiquati schemi accademici»: NICOLOSO 2008, p. 87.

88 Piacentini, che avrebbe meritato di essere la prima vittima degli attacchi dei razionalisti, per il suo stile, per le sue idee e convinzioni e anche per i suoi precedenti interventi sulla stampa contro il razionalismo (cfr. nota *supra* 63 e testo relativo), ben lungi dall'essere emarginato dai giovani nuovi arrivati continua a essere più che mai l'ago della bilancia della politica architettonica nazionale; ma egli ha certamente il merito aver capito, e ne prende atto, che i "torti" comportamentali non devono nascondere le "ragioni" delle idee e che l'apertura della cultura architettonica italiana alle istanze di rinnovamento e a un certo respiro internazionale non è soltanto funzionale a un compromesso meramente politico, che si rivelerà per altro inevitabile

Per quanto riguarda Buzzi a queste circostanze di carattere generale e di natura storico-politica ne va aggiunta un'ulteriore di carattere del tutto personale: la delusione sia per l'ennesima sconfitta subita in un pubblico concorso – nella fattispecie amareggiata da una parte dall'abbandono di Ponti che per la prima volta si era defilato dal loro lungo e costante sodalizio professionale – sia per il fatto che a vincere è stata la "nuova" architettura, un segnale della svolta verso una concezione artistica a lui totalmente estranea.

Fino a che punto e in che modo queste circostanze personali e, per così dire, "ambientali" abbiano pesato sulle decisioni di Buzzi non è facile dire. Certamente la vita personale e professionale di Buzzi subisce un cambiamento profondo, ma riesce difficile individuarne con precisione le cause e soprattutto le coordinate cronologiche; per il semplice fatto di non avere in proposito nessuna dichiarazione, nessuna memoria scritta, nessuna polemica e nessuna espressione di rancore con persone o avvenimenti, tutto sembra essersi svolto e consumato nel suo "foro interno". Non si tratta di riservatezza, qualità che non si addice a una personalità narcisista e non priva di vanità come la sua; la qualità umana che possiamo invece apprezzare in questa circostanza è un'altra: il saper guardare le cose e gli avvenimenti dall'alto, con distacco, con leggerezza, con ironia.

### ***Buzzi e Ponti: l'esaurirsi di un rapporto***

Particolarmente umbratile e circondata da riserbo risulta la vicenda del distacco dall'amico e sodale di sempre, Gio Ponti. Questo perché si tratta di una vicenda strettamente personale, ma anche in quanto certamente non si è trattato di una rottura improvvisa e collocabile in un dato momento, quanto piuttosto maturata nel tempo e non esternata, sembra, in alcun modo, forse nemmeno all'interessato. Non vi sono peraltro commenti, nei suoi pur innumerevoli appunti, a quella che a noi sembra essere stata la causa prima del

---

dopo l'intervento del duce, ma costituiva una scelta obbligata imposta dai tempi (in proposito cfr. *supra* nota 64 e relativo testo). Anche se certamente la sua mediazione mirava a impedire l'affermazione di un razionalismo nel suo aspetto più radicale.

distacco, cioè il defilarsi da parte di Ponti, dopo un inizio in comune, dal progetto per la Stazione fiorentina, del quale invece abbiamo una testimonianza scritta nella lettera di Ponti (cfr. *supra* nota 51), in riferimento alla quale non si ha, per altro, alcuna notizia di una risposta di Buzzi.

Abbiamo è vero un lungo e assai tardivo appunto manoscritto, che è anche una sorta di ricognizione del suo rapporto con Ponti<sup>89</sup>, dove, a parte la improbabile scansione settennale certamente da non prendere alla lettera, con cui descrive le vicende di questo rapporto, è da rilevare l'estremo dell'ultimo settennio, l'anno 1978. L'appunto deve pertanto per forza di cose risalire al breve intervallo di tempo tra la data appena riportata e la scomparsa dello stesso Buzzi di poco più di un paio di anni posteriore; è quindi assai credibile che l'appunto sia stato redatto in occasione della scomparsa di Ponti avvenuta nel 1979: una sorta di necrologio personale che vuole essere anche una messa a punto, diciamo pure "di circostanza", del lungo rapporto tra i due, in un momento in cui a dominare non sono di solito né la sincerità né la verità, né tanto meno l'esattezza cronologica dei fatti.

Rilevante è poi il riferimento, per la prima volta, a una motivazione che sembra essere di natura politica, «la lotta in campi opposti», che avrebbe provocato tale allontanamento, per di più datato, in quella improbabile sequela settennale, soltanto a partire dall'immediato dopoguerra. Sull'antifascismo di Buzzi (v. *infra*) non è lecito nutrire dubbi e forse ne sappiamo poco a motivo della costante discrezione da lui tenuta in proposito, anche se il termine "lotta" ci sembra alquanto inappropriato, sia riferito a Buzzi che a Ponti. Ancora più inappropriata la definizione di lotta "in campi opposti" di cui si parla, se volessimo riferirla all'atteggiamento di apertura di Ponti nei confronti delle tematiche razionaliste, sia nella cifra stilistica delle sue opere, sia nelle pagine di *Domus*, dove per altro, nel n. 34 della rivista, anche Buzzi aveva, a modo

---

89 Così rievoca, in un appunto manoscritto conservato nell'archivio della Scarzuola, la sua amicizia e i suoi rapporti con Ponti: «7 anni di amichevole, entusiastico, giovanile lavoro insieme, di lavoro appagante, di battaglie e vittorie: '24-'31. 7 anni di amichevole colleganza: '31-'38. 7 anni orrendi di preparazione alla guerra, di lotta in campi opposti, di lutti e sconfitte: '38-'45. Poi 33 anni di distacco, lontananza, senza incontrarci più: '45-'78».

suo, collaborato<sup>90</sup>; tanto più se si tiene conto di tutto il dettato della frase in cui si fa riferimento ad “anni orrendi” e “di lutti e sconfitte” del periodo bellico: un contesto in cui il riferimento a divergenze stilistiche ed estetiche suonerebbe davvero stridente.

Questo senza per questo voler negare che tale divergenza, più culturale che estetica, cioè in sostanza un diverso atteggiamento nei confronti della nuova architettura, abbia giocato il suo ruolo nel consolidare un percorso di separazione sul piano personale e professionale; che tuttavia, a nostro avviso, ha avuto il suo silenzioso inizio nelle vicende del concorso fiorentino. Non posso sottrarmi al sospetto che la politica venga presa a pretesto, nell'appunto di cui sopra, soltanto per nobilitare, o semplicemente per evitare di tirare in ballo, poco opportunamente in un momento emotivamente significativo, fatti più prosaici e risentimenti personali. Sta di fatto che Ponti tenderà di riallacciare i contatti con l'antico amico e sodale ma senza risultati. Così quando nel 1941 Ponti invita Buzzi a collaborare alla nuova rivista, *Stile*, da lui fondata; e questo malgrado fosse preminente nel programma editoriale della rivista il tema dell'abitazione e della “cultura dell'abitare”, tema caro a entrambi e da sempre da entrambi frequentato, ma che doveva risultare particolarmente gradito a un Buzzi che a questo tema si era ormai esclusivamente votato.

Le conclusioni che Buzzi dovette trarre dalle vicende fin qui accennate furono essenzialmente due. Una di natura professionale e insieme umana: l'allontanamento e poi la rottura di ogni rapporto di collaborazione, fino a quel momento così intenso e continuo, con Gio Ponti; la seconda esclusivamente professionale e intellettuale: una più precisa e rigorosa presa di coscienza del suo modo di essere architetto, delle sue vocazioni estetiche, dei suoi rapporti

---

90 Un primo esplicito segnale di apertura nei confronti del razionalismo viene lanciato da Ponti già dal 1930, accogliendo sulla sua rivista un progetto presentato alla Triennale di Monza dagli architetti razionalisti (tutti del “Gruppo 7”) Figini, Frette, Libera e Pollini; presentandolo Ponti parla di una «evoluzione dell'architettura dell'abitazione estremamente interessante per l'incontro di due tendenze [quella razionalista e quella Novecentista!] che preparano con sicurezza l'avvento di una rinnovata architettura nostra»: l'apertura alla nuova architettura non poteva essere più esplicita. PONTI 1930, p. 20.

con il restante ambiente dell'architettura italiana, da cui scaturisce la sua definitiva scelta per la sola committenza privata.

### **Buzzi e la politica**

La scelta del privato e la rinuncia ai concorsi delle grandi opere pubbliche risulta una scelta liberatoria anche da un punto di vista politico. In un clima di una sempre più stretta relazione tra il regime e l'architettura pubblica, nell'ambito di una gestione anch'essa politica dei concorsi pubblici gestiti da Piacentini, se ci si dimostrava, non solo avversario, ma anche non simpaticante del regime, si rischiava l'emarginazione: ne è un esempio il caso di Giuseppe De Finetti<sup>91</sup>. Tuttavia dire che Buzzi sia stato vittima della politica piacentiniana sarebbe senz'altro fuorviante. La sua esclusione dalle grandi vicende dell'architettura italiana a partire dai primi anni Trenta si deve a ragioni personali e obiettive, e più che un'esclusione la sua fu un'autoesclusione.

La politica può aver sfiorato la vita e la mente di Buzzi, ma certamente non l'ha coinvolto più di tanto. Buzzi non era per nulla tagliato per la politica; certamente, considerate le sue relazioni altolocate, conobbe e frequentò ambienti in cui di antifascismo se ne respirava ben poco, e indubbiamente ebbe anche contatti con esponenti del regime; come pure può aver incontrato qualche aristocratico, intellettuale o artista che manifestava sentimenti antifascisti, ma sempre mantenendo tali contatti, sembrerebbe, su un piano privato e professionale, senza alcun coinvolgimento politico. Per altro, pur colto, anzi coltissimo, Buzzi non era né politicizzato né ideologizzato. Il suo antifascismo era, possiamo immaginare, un atteggiamento di aristocratico distacco, forse anche di fastidio verso gli aspetti più tronfi e retorici di certa architettura ce-

---

91 Così ne riferisce DE SETA 1978, p. 138, anche se, mi sembra, a tinte un po' caricate: «è una prova di quanto nefasto fu il clima autarchico della cultura ufficiale che represses le punte più avanzate che fecero capolino nel panorama architettonico degli anni trenta. Sommersi nel provincialismo e ridotti all'impotenza creativa, alcuni dei più aperti e dotati professionisti andarono per il maggior numero ad aumentare il gruppo degli architetti del regime o furono ridotti nello sterile e ingrato ruolo degli inattivi. Caso esemplare la troncata carriera di Giuseppe De Finetti; il suo noto, quanto raro, antifascismo gli impedì di partecipare a qualunque concorso e lo mise fuori dal giro della grande committenza per le opere pubbliche».

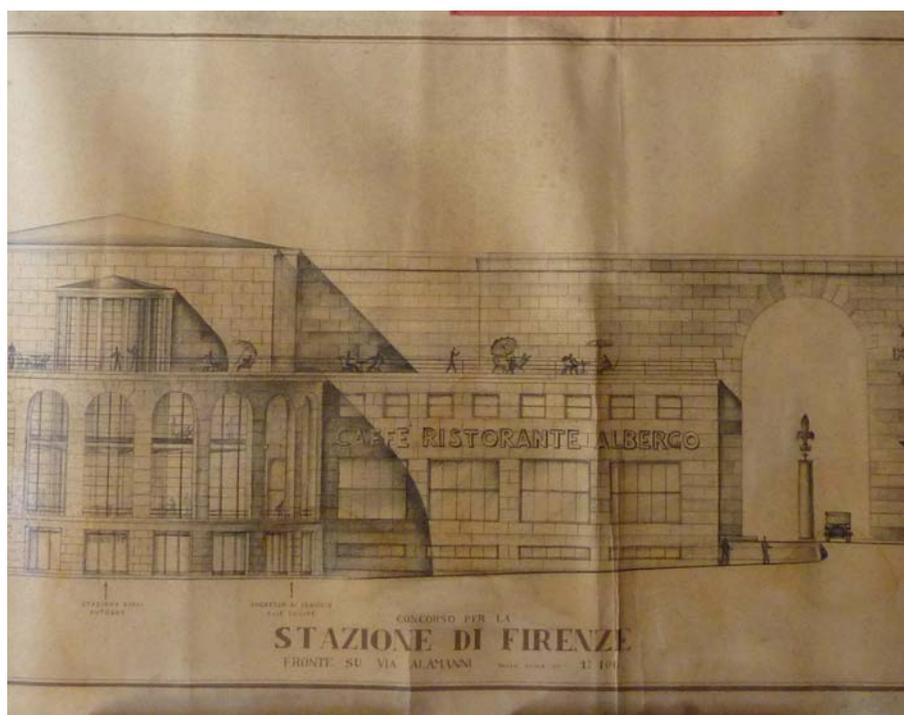


Fig. 9. Tomaso Buzzi, disegno di progetto per il concorso per la stazione di Firenze. Vista del prospetto laterale.

lebrativa dei tardi anni Trenta che non poteva mancare in una personalità così dotata di spirito e di ironia<sup>92</sup>. Anche se si hanno indizi e testimonianze, non si hanno tuttavia notizie certe e dirette di un suo “antifascismo” dichiarato<sup>93</sup>.

92 Cito da BILANCIONI 2008, p. 26: «Anche per questo la mancanza di grazia, si sente incompatibile con il fascismo e si burla di tutti i colleghi con i quali aveva collaborato in amicizia, da Ponti a Muzio. Scrive a Muzio “la Sua autorevole barca, sempre più lustra di fasci architettonici [...] rincorrendo una fragile feluca, approda...” [...] Si rallegra altresì, vedendole a Brescia, di “non aver messo mano alle architetture di Piacentini”».

93 Del tutto condivisibile la conclusione in proposito di FENZI 2008, p. 125: «questo dell’antifascismo di Buzzi è un capitolo tutto da scrivere, con l’aiuto di nuove ricerche e, si spera, di nuovi documenti».

**Buzzi e il razionalismo**

Più sicura e prevedibile la sua posizione e la sua reazione rispetto alla progressiva affermazione del razionalismo nel panorama architettonico italiano, che sembra destinato a divenire lo stile architettonico del regime e che aveva avuto una consacrazione di fatto quasi ufficiale con il risultato del concorso fiorentino, di là a poco confermata dall'intervento del capo del capo del Governo.

È forse opportuno qui ribadire che l'intervento di Mussolini, comunque motivato (personali simpatie, volontà di rintuzzare poco graditi interventi di gerarchi, considerazioni di natura economica) non aveva certo lo scopo di conferire al razionalismo la patente di "stile del regime" (che, se mai ci sarà, è ancora di là da venire), come per altro gli stessi razionalisti avevano sperato e desiderato, ma solo di legittimarne l'esistenza e di accoglierlo tra i diversi altri stili che fiorivano nell'ambito di quello che è stato appunto definito come l'eclettismo architettonico del periodo fascista. Non è pertanto legittimo concludere che una certa preferenza accordata al razionalismo, con indubbi vantaggi per quest'ultimo nel panorama architettonico italiano, abbia determinato l'esclusione di correnti diverse, come quella dei "novacentisti" o altre. E però l'impatto che l'intervento ebbe nell'opinione pubblica e soprattutto nell'ambito professionale dell'architettura fu, a torto o a ragione, quello di una scelta estetica da parte del duce, determinando di conseguenza una svolta negli orientamenti stilistici dell'architettura italiana: la svolta, appunto, gestita da par suo da Piacentini.

Per quanto riguarda Buzzi, non abbiamo nessuna sua dichiarazione in merito alla sua posizione e nemmeno un suo giudizio esplicito nei confronti della nuova architettura, anche se la distanza tra Buzzi e lo stile razionalista si coglie dai fatti con un'evidenza palmare. Come con altrettanta chiarezza si coglie l'impossibilità da parte di Buzzi di un qualsivoglia compromesso di tipo stilistico ormai divenuto una sorta di diffusa tendenza dell'architettura italiana del momento. Buzzi quindi non partecipa a quel processo di avvicinamento al razionalismo che coinvolge tanti architetti pur non razionalisti di origine, con risultati per altro tutt'altro che trascurabili, come ho già puntualizzato,

nell'ambito di un percorso di modernizzazione del linguaggio architettonico italiano.

Anche se il risultato del concorso fiorentino può avergli provocato un comprensibile disappunto nei confronti della "nuova" architettura, quello di Buzzi verso il razionalismo è più un sentimento di estraneità o di diversità che non di ostilità. Peraltro Buzzi, nella sua varietà di interessi e nella sua voracità di esperienze, aveva anche, tra il 1930 e il 1934, affrontato o solo sfiorato e quasi per gioco (o per sfida?) tematiche razionaliste. Tra il 1930 e il 1931 aveva compiuto alcuni viaggi a Berlino che certo dovettero favorire contatti diretti con l'ambiente e le opere della nuova architettura europea; più tardi, nel 1934, pubblica alcuni progetti in cui in qualche modo si misura con tematiche razionaliste ("Casa a quattro ville sovrapposte"; "Casa moderna di abitazione"; "Casa composta di studi-abitazione") nella serie "Interpretazioni moderne della casa di abitazione" lanciata dalla rivista di Gio Ponti *Domus*<sup>94</sup>. Si tratta di approcci del tutto sperimentali e mantenuti su un piano meramente teorico; nell'ultimo progetto affronta anche il tema della serialità ideando un piano-tipo. In questi come in altri progetti, di cui rimane il disegno, tematicamente più espliciti sul tema – una "Villa a struttura metallica smontabile" e una "Villa razionalista in collina" – le interpretazioni di Buzzi del razionalismo sono sempre personalissime e talvolta, si ha il sospetto, anche un po' ironiche<sup>95</sup>; si noti inoltre come sia ancora una volta predominante il tema "aristo-

94 [PONTI] 1934a; 1934b; 1934c; 1934d. Si attribuiscono con buona probabilità a Ponti, direttore della rivista, tutti e quattro i testi che descrivono i progetti di Buzzi pubblicati, qui sopra menzionati: sicuramente suo è il primo.

95 Riporto le appropriate osservazioni di TOGNON 2008, p. 292: «Anche nei progetti nei quali sembra aderire all'istanza razionalista rimane sempre un elemento di distanza profonda. Si consideri ad esempio il prototipo di villa in struttura metallica e smontabile elaborato negli anni trenta: l'idea è per sé estremamente all'avanguardia per la concezione dei materiali e per la generale sensazione di leggerezza degli impianti, che sembrano solo appoggiarsi al terreno, soprattutto nelle colonne che terminano a punta e sospendono la struttura come nel vuoto. Tuttavia l'insieme è più simile ad un elegante padiglione da giardino piuttosto che alle strutture smontabili, aeree o a pannelli scorrevoli ad esempio di un Mies van der Rohe. Inoltre nelle sue opere Buzzi non smette mai di dare una certa importanza alla linea circolare, che convive con il gioco razionalista delle ortogonali».

cratico" della villa, caro a Buzzi ma assai meno ai razionalisti<sup>96</sup>.

Buzzi, in sostanza, come uomo di cultura e come architetto era naturalmente portato a guardare al passato, ma non al passato recente, della precedente generazione o della propria giovinezza, come d'ordinario succede a un qualsiasi conservatore, ma a un passato che affonda nella storia, come il suo amato Rinascimento<sup>97</sup>, o più propriamente a quel classicismo che ha attraversato i secoli la storia artistica della Penisola, con connotazioni diverse da epoca a epoca ma sempre modello di eleganza, di equilibrio, di proporzione. Accettare i canoni dell'estetica razionalista, sia pure rivisitati o ibridati o contaminati con altro stile, non era nelle sue corde: significava obliterare un'architettura praticata e concepita secondo gli ideali del gruppo del "Novecento" milanese, e di contro accettare una concezione rigidamente funzionale dell'architettura e del disegno architettonico, rinunciare inoltre all'individualismo creativo, e a tutto quanto potesse connotarsi come decorativismo.

Si ritiene che il gruppo del "Novecento" milanese cui Buzzi aveva aderito con sincerità ed entusiasmo fosse costituito da personalità assai differenti che, senza esprimere un'"estetica" comune, si riconosceva piuttosto in alcuni punti fermi da tutti condivisi (il "ritorno all'ordine", il richiamo alla classicità e alla tradizione italiana, l'amore per la semplicità di linee e di forme), ma che ognuno di loro interpretava in base alla propria personalità, alla propria cultura, al proprio gusto; per quanto riguarda Buzzi, bisogna riconoscere che sotto certi aspetti egli era stato il meno "novecentista" del gruppo<sup>98</sup>. Riesce

---

96 lvi, p. 297.

97 Così FENZI 2008, p. 111, commentando un appunto di Buzzi sui suoi libri e le sue letture sottolinea la sua «visione in senso lato "conservatrice" che pone l'accento sulla continuità piuttosto che sulla rottura, onde non ci si stupirà nel constatare come Buzzi sia rimasto di qua dalle linee di frattura delle avanguardie novecentesche rispetto alle quali egli ha sempre rivendicato la sua inattualità il suo essere "fuori dal tempo" [...] Il fulcro della sua visione artistica ed estetica è costituito dal Rinascimento e soprattutto dal Rinascimento maturo». Cfr. anche CASSANI 2008, p. 45, citando anche un appunto di Buzzi: «Tomaso ha attraversato il suo tempo con la testa volta all'indietro, rivendicando la sua qualità di architetto postumo: "Come si può essere, come vorrei io, un architetto postumo?"».

98 Non solo da quello milanese, secondo TOGNON 2008, p. 277: «Considerata globalmente, l'opera di Buzzi dimostrerà di possedere alcuni elementi peculiari, che la distinguono

difficile ad esempio immaginare un Buzzi condividere il rifiuto dell'individualismo e la condanna del decorativismo: proprio quei due aspetti che, fatti propri, ma con una interpretazione ben più radicale, dal Gruppo 7 e dai razionalisti, costituivano un punto di contatto, almeno in linea teorica, tra le due correnti<sup>99</sup>. Buzzi possedeva quant'altri mai una personalità fortemente individualista, non solo sul piano umano ma anche professionale; quanto al decorativismo, si può dire che più che un aspetto esso costituisca la base e il marchio della sua professionalità; una professionalità, non si dimentichi, che proprio nelle arti applicate ha dato il meglio di sé<sup>100</sup>. Alla sua concezione aristocratica e individualistica dell'architettura e della professione dell'architetto, al suo edonismo stilistico, al suo amore per la tradizione artigiana e la cultura manuale dovevano, non solo essere estranei, ma addirittura ripugnare le astrazioni geometriche e il crudo funzionalismo dei razionalisti. Rinunciare alla fantasia creativa, all'impronta personale della creatività stessa, alla libertà del disegno architettonico, al suo gusto per un decorativismo raffinato ed elegante, avrebbe significato per Buzzi rinunciare al meglio di sé<sup>101</sup>. C'è anche da aggiungere che, pur essendo Buzzi per natura e formazione cosmopolita, amante della letteratura francese più di quella italiana, come architetto era e rimarrà sempre ed esclusivamente italiano: il cosmopolitismo della moderna architettura, con il suo guardare a esperienze e a modelli

---

dagli altri architetti del Novecento europeo e che rimangono ancora in gran parte da studiare e ricostruire».

99 Su un piano concreto, riesce difficile immaginare una condivisione, che non sia del tutto generica, di idee e di principi estetici tra Buzzi e De Finetti, allievo di Adolf Loos: l'equazione tra "ornamento" e "delitto", postulata dall'architetto viennese nel suo famoso scritto del 1908, forse essere condivisa, appunto, da De Finetti e da altri a lui più vicini e interpreti più rigorosi di certe istanze novecentiste; a Buzzi (anche se non si hanno testimonianze in proposito) l'equazione deve apparire semplicemente aberrante.

100 «L'arte di Buzzi, carpentiere mitico, è, in tutto, Arte Applicata»: BILANCIONI 2008, p. 24.

101 «La propensione decorativa, del resto tipica del substrato artistico lombardo, sarà sempre fortemente presente nelle sue architetture come nell'arredamento di interni e nella progettazione delle arti applicate, persino in epoche nelle quali una prerogativa della modernità architettura sembrava proprio l'abolizione della decorazione»: TOGNON 2008, p. 277.



Fig. 10. Tomaso Buzzi, schizzoprogetto del prospetto principale di Villa Volpi a Sabaudia (Latina).

mitteleuropei, non doveva essere nelle sue corde<sup>102</sup>. C'è da concludere che, se pur esistevano alcuni punti di contatto tra la corrente del "Novecento" e il razionalismo, come abbiamo più volte rilevato citando l'opinione di alcuni studiosi e storici, la cosa non riguarda minimamente Tomaso Buzzi.

### ***Una scelta esclusiva: la committenza privata***

Forse è anche probabile che Buzzi di fronte all'affermarsi della nuova architettura si sia sentito "inattuale": quella consonanza cordiale, spontanea, e persino entusiasta, che si era stabilita con il mondo dell'architettura al tempo

102 «Il polo di riferimento culturale e letterario, fuori dall'ambito propriamente artistico e architettonico saldamente costruito attorno all'esperienza italiana, è costituito dalla letteratura francese»: Così FENZI 2008, p. 111, commentando gli appunti di Buzzi circa le sue letture e i suoi riferimenti letterari.

di “Novecento” sembra ormai non più possibile e la cosa lo spinge a una più avvertita coscienza di sé, come uomo e come professionista.

Contrario per motivi ideali ed estetici all’indirizzo assunto dalla grande progettazione architettonica italiana, contrario per motivi caratteriali a compromessi vuoti intellettuali che professionali, contrario a motivo della sua educazione liberale e del suo spirito indipendente al processo di politicizzazione dell’architettura italiana che si è ormai resa organica al regime, Buzzi opera una scelta che mantiene con rigore per tutto il resto della sua esistenza: la committenza privata con la più rigorosa esclusione di quella pubblica e della partecipazione ai pubblici concorsi.

Certo deve aver pesato nell’operare tale scelta esclusiva (anche questa, per altro, constatabile di fatto ma mai ufficializzata o proclamata) il bilancio, cui ho già più volte accennato, del suo primo decennio di intensa attività professionale: le ripetute delusioni nella partecipazione a grandi progetti pubblici (fino a quello per la Stazione fiorentina) e, di contro, gli altrettanto ripetuti e gratificanti riconoscimenti ricevuti dalla sua attività nel campo delle arti applicate, dell’arredo e dell’architettura domestica, dell’architettura dei giardini, nonché di quello che oggi con termine (ingiustamente) non italiano chiamiamo *design*.

A dare supporto e incoraggiamento a questa scelta e a risvegliare in lui l’amore per l’arte applicata cade a proposito la nomina, proprio in quegli anni, a direttore artistico della Venini, offertagli dal suo amico Paolo Venini, che mantiene dal 1932 al 1934. Qui Buzzi può realizzare al meglio le sue abilità “artigianali”, l’alta qualità del suo *design*, le sue propensioni al decorativismo, che si rivela – forse a motivo del materiale con cui si deve misurare, il vetro – più elegante e lineare che in altre occasioni, ma che si innesta in questo caso anche su una sua personale ricerca sul materiale vitreo<sup>103</sup>.

Quella del “privato” è per lui una scelta totale e integrale: smette pertanto

---

103 A illustrare in maniera adeguata la sua attività nella vetreria veneziana, la bella mostra veneziana all’isola di San Giorgio nel 2014 con il relativo catalogo di cui si dà conto *supra* alla nota 9; cfr. anche le note 46-47 e il testo corrispondente.

anche di pubblicare suoi interventi e suoi progetti sia su *Domus* sia su qualsivoglia altra rivista. L'allontanamento dall'architettura ufficiale e accademica comporta inevitabilmente, e certo egli non può ignorarlo, il fatto che il suo nome e la sua persona perdano gradualmente di visibilità nel panorama architettonico italiano, a dispetto della sua pur frenetica attività professionale, ed entrino in quel cono d'ombra che solo da alcuni anni si va dissipando.

L'unico filo di contatto che egli vuole mantenere con un'attività che si può rapportare all'ambito del pubblico è quello dell'insegnamento di Disegno al Politecnico di Milano al quale è stato chiamato dal preside Piero Portaluppi già nel 1938 e che mantiene fino al 1956; un'attività a lui molto cara e congeniale e anche particolarmente appagante da un punto di vista emotivo dato che si svolge in quel Politecnico milanese al cui interno si erano svolte la sua formazione di architetto, le sue prime battaglie ideali, i suoi legami con i giovani architetti della corrente del "Novecento" e con lo stesso Portaluppi<sup>104</sup>.

Siamo quindi in presenza di una svolta nella vita e nell'attività professionale di Buzzi. Una svolta inattesa, determinata da avvenimenti esterni, ma da lui fortemente voluta. Le amarezze che, come è lecito supporre, accompagnano probabilmente la sua svolta umana e professionale, sono il preludio a una vita umana e professionale materialmente più gratificante e più serena, sgombra dalle ansie concorsuali e finalmente dedicata ad agire professionalmente secondo le sue più vere aspirazioni. Quella di rinunciare alla grande progettazione architettonica e alla partecipazione ai concorsi pubblici (malgrado le opportunità, allora numerose come non mai, che essi offrono) non va vista come un ritiro più o meno rancoroso o come una rinuncia obbligata, ma semmai come una scelta liberatoria determinata dalla consapevolezza, o

---

104 Sull'attività universitaria di Portaluppi cfr. NICOLOSO 2003. Si tenga presente che della generazione di architetti precedente a quella dei razionalisti Portaluppi, cui è legato da lunga amicizia, è tra i più coinvolti in quanto a compromissione con il fascismo, tanto da essere deferito alla commissione per l'epurazione e da essere sospeso da insegnamento e presidenza dal 1945 al 1948 (prontamente entrambi recuperati ed entrambi mantenuti dal 1948 al 1963): la cosa non sembra aver creato in Buzzi imbarazzo o disappunto. Da notare che nello stesso Politecnico tiene regolare insegnamento il non più amico e sodale Gio Ponti.



Fig. 11. Tomaso Buzzi, disegno di dettaglio del gazebo di Villa Volpi a Sabaudia (Latina).

da una presa di coscienza di sé, di essere tagliato per altro: un altro che già costituisce una parte, tutt'altro che secondaria, della sua vita professionale, un altro a cui dedicherà il resto della sua vita in maniera pressoché esclusiva.

### **La casa e il tema dell'abitare**

Tuttavia affermando che per il resto della sua vita Buzzi si dedicherà all'arredo di dimore altolocate si rischia di banalizzare decenni di attività nei quali egli ha modo di esprimere al meglio la sua creatività, anzi sarebbe piuttosto più adeguato dire che ha modo di continuare a esprimere al meglio la sua creatività, nonché la sua "filosofia" artistica e architettonica.

Uno degli aspetti che maggiormente rivelano il legame di Buzzi con i colleghi del "Novecento" milanesi, ma soprattutto con colui con il quale, non per

nulla, rimane professionalmente legato per oltre un decennio, Gio Ponti, era quello dell'abitazione, in quanto progetto, e del tema dell'abitare in quanto soggetto di riflessione teorica relativa a uno stile di vita.

Quando Ponti, nel 1928, fonderà la sua rivista *Domus* per portare alla conoscenza e partecipazione di un pubblico più vasto le tematiche a lui care dell'architettura domestica -dalla progettazione all'arredo degli interni-, delle arti decorative ed industriali, e soprattutto di una moderna filosofia del vivere che rivendica anche esigenze di comfort, decoro, igiene, funzionalità, il tutto tenuto sempre ad un livello di indiscussa eleganza, e con riferimento ad una specificità italiana <sup>105</sup>, Buzzi ad essere chiamato a collaborare per primo e fin dal primo numero; e la collaborazione di Buzzi sarà costante e continua, almeno nei primi anni di vita della rivista, con articoli di carattere storico, disegni di suoi progetti, articoli di attualità, ma anche come collaboratore alla gestione ai progetti editoriale della stessa.

Non si deve poi trascurare quanto Buzzi, al pari di Ponti, fosse coinvolto nel tema delle arti applicate, in particolare nel disegno e creazione di mobili, oggetti, e di tutto ciò che era necessario all'arredo, per la cui commercializzazione aveva anche fondato, sempre con Ponti e altri colleghi, le società "Labirinto" e "Domus Nova" (v. *supra* nota 41 e relativo testo). Tutto ciò in un momento storico in cui si assisteva ad una straordinaria diffusione delle "arti applicate"<sup>106</sup>.

---

105 Basti il titolo dell'editoriale di apertura a firma di Ponti *La casa all'italiana* (PONTI 1928); v. *infra* alla nota 10. Sul tema dell'abitazione e dell'abitare, assai caro ai "Novecentisti", e in particolare sulla "casa all'italiana" di Gio Ponti si vedano IRACE 1988; AVON 2004 e in particolare il paragrafo *Gio Ponti, la casa all'italiana alla triennale del 1930*, alle pp. 168-172, con relativa bibliografia. Lo stesso Ponti decide di raccogliere in libro i suoi scritti sull'argomento, pubblicati nelle prime annate di *Domus*, con il titolo *La casa all'italiana* (PONTI 1933).

106 «È la consapevole affermazione del primato delle arti applicate. La decorazione (in vetro, in bronzo, in smalto, nei tessuti, nei legni, nelle maioliche) invade case e palazzi, si moltiplica nella dimore private come negli stabilimenti termali, nelle halls dei grandi alberghi come nelle stazioni delle metropolitane, nei grattacieli di Manhattan come nei transatlantici di lusso [...] Nessuna epoca nella storia delle arti, se non forse la stagione del Barocco, ha esaltato la pura decorazione come gli anni che noi chiamiamo Déco»; riporto qui la sintetica ma appropriata descrizione del fenomeno di Antonio Paolucci (PAOLUCCI 2017).

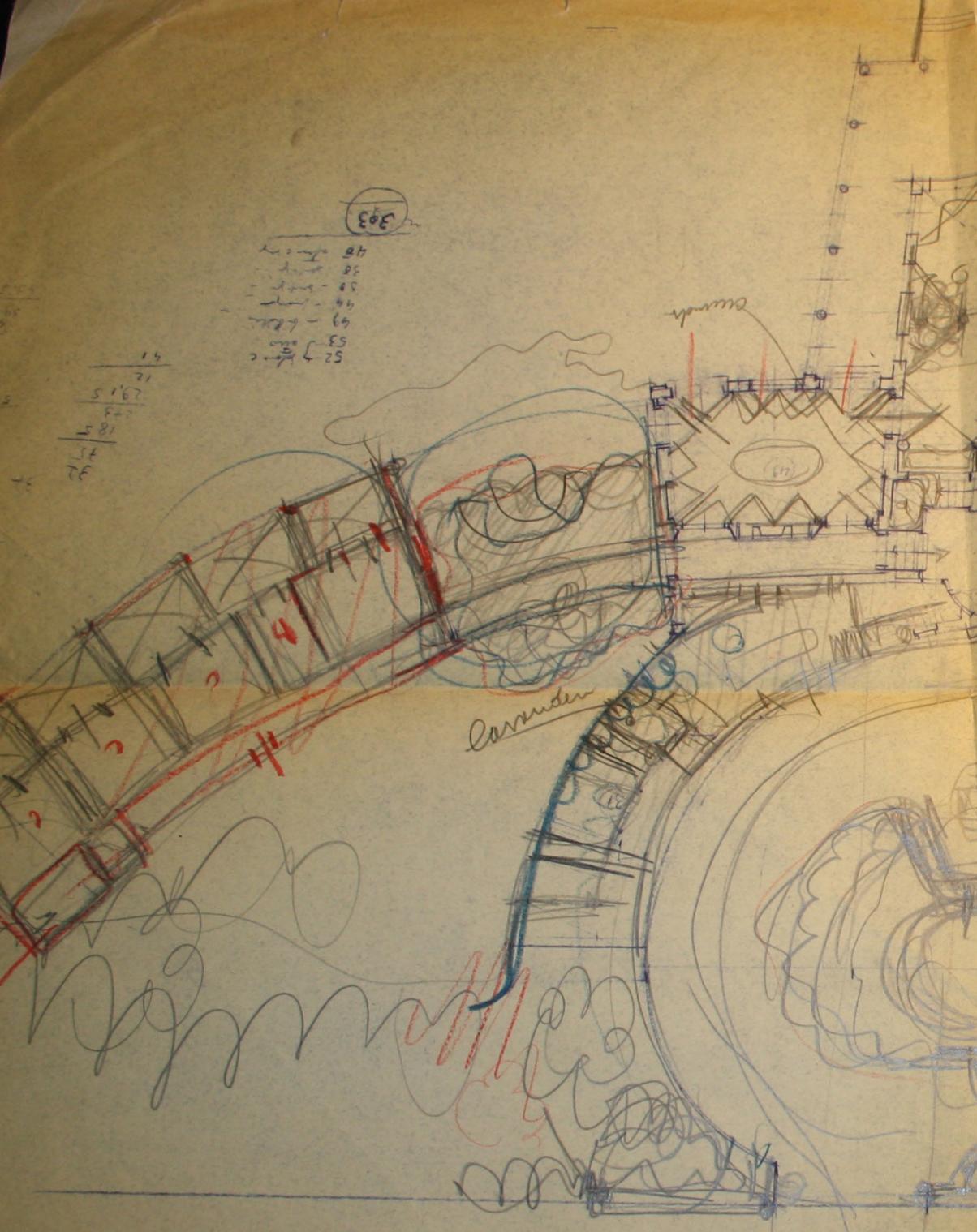
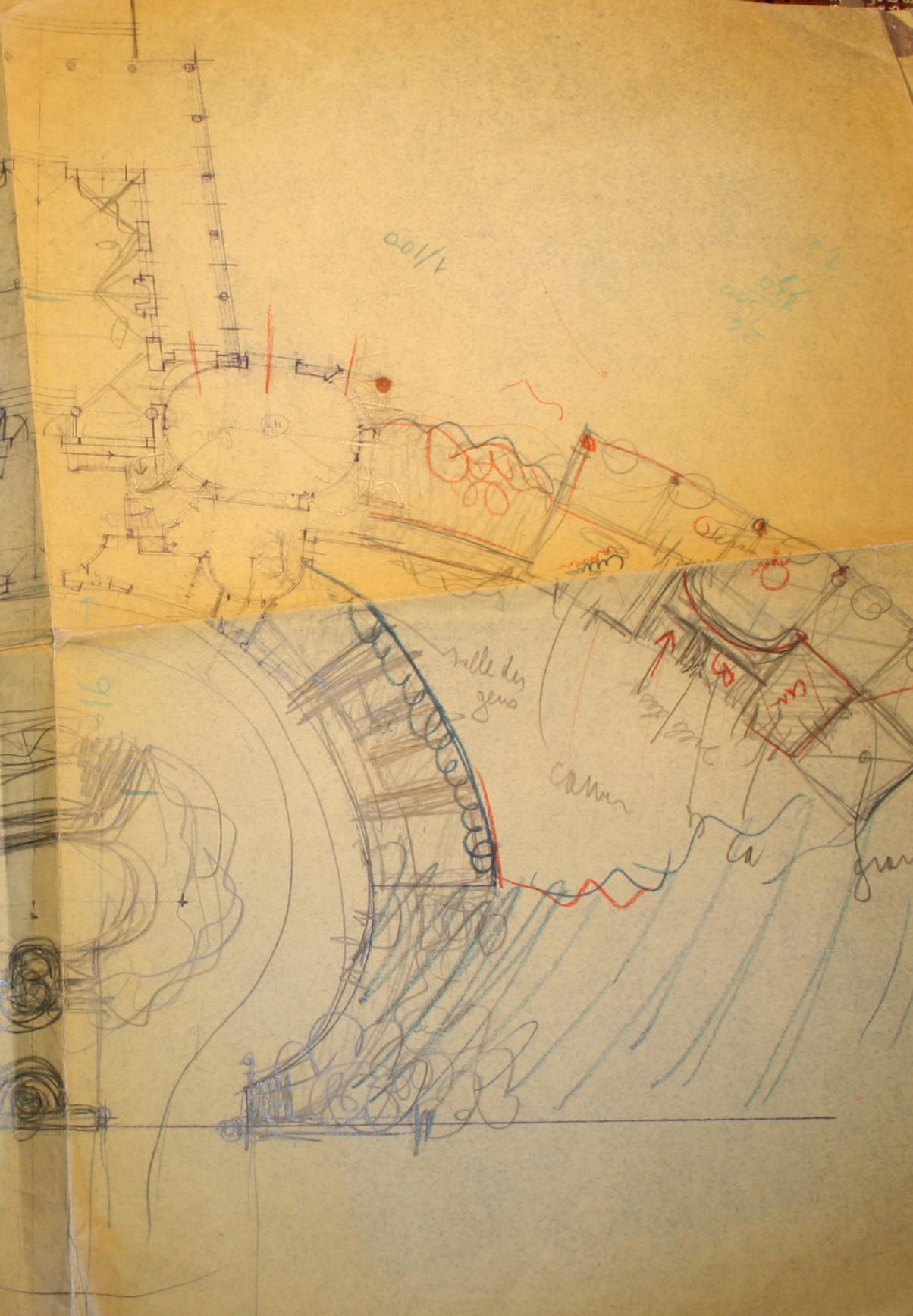


Fig. 12 .Tomaso Buzzi, schizzoprogetto della pianta di Villa Volpi a Sabaudia (Latina).

1/100

1/100



ville des gens

C.M.M.

ca

gran

È opportuno, e anche non privo di interesse, puntualizzare in cosa consista la “filosofia del vivere” che anima Ponti e Buzzi e ne informa sia la loro produzione architettonica sia, cosa da questo punto di vista più importante, la loro creatività relativa alle arti applicate. E a tale proposito non si può fare a meno di mettere in rilievo una caratteristica che può a buon diritto essere considerata anche come un limite e che appartiene certamente a Ponti e Buzzi in particolare ma che riguarda in buona misura anche gli altri sodali della corrente del “Novecento” milanese: quella cioè di rivolgersi, in tema di abitazione, soprattutto ad un pubblico della media o alta borghesia, e di pensare per quanto riguarda sia la progettazione architettonica dell’abitazione, sia la sua struttura interna, sia gli elementi decorativi, sia i mobili e l’oggettistica di arredamento, alle esigenze di un ceto che in quegli anni andava formandosi e allargandosi, desideroso di migliorare ed elevare il suo livello di vita, anche e soprattutto dal punto di vista abitativo<sup>107</sup>.

Del resto se si considera quanto scrive Ponti circa “la casa all’italiana” nel suo più volte citato editoriale che apriva il primo numero di *Domus*, (creatura tanto di Ponti quanto di Buzzi, almeno nelle sue prime annate) ci si rende subito conto che la “casa all’italiana” che egli ha in mente risponde chiaramente alle aspettative (o ai sogni) di quel un pubblico borghese in quel momento in fase di crescita e di affermazione e, si può supporre, alla ricerca di un più adeguato tenore di vita<sup>108</sup>.

107 Lo dichiara esplicitamente il commento editoriale (di Ponti?) a una di esse: «La casa di Buzzi che particolarmente illustriamo non è l’interpretazione di Buzzi ma una interpretazione di Buzzi: è, socialmente, rivolta a un ceto ricco ed educatissimo: è una ingegnossissima forma, uno spazio per vivere, pieno di risorse, di giochi, di luce, di varietà».

108 «La casa all’italiana è come un luogo scelto da noi per godere in vita nostra, con lieta possessione, le bellezze che le nostre terre e i nostri cieli ci regalano in lunghe stagioni. [...] essa nei vestiboli e nelle gallerie, nelle stanze e nelle scale, con archi, nicchie, volte e con colonne regola e ordina in spaziose misure gli ambienti della nostra vita. Dall’interno la casa all’italiana riesce all’aperto con i suoi portici e le sue terrazze, con le pergole e le verande, con le logge ed i balconi, le altane e i belvedere, invenzioni tutte confortevolissime per l’abitazione serena e tanto italiane che in ogni lingua sono chiamate con nomi di qui. Una stessa ordinanza architettonica regge dunque, in diversa misura, nella casa all’italiana, le facciate e gli interni e ancora regola d’attorno la natura medesima con terrazze e gradini, con giardini, appunto detti all’italiana, nin-



Fig. 13 .Tomaso Buzzi, schizzoprogetto del prospetto lato strada di Villa Volpi a Sabaudia (Latina).

### **La villa: modello di abitazione e modello architettonico**

Se si tiene conto di questo contesto, culturale oltre che estetico, nonché della natura multiforme che anima la creatività artistica di Buzzi – una creatività che non conosce limiti e che va dalla progettazione dell’edificio al disegno dei mobili, agli elementi decorativi del mobile stesso, agli oggetti di arre-

---

fei e prospettive, orti e cortili, tutti creati per dare agio e scena ad una felice abitazione. Il suo disegno non discende dalle sole esigenze materiali del vivere, essa non è soltanto una “machine à habiter”. Il cosiddetto “comfort” non è nella casa all’italiana solo nella rispondenza delle cose alle necessità. [...] Codesto suo “comfort” è qualcosa di superiore, esso è nel darci con l’architettura una misura per i nostri stessi pensieri, nel darci con la sua semplicità una salute per i nostri costumi, nel darci con la sua larga accoglienza il senso della vita confidente e numerosa, ed è infine, per quel suo facile e lieto e ornato aprirsi fuori e comunicare con la natura, nell’invito che la casa all’italiana offre al nostro spirito di recarsi in riposanti visioni di pace, nel che consiste nel vero senso della bella parola italiana, il conforto».

damento (in metallo, ceramica, vetro), al disegno di soffitti e pavimenti, di stoffe tendaggi, alla progettazione e decorazione dei giardini – si comprende come in Buzzi l'abitazione e il tema dell'abitare convergessero naturalmente, e quasi necessariamente, nella tipologia architettonica della villa, senza dubbio il tema e il luogo dove tutte queste competenze potevano confluire e integrarsi in maniera totale e trovare una sintesi felice, il filo rosso che attraversa la sua intera l'attività intellettuale e professionale. Ovviamente oltre alla sua personale preferenza gioca qui anche una motivazione di carattere economico e sociale, essendo la villa un modello favorito dalla committenza facoltosa che a lui si rivolge.

La villa in effetti era stata da sempre, fin dall'inizio della sua carriera, il suo modello architettonico privilegiato (che si tratti di costruzione, di ristrutturazione, di arredamento), sia come concreta realizzazione professionale, sia come disegno di progetto da pubblicare su riviste specializzate; ma anche il suo terreno di studio preferito, rivolto soprattutto ai modelli del suo amato Rinascimento (v. *supra* nota 27 e 28 e testo relativo). Una villa, quella di Garches, è stato il soggetto della sua prima committenza architettonica in collaborazione con Giò Ponti (v. *supra* nota 36); una villa è l'oggetto della sua unica recensione del lavoro di un suo collega su *Domus*<sup>109</sup>; hanno la villa come tema i progetti presentati alla Triennale di Monza o destinate alla pubblicazione su riviste nei primi anni Trenta; e sono ancora modelli della villa che propone quando si confronta con tematiche razionaliste: "Villa a struttura metallica smontabile", "Villa razionalista in collina". Ancora più significativo il fatto che ancora in termini di villa egli pensa e ragiona anche quando tratta di edifici con più abitazioni, come ad esempio quando partecipa con tre progetti in tre diversi numeri dell'annata VII (1934) della rivista *Domus* al tema "Interpretazioni moderne di case di abitazione" proposto da Ponti: il primo, un'elegante palazzina di sette piani più un attico con terrazzo che nella sua schematica semplicità sembra occhieggiare allo stile razionalista, reca

---

109 TOMASO BUZZI. Villa Pizzigoni a Bergamo dell'Arch. Giuseppe Pizzigoni. *Domus*, 3, marzo 1928, pp. 18-21.

la significativa intitolazione di "Casa a quattro ville sovrapposte"; identico il concetto di un altro dei tre progetti "Casa composta da studi-abitazione" (v. *supra* nota 94 e testo relativo).

Non si tratta di progetti preparati per una loro pratica realizzazione, bensì di "studi", di modelli abitativi proposti al pubblico, di sperimentazioni che si muovono sempre nell'ambito del tema di un rinnovamento funzionale della residenza, fortemente caro agli architetti del "Novecento" milanese. Il tema dell'edificio ad appartamenti è caratterizzato da una distribuzione che è in funzione della razionalità dell'abitare; comprende lo studio dell'esposizione ottimale, un impianto planimetrico funzionalmente organizzato su più livelli, la nitida semplicità dei volumi che traduce sul piano della facciata la leggibilità degli spazi interni. Queste le caratteristiche che si riscontrano nei tre progetti di abitazione urbana pubblicati su *Domus* di cui si è appena trattato: "Casa a quattro ville sovrapposte, Casa moderna di abitazione", "Casa composta di a studi-abitazione". I tre progetti mostrano lo schema lussuoso della casa a ville sovrapposte (non a più piani!) con un'organizzazione planimetrica di cui viene studiata la massima funzionalità e il minimo dello spreco per ogni singolo ambiente, sia che si tratti di un atrio, dello studio, o di un soggiorno. Buzzi sembra accogliere qui quei tratti propri della residenza moderna, contraddistinta da un'architettura spoglia e semplificata, priva di ornamenti classicisti e caratterizzata dall'inserimento di quinte urbane, in cui è forte lo studio del rapporto tra la variazione planimetrica tipologica e la densità del tessuto urbano, tra funzionalità ed espressività formale dell'organismo.

Tuttavia l'interesse di Buzzi per queste tematiche non sfugge a una interpretazione personale, ostinatamente esuberante e propria del personaggio, che si riflette nella proposta di un abitare lussuoso e cerimoniale, di una residenza contemporaneamente classica e moderna. Emblematico è il progetto per la "Casa a quattro ville sovrapposte", più volte menzionata, in cui la presenza di numerosi atri e disimpegni prefigura già quella compenetrazione di spazi che caratterizza anche la sua ultima realizzazione, la Scarzuola. Gli spazi sono strutturati secondo una logica additiva che accosta agli ambienti solenni, fulcro della residenza (salone a doppia altezza), ambienti di dimensioni estre-

mamente ridotte come i giardini di inverno, inseriti negli spazi ricavati tra le camere e il terrazzo, pensati allo stesso tempo come spazio individuale e scena di una rappresentazione<sup>110</sup>.

Il tema architettonico della villa, presente fin dagli anni della sua formazione giovanile e costante nella sua produzione, anche come tema di ricerca nelle sue pubblicazioni, si presenta nel tempo con diversi modelli e tipologie. Nella giovanile villa detta dell'*Ange Volant* progettata insieme a Ponti e Lancia e realizzata nel 1926 a Garches, predomina quella semplicità e quell'elegante classicismo che fa di essa un esemplare modello di quella "casa all'italiana" che corrisponde agli ideali abitativi dei "Novecentisti", di Ponti e in particolare di Buzzi. La planimetria dell'edificio, che si incardina intorno a un salone di rappresentanza a doppia altezza affacciato sul prospetto con un'ampia vetrata suddivisa da colonne, «è un volume di essenziale semplicità su cui compaiono timpani spezzati, nicchie, sedili in pietra, finestre strombate, colonne con basi e capitelli ridotti a sottolineature accennate, aggregate alla stregua di frammenti senza tempo, che conferiscono al manufatto una qualità modernamente classica»<sup>111</sup>.

Al proposito di dialogare con le tematiche razionaliste rivisitate in chiave *decò* rispondono, al contrario i progetti pubblicati nei primi anni Trenta su *Domus* o presentati alla Triennale (v. *supra* note 94, 95 e testo relativo), di cui la "Villa a struttura metallica smontabile del 1930", è senz'altro la più vicina ai modelli razionalisti anche se morbidamente affrontati<sup>112</sup>. Qui la continui-

---

110 I riferimenti per le ricerche tipologiche condotte da Buzzi nel campo dell'abitazione si trovano, ancora una volta, nei progetti delle "Case tipiche" realizzate dal suo collega e amico Gio Ponti a Milano. È evidente la stessa posizione nei confronti della ricerca di una qualificazione del fronte stradale, affidata alla ritmica alternanza tra pieni e vuoti, tra le aperture e i balconi e la continuità seriale dell'isolato. Altro elemento fondamentale è il ritmo orizzontale dei balconi in cui le decorazioni delle inferriate risultano praticamente abolite.

111 MAZZA 2008, p. 204.

112 Il progetto rimanda chiaramente al progetto per la "Casa Elettrica", presentato in quegli stessi anni da Figini e Pollini alla IV Triennale di Monza, di cui vengono ripresi il motivo compositivo di base del volume e la trama metallica delle ringhiere: cfr. MAZZA 2008, p. 206; una riproduzione nella stesa opera a p. 294.



Fig. 14. Tomaso Buzzi, schizzoprogetto del prospetto principale di Villa Volpi a Sabaudia (Latina).

tà puramente disegnativa dell'edificio si concretizza in un'immagine ancora classicamente proporzionata attraverso i tubolari di balconi e terrazze e la leggera struttura in metallo che sovrasta il terrazzo di copertura costituisce l'elemento per il passaggio graduale del volume dal materico attacco a terra all'aereo attacco al cielo, mentre l'attestata funzionalità della struttura viene celata dall'eleganza delle decorazioni dei prospetti. Sul tema vanno segnalati anche due altri progetti coevi: quello per una "Villa di montagna" del 1930 e per la "Villa razionalista in collina" del 1931. Il primo rappresenta una rilettura in chiave modernista della classica villa all'italiana, in cui il compenetrarsi tra moderno e neobarocco si esprime attraverso un volume cilindrico vetrato che si incardina nel volume concavo della costruzione e si amplia fino a raggiungere lo spazio esterno dallo schema labirintico. Il secondo progetto si contraddistingue per la presenza di volumi dalle geometrie pure, deformate

però mediante aggiunte di volumi cilindrici o dagli spigoli arrotondati, lontani dalla purezza del razionalismo.

Nei decenni successivi è invece dominante la ricerca di uno stile della casa mediterranea aperta all'aria e alla luce, dolcemente inserita nel paesaggio con volumi dalle geometrie semplici che si aprono in patii, pergolati, terrazze. Pur in questo contesto Buzzi rifugge dall'attenersi a un modello stilistico ed estetico unico e individuabile con precisione. Egli è per sua natura un eclettico, si lascia influenzare dall'ambiente e dal paesaggio in cui opera e anche dalla personalità del committente<sup>113</sup>, anche se è sempre possibile riconoscere la sua "mano". C'è un Buzzi che si esprime con un'eleganza semplice, ovvero all'opposto con un decorativismo fantasioso e talora eccessivo; c'è un Buzzi che si ispira al suo amato classicismo rinascimentale, ovvero al suo opposto a un barocco ipertrofico, così come c'è un Buzzi che si lascia tentare da esperimenti razionalisti (o quasi), come constatato poco sopra, ovvero all'opposto legato a un conservatorismo proprio del suo carattere e della sua cultura. I suoi modelli culturali di riferimento sono Serlio, Palladio, ma anche Borromini, Pirro Ligorio, Piranesi<sup>114</sup>. Sono tutti modelli e fonti di ispirazione che ritroveremo, con tutto l'accumulo di richiami e citazioni, nelle architetture della Scarzuola. Modelli diversi, talora contemplati isolatamente, talora presenti nella stessa opera, talora improvvisamente affioranti come citazioni: in una delle sue opere più significative, la Villa Volpi di Sabaudia, a un fronte palladiano (o iper-palladiano) con tanto di pronao con colonne, timpano, trabeazione, si contrappone un retro barocco racchiuso da strutture

113 Non mi riferisco soltanto alla ovvia esigenza di compiacere o adattarsi ai gusti dei diversi committenti. Ad esempio la citazione palladiana nella Villa Volpi di Sabaudia potrebbe a mio avviso interpretarsi come un richiamo colto, un collegamento mentale al classicismo di quel capolavoro palladiano che è la Villa Maser, la cui ristrutturazione era stata uno dei primi (1934) e più importanti interventi, tra i tanti realizzati da Buzzi, per l'aristocrazia italiana; e forse anche un omaggio alla famiglia veneta cui appartenevano entrambe le ville.

114 «Per quanto riguarda il Piranesi fortissimo è il debito di un'architettura proliferante, come contagiata da un impulso di espansione [...] un'architettura come affastellamento di segni e di spazi che rimandano ad una totalità organica, naturale, aliena dalla compostezza della norma e della composizione»: MAZZA 2008, p. 199.

ricurve (berniniane?), un disegno ricurvo delle strutture che ritroviamo in altre sue opere, come nella Villa Necchi a Nervi e ancora più nella Villa di Castello lombardo presso Roma<sup>115</sup>.

Tra le molte variabili dell'estro architettonico di Buzzi, su cui non posso qui dilungarmi, voglio segnalare la Villa Pirelli a Sant'Ilario presso Genova: una casa di campagna articolata in un complesso di volumi orizzontali digradanti sul declivio di una collina coltivata, perspicuo esempio di inserimento di un edificio nel paesaggio, ma anche anticipo della sistemazione (questa volta più teatrale che agreste) degli edifici nel declivio della Scarzuola<sup>116</sup>.

---

115 Si rimanda ancora alle riproduzioni nell'ottimo saggio di MAZZA 2008, che mi permetto di raccomandare per l'eccellente indagine sulla produzione di Buzzi e relativamente agli aspetti della sua variegata creatività, di questo periodo; a p. 206 anche una riproduzione del progetto di "Villa razionalista in collina", di cui sopra.

116 MAZZA 2008, p. 209, con riproduzioni del progetto.



*Fig. 1. La Scarzuola, vista di un interno.*

## 2. La Scarzuola

### ***Il luogo: preesistenze, spazi, variazioni e integrazioni***

A partire dal 1957, Buzzi inizia a costruire la sua «inedita follia»<sup>1</sup>, un sogno risalente, come egli stesso ha rivelato, alla sua giovinezza che porterà avanti fino alla sua morte: «Il mio sogno di architetto (fin dagli anni di studio a Milano) nei quali disegnavo le architetture dei pittori del '300, '400 e '500 e le scene teatrali del Peruzzi, del Serio, del Palladio e dello Scamozzi [...] era di costruirmi la Città Ideale, che vedevo nella fantasia [...] come fondo di teatro, come copertura del mio studio, come Acropoli, Montagna Magica, [...] tutta in pietra, vagamente policroma, con casette di rinfianco in mattoni variamente colorati, quanto cioè nessun architetto ha mai potuto e saputo costruire da solo e per se solo e nemmeno per i committenti [...] la mia città sognata potrò chiamarla (come Sforzinda del Filerete o Pienza di Enea Silvio Piccolomini, Pio II o Urbano? (Chiedo venia per paragoni troppo illustri) la posso chiamare la: Città Albuzziana “vera follia in pietra”»<sup>2</sup>.

1           Così la definisce, già nel titolo, ALPAGO NOVELLO 1985, p. 20.

2           I riferimenti immediati sono da ricercarsi nei Giardini di Stowe, il villaggio di Portmarion nel Galles, il Désert de Retz a Chambourcy Yvelines Parigi, il Palais Idéal, ma soprattutto gli esempi della classicità come la Villa di Adriano, Villa d'Este a Tivoli e la Villa Orsini a Bomarzo. Ma il brano appena citato, tratto da uno dei tanti appunti di Buzzi conservati presso l'Archivio



Fig. 2. Ingresso alla chiesa.

Il più grande contributo architettonico di Buzzi si trova in una valle al fianco di un antico convento francescano, fondato presumibilmente nel 1218 da san Francesco su una collina degradante su un bosco. La tradizione racconta che proprio san Francesco abbia soggiornato lì, costruendo una capanna di paglia intrecciata, la "scarza"<sup>3</sup>, da cui il nome Scarzuola, vicino a una sorgente oggetto ancora oggi di devozione.

---

della Scarzuola, invita a raccogliere altre suggestioni. Buzzi fin da giovane si è rivelato un appassionato studioso di Palladio, di Serlio, di Scamozzi e dell'architettura rinascimentale in genere. Oltre ad alcuni articoli sulle ville palladiane pubblicate su *Domus* tra il 1928 e il 1929, ne pubblica altri due su Sabbioneta, nella rivista *Dedalo* di Ugo Ojetti (v. note 26 e 27 con relativo testo). Probabilmente non estranea questa sua predilezione per Sabbioneta, piccola città "ideale" per uno dei suoi autori, Scamozzi, e per il suo committente, Vespasiano Gonzaga, a far sorgere in Buzzi la prima idea di una sua "città ideale", anche se in scala ridotta e diversa nella concezione.

È del 1291 il primo documento di una lunga serie di fonti che attesta la successione delle vicissitudini di cui il convento fu protagonista, sotto l'alternata guida ora di membri appartenenti all'ordine francescano, ora di laici<sup>4</sup>, finché nel 1957 l'Ordine rinunciò definitivamente al complesso conventuale vendendolo all'architetto Tomaso Buzzi.

L'antico convento medievale comprende una chiesetta con atrio porticato e un vasto piazzale antistante, cinto da muro in pietra, scandito da edicole in terracotta per la Via Crucis, un piccolo chiostro attorno al quale si dispongono vari ambienti a due piani. Nell'abside della chiesa, seminascolato da un coro ligneo, è stato rinvenuto l'affresco raffigurante san Francesco in levitazione che sembrerebbe essere la più antica raffigurazione pittorica del santo. Gli interventi di restauro, eseguiti con una prassi tipica del Novecento, tendono da una parte a una rigorosa conservazione dell'esistente<sup>5</sup>, dall'altra ammettono variazioni e integrazioni anche notevoli, ma controllate da un senso armonico volumetrico, formale e metrico, quali lo smontaggio e trasporto a pochi metri dall'ingresso dell'altare e l'ampliamento di alcune aperture del primo piano. Vengono inoltre modificati alcuni ambienti del convento, trasformati in sala da ballo, sala da musica e sala da pranzo<sup>6</sup>. Al complesso dell'ex convento si

---

4 Il convento fu abolito diverse volte: la prima durante la Repubblica Romana nel 1798, la seconda nel 1810; quattro anni dopo venne ripristinato dai Minori riformati e nel 1866 nuovamente soppresso. Cessò così il diritto di patronato da parte dei conti di Marsciano, che fu poi riscattato da religiosi nel 1876. Con la fusione delle province francescane dell'Umbria del 1899 il convento venne ceduto in affitto nel 1909 per poi tornare ai frati, finché nel 1922 si dovette procedere ancora una volta alla chiusura del convento. La chiesa continuò a essere officiata fino al 1957, anno in cui l'ordine decise di cederlo definitivamente. Archivio della Scarzuola, Documenti ff. 5-16-17, doc. n. 56-57-64-65-66-67.

5 FENZI 2000, pp.71-72. Buzzi 25 luglio 1970: «Quando qualcuno ingenuo, ignaro, innocente, ignorante, mi osserva che tutta la mia città Buziana non è francescana, dimentica che può essere a suo modo in pietra, il cantico delle creature, con sora acqua, e terra e fiori e sole e luna e animali e persone, Arte, Poesia e Musica, uccelli, nuvole, cielo, stelle: non tanto i Fioretti, quanto il Cantico delle creature, trascritto in termini architettonici, in cui le pietre parlano: "te saxa loquuntur". Non un finto francescanesimo ma un trionfale inno al creato e alle creature».

6 Sono ben chiare le idee che informano questi lavori di trasformazione: Appunto del 17 dicembre 1969, Archivio della Scarzuola. «Nel Convento, chiuso e dappertutto deve essere rappresentata l'ospitalità, la beneficenza, l'insegnamento (una sorta di università) quando dico



*Fig. 3. Ingresso principale e cortile antistante la chiesa.*



*Fig. 4. Vista di un fianco della chiesa.*



*Fig. 5. Dettaglio del cortile.*

annette un vasto giardino, disegnato in parte all'italiana (vialetti, siepi tagliate, giochi d'acqua e roseti) e una serie di ambienti.

Un terreno in declivio a fianco del convento, una piccola valle, attira la sua attenzione: il luogo gli pare infatti adatto, anzi ideale, per realizzare quello che probabilmente è già *in pectore* un suo antico progetto (o un suo sogno?): quello di costruire, non più per gli altri ma finalmente per sé stesso, una città ideale in miniatura. Il luogo, un pendio vagamente concavo simile a quello di cui i greci si servivano per costruire i loro teatri, risponde del tutto al suo progetto che consiste nel «costruirmi la Città Ideale, che vedevo nella fantasia come fondo di teatro». È forse quello il momento opportuno per dare forma alla sua fantasia: è infatti evidente che il proposito di andare a vivere in un eremo circondato da boschi non può non corrispondere a un desiderio di ritiro, di tranquillità dopo una vita spesa in un turbinio di mondanità, conseguente in parte al suo mestiere di "architetto dei principi", in parte al suo carattere socialmente estroverso. È dunque il momento di pensare a sé stesso, di essere, dopo aver soddisfatto una miriade di committenze altrui, finalmente il committente di sé stesso.

Nessuno in verità saprà mai con sicurezza se Buzzi abbia acquistato la Scarzuola già con l'intento di realizzare qualcosa nato già perfetto nella sua mente o se l'ispirazione gli sia venuta una volta entrato in contatto con il *genius loci*, ma molti dei suoi appunti mostrano i motivi, la forza e la passione che

---

che da me, ho preparato una sorta di "università ideale" per eletti, gratuita, ospitale, libera, benefica, aperta a tutte le influenze, con la presenza di tutte le arti, compresa la morale e quella del vivere e del ben morire. [...] con chiesa, luoghi di raccoglimento e di lavoro, di vita eremitica, con aule di riunione e di lezione, teatri all'aperto, al chiuso, Palestra e Terme, sale di Musica, accademia di belle arti e musei, biblioteche, laboratori d'arte decorativa, coltivazioni e giardinaggio, ateliers di pittori, scultori e architettura. Luoghi deputati per la Memoria, la Fantasia, l'oblio, la Tradizione, la Cultura, gli amori, i ricordi famigliari, i ricordi di viaggio, il Trivio e il Quadrivio, le varie scienze, la Storia, l'archeologia e le Cappelle laiche dedicate a Donatello, Raffaello, Leonardo, Michelangelo, Borromini, Bramante, Piranesi». Appunto del 25 novembre 1960, Archivio della Scarzuola: «La chiesa è orientata (?) ovest-est. Se riesco a completare la mia idea del giardino o giardini degradanti con centro la torre, posso dire di aver costruito [...] il mio spicchio di mondo dalla torre si gode il giro del Sole ombelico del mio mondo».

lo spingono a realizzare il sogno di una vita<sup>7</sup>. Comincia in ogni modo da quel momento – prima nella mente, poi forse sulla carta – a ideare i singoli edifici della sua città ideale (che egli, con un *calembour* da vero amante, qual era, dell'architettura rinascimentale si diverte a chiamarla "Buzzinda", sul modello della "Sforzinda" del Filarete) e poi a disporli sul terreno con una vaga forma di città teatro: un complesso di edifici ora inventati ora ispirati ad antichi esempi. Una città frutto della sua immaginazione e testimonianza di ricordi vissuti, un sogno che diventa pietra, che viene realizzata a tappe, con lentezza, anche per i continui ripensamenti del suo autore, e che rimane ancora incompiuta<sup>8</sup> rispetto alle intenzioni del suo creatore. Alla Città buzziana si accede attraverso un percorso studiato che conduce

---

7 Appunto del 16 settembre 1970, Archivio della Scarzuola: «Stanotte ho pensato ai motivi che mi spingono a fare lavori alla Scarz [...]

1. bisogno di operare da architetto, represso (?) per anni (inizio di carriera, mancanza di clienti, occasioni mancate, fascismo, malignità dei tempi, guerra e dopoguerra, meschinità)
2. desiderio di sopravvivenza (?), se non di fama, (egoismo) perchè quasi preferisco la notorietà segreta, per i pochi
3. voglia di andar contro i tempi, di per quello che non hanno o hanno fatto i miei colleghi, più sfortunati o più (?), per distinguermi fra i contemporanei e fra quelli che mi hanno di poco preceduto
4. (altruismo) urgenza di far qualcosa per gli altri, di donare, di aiutare gli sconosciuti, i posteri, di insegnare continuazione della mia attitudine a insegnare
5. completamento della mia personalità sociale, mondana, in modo da ricavare dalla Sc. un certo prestigio di gran signore, mecenate (?), si da coronare il mio "personaggio"
6. il bisogno di ancorare al mondo i miei disegni, progetti, quadri, ricordi, scritti e raccolte.
7. Pretesto per restare attaccato alla vita attraverso uno scopo, a danno dei parenti che non meritano, che non sono chiamati alla mia successione, diversi da me (alcuni quasi detestati nella loro famiglia)».

Appunto del 25 febbraio 1967, Archivio della Scarzuola: «In conclusione la mia presenza alla Sc., deve sentirsi in 3 punti diversi: o nella chiesa, nel convento castello ecc ecc.; o nel giardino con le sue fantasie, le sue delizie, con le sue sculture in fieri; o nel teatro, nel museo, nell'olimpio, nel ninfeo, nelle terme, come uomo di mondo, viaggiatore, fantasioso ecc ecc, amatore [...] come artista, mecenate, come uomo di studio, di lettere [...] saggista, con caratteri diversi [...]».

8 Un compito, quello di proseguirla e completarla, che si è coraggiosamente assunto Marco Solari e che ancora coraggiosamente e pazientemente prosegue. È l'unico a poterlo fare, conoscendo il pensiero e le intenzioni di Buzzi e avendo vissuto, fino alla scomparsa di lui nel 1980, la nascita della città e la prima fase della sua realizzazione.



Fig. 6. La Scarzuola.

a una vista scenografica dell'insieme; dall'alto appare come una fantastica aggregazione di architetture sorte per generazione spontanea e senza un effettivo progetto, con un susseguirsi di compenetrazioni e aggregazioni ma, in realtà, sotto la guida dei suoi schizzi, fulminei e nervosi, e indicazioni orali. La configurazione della Città buzziana ricorda quella dei teatri della classicità greca, nei quali la scena è affidata alla natura e l'idea che domina è quella dell'architettura intesa come teatro ove la natura è parte integrante. Buzzi vi aggiunge un personale sentimento della natura fatta di vitalità dirompente che, unita all'immagine e al concetto di rovina, introduce al "fascino del non finito" e dà all'architettura quella quarta dimensione che è il tempo. La sua città egli la vede non compiutamente realizzata, non finita, degradata dal tempo, emergente e avvolta nell'abbraccio vegetale della natura: «La Scarzuola, l'arca delle mie idee 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 io vedo prender forma, estesa, variata, misteriosa»<sup>9</sup>.

Intuire la dimensione spaziale (propria dell'architettura) compenetrata e interagente con la dimensione temporale, percepire nel costruito l'azione distruttiva del tempo e della natura, introdurre il fascino del non finito, il senso della provvisorietà nella pur solida costruzione in pietra rivelano un modo di sentire squisitamente "romantico", del tutto estraneo alle idee correnti. Ma, ben inteso, in Buzzi emozioni e sentimenti, per quanto sembrino spontanei, vanno sempre interpretati alla luce delle suggestioni culturali e delle esperienze personali acquisite nel corso di una intera vita. A parte quanto di colta suggestione "piranesiana" sia presente nell'appunto appena citato, lo stesso brano così prosegue: «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 rappresenti la mia Autobiografia in pietra, che deve essere letta e capita solo dagli "unhappy few" (*les [mal]heureux peu nombreux*), cioè dagli spiriti rari, di elezione, che mi sono congeniali».

Il "commento" non fu mai scritto, né sarebbe risultato utile: troppi i cambiamenti in corso d'opera, troppi i riferimenti che troviamo nella miriade dei suoi appunti e che non riusciamo a riscontrare nella realtà della pietra. Ma il rimando alla "simbologia", ai "richiami segreti", ai "significati riposti" che solo gli "happy (o "unhappy") few" devono poter capire ci fa comprendere chiaramente il valore iniziatico, lo spirito esoterico che dà l'impronta a tutta la costruzione buzziana. Ma ancora una volta è la suggestione culturale (e il gioco intellettuale) che prevale sui reali e convinti sentimenti. Ed è un testo rinascimentale la chiave di lettura principale, sia pur vaga e generica e non esclusiva, che Buzzi stesso propone: quell'*Hypnerotomachia Poliphili*<sup>10</sup> che

9 Appunto del 2 marzo 1975, Archivio della Scarzuola.

10 *Hypnerotomachia Poliphili*, propriamente "amoroso combattimento onirico di Polifi-



Fig. 7. Tomaso Buzzi, schizzoprogetto dell'Acropoli.

aveva sempre amato e ammirato<sup>11</sup>. Oltre allo spunto dell'itinerario iniziatico e ad alcuni puntuali riferimenti (la barca di Polifilo, ad esempio) è soprattutto l'impianto generale della Città buzziana a essere ripreso dal capolavoro rinascimentale, dove il viaggio (la ricerca) di Polifilo si svolge nella cornice di un *hortus conclusus*, un giardino misterioso e cosparso da monumenti antichi e reperti dal valore simbolico.

### **Modelli e riferimenti culturali**

Non c'è dubbio che Tomaso Buzzi sia uno dei personaggi più colti e poliedrici del suo tempo. Egli stesso ama definirsi come un grande architetto, la cui personalità ricca e complessa non si esaurisce nell'ideazione e nella realizzazione dei suoi progetti, sicuramente il più grande frutto (ma non l'unico) della sua intelligenza, cultura, sensibilità. L'immagine di Buzzi architetto è legata a interessi che coltiva fin dagli anni della sua formazione: la pittura, la musica, le arti decorative, la scultura, la letteratura, che si riflettono e arricchiscono il suo mestiere di spunti particolari e armonie speciali che potremmo definire l'"altrove"<sup>12</sup> dell'architetto, intendendo con questo termine la dimensione ideale ed eminentemente culturale del suo lavoro. La costante della sua produzione, che si tratti di testi, disegni o realizzazioni architettoniche, è la volontà

---

lo", è un romanzo visionario in cui il protagonista, Polifilo, compie un viaggio iniziatico alla ricerca dell'amata Polia che, morta, gli appare in sogno per poi svanire al sorgere del sole. Il viaggio si svolge lungo un itinerario nella cornice di un *hortus conclusus* intriso di elementi classici, un giardino che ancora oggi viene considerato come archetipo dei giardini rinascimentali: portali, obelischi, piramidi, fontane, sepolcri, iscrizioni, templi in rovina. Inteso come un labirinto infinito, è un testo fondamentale dell'architettura dei giardini ed è un capolavoro dell'arte tipografica di Aldo Manuzio attribuito a diversi autori (cfr. *infra*). Altri importanti testi letterari possono essere stati di ispirazione alla creazione di Buzzi. Basti pensare ai *Trionfi* di Petrarca, ove nella successione dei capitoli (Trionfo d'Amore, di Pudicizia, della Morte, della Fama, del Tempo, dell'Eternità) è compreso anche un viaggio nell'Isola di Venere; oppure l'Amorosa visione del Boccaccio, in cui l'iter di perfezione del protagonista si articola all'interno delle sale di un allegorico palazzo.

11 Da architetto e maestro di disegno, anche e forse più per le xilografie che accompagnano questo supremo prodotto dell'editoria rinascimentale, uscito anonimo dalle stamperie del principe dei tipografi, Aldo Manuzio.

12 FENZI 2008, p. 105.

di auto-rappresentarsi, l'incontenibile voglia, quasi ossessiva, di affermarsi e manifestare l'esistenza di un io segreto, dal valore più profondo di quello manifestato dalle sue opere e fortemente condizionato, come per "discendenza ideale" da antichi maestri, con i quali ritrova particolari affinità<sup>13</sup>.

Come più volte sottolineato, la sua visione artistica ed estetica trova le basi culturali nel Rinascimento e, al di fuori dell'ambito architettonico italiano, nella letteratura francese. Pittori, incisori e architetti appartenenti a un arco temporale che va dal Cinquecento al Settecento (Serlio, Palladio, Alberti, Vignola, Gallacini, Scamozzi, Borromini, Pozzo, Bibiena) gli sono da stimolo per la sua attività di disegnatore e architetto. Da questi l'architetto riesce a trarre spunti e motivi che trovano distesi sviluppi e nuove articolazioni nei significati che esprime formalmente nella Scarzuola.

L'interesse per Serlio, in particolare, è testimoniato da un appunto in cui Buzzi lo definisce «architetto tra i maggiori del suo tempo» e si propone di studiarne le opere<sup>14</sup>. Il processo ideativo che porta alla realizzazione della Scarzuola

---

13 Appunto del 14 giugno 1957, Archivio della Scarzuola: «Il mio angelo custode, prima della mia nascita il 30 settembre 1900, avrà avuto cura d'anime: se, come io penso, per una sorta di specializzazione l'Ufficio collocamento dell'Aldilà sceglie gli angeli custodi e questi non ci vengono dati casualmente, ma secondo le loro specifiche qualità adattate alla nostra personalità, posso credere, senza peccare d'umiltà che il mio è un Angelo se non d'eccezione abbastanza perito e specializzato, e che, anche in passato ha avuto incarichi analoghi. Quando, pertanto, scopro, nelle mie letture, delle strane somiglianze (che mi colpiscono) fra me e alcune anime del passato, delle identità di vedute, di inclinazioni, di situazioni, di comportamento, di reazione, ecc. e che, attraverso di lui, mi venga come una parentela con questi morti, un'identità spirituale, una tradizione, una continuità morale, una vera e propria discendenza ideale: come se l'angelo custode mi portasse non il contagio dei loro vizi e l'immagine luminosa delle loro virtù, ma le cure già sperimentate con loro, gli strumenti e le medicine adatte, la pratica medica, l'assistenza e il conforto necessari, la comprensione se non l'indulgenza». Sul rapporto di Buzzi con gli "antichi maestri" si veda il saggio di Alberto Giorgio Cassani, dal significativo titolo *Antichi maestri, anime affini* (CASSANI 2008) e nello stesso volume, per quanto riguarda in generale la cultura di Buzzi, il saggio di Fenzi (FENZI 2008).

14 Appunto del 21 luglio 1972, Archivio della Scarzuola: «Ho trovato fra i miei libri alla Scarzuola un Elogio di Sebastiano Serlio Bolognese che ho comprato tanti anni or sono con l'idea di scrivere sul Serlio, architetto fra i maggiori del suo tempo, che ha avuto un po' lo stesso e infelice destino mio, di non vedere eseguite che pochissime delle sue Invenzioni, e che ha dovuto uccidere pubblicandole nei suoi Cinque Libri dell'Architettura (di cui ho almeno 2 belle



Fig. 8. La cavea del Teatro all'Antica.

è strettamente legato alla lezione dei classici; essa non vuole essere qualcosa di ripetitivo o accademico, ma Buzzi considera i riferimenti provenienti dal mondo dell'arte e dell'architettura italiana gli unici in grado di consentire al meglio l'esercizio della fantasia e dell'invenzione. Tuttavia, la fortissima penetrazione tra antico e moderno rende Buzzi un architetto fuori dal tempo, in una dimensione di ideale contemporaneità con i grandi del passato, e con lui la sua più importante creazione.

Scamozzi viene preso come modello per lo più per il Teatro all'antica di Sab-

---

edizioni – 1 che prestata al povero Gr. Visconti, mi è stata restituita, dopo la sua morte eroica a El Alamein, dalla sorella [...], e un'altra edizione (forse più pregevole che era nella biblioteca London – Finally a Firenze, e che mi è stata regalata da T. de Marinis. Il proposito di scrivere un vero libro sul Serlio non potrò mai (forse) portarlo a termine». Di questa sua ammirazione per Serlio restano i due scritti su *Domus*, menzionati *infra* alla nota 27.

bioneta<sup>15</sup>; Buzzi si ritrova in lui pensando al suo mancato destino di architetto teatrale e pensando alla Scarzuola come a un momento di rivincita personale, dando espressione ai suoi disegni e ai suoi progetti nella realizzazione di teatri all'aperto e palcoscenici. Buzzi considera il teatro come l'unico modo «legittimo in architettura per ispirarsi, riprendere, riecheggiare le forme del passato, modi di espressione, usi di materiali, manierismi, ecc. senza cadere nel pericolo delle ricostruzioni»<sup>16</sup>; inoltre, gli antichi maestri, i grandi architetti del passato, si sono sempre confrontati con la dimensione teatrale, che ha a che fare con l'utopia, con la città ideale, con l'ambiguità di una realtà piena di complicazioni, simbolismi, allegorie. Nella Scarzuola, come a Sabbioneta, il teatro occupa un posto d'onore, ma ecco il paradosso della Città buzziana, espresso dallo stesso Tomaso: «alla Scarzuola [...] tutto è un teatro, e quando qualcuno (e son molte persone) mi domandano quali spettacoli farò eseguire, posso rispondere che, per me, il protagonista è il silenzio»<sup>17</sup>.

Il vasto elenco di citazioni architettoniche riprese nella Scarzuola contiene, accanto agli antichi maestri, personalità che si sono distinte nel panorama architettonico per aver disegnato architetture dal carattere visionario, nate da un viaggio mentale e atemporale nell'immaginario che, attraverso il sogno, il desiderio, la metafora, rappresenta una sorta di fuga e allo stesso tempo di riflessione sul reale, sul visibile, sulla storia. Dell'architetto francese Claude Nicolas Ledoux ritroviamo alcuni degli aspetti compositivi descritti da Kaufmann<sup>18</sup> quali: il gusto per l'assemblaggio; le antitesi formalizzate nell'acco-

15 Cfr. infra la nota 26.

16 FENZI 2000, p. 63. Appunto del 12 febbraio 1969.

17 Appunto del 10 novembre 1967, Archivio della Scarzuola. Sull'elemento "teatro" nella vita e nell'opera di Buzzi si vedano: BILANCIONI 2008, pp. 48, 51; CASSANI 2008a, p. 136.

18 Lo studioso afferma: «Possiamo distinguere nei progetti degli architetti rivoluzionari questi schemi principali: 1) ripetizione, che può essere: a) replica, ovvero ripetizione di un motivo senza alcuna alterazione di forma o di dimensione; b) giustapposizione, ovvero avvicinamento indifferenziato di elementi equivalenti; c) riecheggiamento, vale a dire presentazione di uno stesso motivo in dimensioni diverse. 2) antitesi, che può esprimersi attraverso: a) contrasti di tessitura muraria; b) opposizione di dimensioni diverse o di forme diverse o di dimensioni e forme diverse contemporaneamente; c) tensione tra elementi lontani; d) compensazione tra elementi di peso diverso; e) interpenetrazione che, nel sistema rivoluzionario indica la penetrazione di un

stamento grande-piccolo e le asimmetrie; gli artifici della geometria formale che spesso prevedevano la costruzione di edifici impossibili da realizzare; le rispondenze multiple e la grandiosità di scala, espresse in modo ripetitivo dalla figura dell'occhio, presente al centro della scena del *Teatrum Mundi* della Scarzuola e nel Teatro del Non Finito; altri esempi compaiono sopra la porta del Tempio dell'Eros, nel muro che delimita il viale che collega la Balena di Giona alla Torre della Meditazione e presso la vasca a farfalla del Teatro dell'Acqua. L'ispirazione al disegno dell'occhio è senza dubbio l'incisione di Claude Nicolas, Ledoux *Coup d'oeil du Théâtre de Besançon*, dove viene rappresentato il teatro di Besançon riflesso nella pupilla di un occhio<sup>19</sup>. Il parallelo tra i due artisti è sorprendente: Ledoux come Buzzi frequenta gli ambienti dell'alta società stringendo amicizie con personalità influenti e si distingue dagli architetti a lui contemporanei per le sue invenzioni formali, dotate di una certa carica utopica e di vigore visionario frutto del suo coinvolgimento nel misticismo del tardo XVIII secolo, che lo consacrano come architetto al di sopra e al di là della Storia. In realtà quella dell'occhio sembra essere quasi un'ossessione sempre ricorrente nella vita di Buzzi, come emerge anche dai racconti di chi lo conosce a fondo; la sorella Fernanda lo ha descritto così: «La sua memoria era prodigiosa e il suo occhio acutissimo. Viaggiando aveva sempre fra le mani un piccolo albo su cui disegnava in scala monumenti, edifici e anche particolari di una porta antica, di una loggia, di un arco, che sarebbero sfuggiti a una mente meno sagace. Per questo lo chiamavano L'occhio».

Altri spunti, caratterizzati da significati che appartengono al mondo profondo dello spirito e da molteplici astrazioni, sono quelli che Buzzi trae negli anni in cui, insieme allo storico dell'arte Bruno Molajoli, assume l'importante incarico di restaurare l'Arsenale di Venezia (1970-1978). In quegli anni legge e trascrive intere pagine del volume *Piranèse et les romantiques français: le mythe*

---

elemento in un altro, fino anche a romperlo in due parti [...] 3) rispondenze multiple: schema che fa ricorso alla ripetizione o all'antitesi, o ad ambedue insieme»: KAUFMANN 1966, p. 235.

19 Sulla presenza dell'immagine dell'occhio nella Scarzuola cfr. l'articolo di Alberto Giorgio Cassani (CASSANI 2004).



Fig. 9. La scena e il Terzo occhio del Teatro all'Antica.

*des escaliers en spirale*<sup>20</sup>. La connessione tra l'ultima creazione di Buzzi e le rappresentazioni di Piranesi è evidente sia nella tensione visionaria, accentuata dalla velocità del tratto e dall'abbondanza di segni che nella corrispondenza tra gli elementi che vi compaiono. Nella Scarzuola ritroviamo scale a spirale e a chiocciola, gallerie prospettiche, carceri, rovine, la Torre di Babele, conchiglie, labirinti; le architetture fantastiche raffigurate nella serie delle *Carceri* mostrano grandi ambienti sotterranei voltati, con scale e macchinari, in cui il carattere di allucinazione è dato dalla commistione tra la monumentalità tipica delle architetture classiche e le invenzioni degli scenografi dell'epoca come mura ciclopiche, ponti levatoi, ruote dentate e scale che non hanno via

20

LUZIUS GEORGE KELLER. *Piranèse et les romantiques français: le mythe des escaliers en spirale*. Paris: Editions José Corti, 1966.



d'uscita, in cui i canoni della rappresentazione prospettica vengono rovesciati, «tanto da far apparire reali successioni inesistenti di strutture»<sup>21</sup>. Nel periodo in cui si occupa dell'Arsenale, Buzzi studia e ripropone, in una vasta collezione di disegni, elementi decorativi di chiese e palazzi trasportati all'interno di situazioni fantastiche e frutto della sua immaginazione<sup>22</sup>. Questi capricci veneziani dimostrano la profonda cultura dell'architetto, rappresentando una sintesi tra il Buzzi studioso di pittura veneziana, restauratore dell'Arsenale, disegnatore ed architetto, e il Buzzi lettore di Paul Valéry, che si appropria di

21           MANFREDO TAFURI. *La sfera e il labirinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*. Torino: Einaudi, 1980, p. 35.

22           Nel *Quaderno delle Cronache Veneziane* (1973) Buzzi riporta alcune delle sue fantasie che hanno a oggetto alcune fabbriche veneziane costruite sull'acqua, in un delirio di architetture che ha come sfondo gondole e vascelli.



Fig. 10. Ingresso all'Acropoli e della Janua coeli.

un tema che permea la Città buzziana: il trionfo del Tempo. Più volte negli appunti di Buzzi compare l'espressione *Zeitlos*, adottata dalla lingua tedesca, per rivelare la sua personale concezione del Tempo. Il termine in tedesco deriva da *nicht zeitgebundet*, che significa "atemporale": «il presente è per me l'effimero: mi interessa non l'istante ma quel tanto di passato che il momento presente porta con sé e quel che ha in sé di avvenire [...] cioè un effimero colore storico e atemporale al tempo stesso (*Zeitlose*), con controtempo ma senza tempo»<sup>23</sup>. Questo concetto si riflette nel modo di vedere l'arte: Buzzi rivendica la sua inattualità definendosi un "architetto postumo"<sup>24</sup> scagliandosi contro qualsiasi forma di contemporaneità e rivolgendo sempre lo sguardo

23 Appunto del 19 giugno 1970 (in Venezia), Archivio della Scarzuola.

24 Appunto del 23 ottobre 1979, Archivio della Scarzuola.



Fig. 11. L'Acropoli. Dettaglio del Colosseo, del Partenone e dell'Arco di trionfo.

al passato; l'essere contemporanei diviene ai suoi occhi un limite invalicabile che preclude l'accesso a una conoscenza più alta. Nel parlare dei suoi quadri afferma che «indipendentemente dal valore venale e da quello puramente artistico, molti miei quadri hanno (o possono avere) un interesse per la novità del soggetto, la varietà, la rarità: per opposte ragioni la loro attualità (contemporaneità) è la loro non-temporalità perché sono *Zeitlosekunst*, cioè fuori dal tempo. Mentre molti artisti d'oggi credono di potersi vantare di essere "del nostro tempo" mi pare che un merito singolare sia di non esserlo, e perché si trovavano in gran cattiva compagnia»<sup>25</sup>.

La predilezione di Buzzi per lo *Zeitlos* si riconosce anche se si guarda all'aspetto compositivo della Scarzuola. La sua visione del tempo lo porta a di-



*Fig. 12. La cavea del Teatro all'Antica vista da una finestra del Teatro dell'Arnia.*

spiacersi di non aver vissuto in quelle epoche in cui non esistevano ancora delle classificazioni museali, asettiche suddivisioni del tempo passato, ma in cui le sculture antiche erano parte importante dei luoghi in cui si svolgeva la vita di tutti i giorni. È proprio questo aspetto che porta Buzzi a realizzare quel caotico affastellamento di edifici senza alcun rispetto filologico del passato, evidente in particolar modo un portale proveniente dal Palazzo di Spalato di Diocleziano per incorniciare l'ingresso dell'Acropoli<sup>26</sup>. Il suo senso del Tempo è, ancora una volta, ben descritto in queste righe: «la "sensazione" presente, accende, illuminandole, sensazioni del passato, nella memoria e nella fantasia [...] è un "Impressionismo Magico" quasi metafisico, di "evocazione" e di vago presagio, non solo una nota del presente, ma tutta una musica dai suoni

armonici, evocatori»<sup>27</sup>. L'architettura effimera in qualche modo gli appartiene, e verrebbe quasi da domandarsi se non è una coincidenza che le prime architetture effimere, sorte in epoca barocca, siano nate in un ambito molto caro a Buzzi: quello della scenografia teatrale.

In realtà quel tipo di allestimento era provvisorio e non aveva una lunga durata, mentre il paradosso di Buzzi nella Scarzuola sta proprio nel trasformare qualcosa di temporale in eterno: come per una magia, i suoi teatri nei teatri sono eternizzati nella pietra. Non una semplice giustapposizione di ambienti, un'asettica successione di stanze, ma un sapiente intreccio di prospettive che cambia scenario alla Scarzuola passo dopo passo, che così si rivela gradualmente agli occhi indiscreti dello spettatore/visitatore, mostrandosi in apparente movimento; i singoli teatri al suo interno e il loro insieme riescono con risolutezza a far proprio lo spazio che li circonda, fino a sorprendere l'osservatore. È come se il tempo sia stato sopraffatto dall'istante, ma la successiva presa di coscienza dell'inevitabile decomposizione dell'opera porta lo spettatore in uno stato di non-tempo, una sorta di limbo in un pensiero virtuale che lo riporta in sé lasciandolo a metà tra la sorpresa e lo stordimento, stimolando la riflessione. «La traiettoria della storia non è quella di una palla da biliardo, che una volta lanciata segue un percorso ben definito, assomiglia piuttosto ai movimenti delle nuvole, o a quelli di un uomo che bighellonando per strada attratto, ora da un'ombra [...] o da qualche strano accostamento delle facciate delle case. La via della storia non di rado è uno sviamento. Il presente appare sempre come ultima casa di una città, che in qualche modo non fa già più parte dell'agglomerato urbano». Con queste parole lo scrittore austriaco Robert Musil riesce a far emergere un concetto molto importante: il Tempo e lo Spazio si intrecciano e vengono percepiti come un'unica forza. Proprio questa è la chiave di lettura di tutta la Città buzziana, in cui l'architettura è sempre legata all'idea di "rovina", di "non finito"<sup>28</sup>, perché alla fine

---

27 Appunto del 12 ottobre 1979, Archivio della Scarzuola.

28 Appunto del 16 novembre 1967, Archivio della Scarzuola: «Dovrei ottenere il fascino del non-finito che dà all'architettura quella quarta dimensione che è il tempo».

quello che rimane è sempre e solo la rovina<sup>29</sup>. François-René de Chateaubriand, padre del Romanticismo francese, nel suo *Genio del cristianesimo* scrive: «Tutti gli uomini hanno una segreta attrazione per le rovine», pensiero che ben descrive la sensazione di sublime che ognuno di noi prova d'innanzi alle rovine e che ci porta ad attribuire valore ai ruderi: la presa di coscienza di un passato ormai svanito, il senso del tempo che passa inesorabile e la consapevolezza di una proiezione verso il futuro, la vittoria della natura sul tentativo dell'essere umano di opporvisi. Due sono le peculiarità delle rovine: prima la bellezza oggettiva e indiscussa, che porta l'osservatore ad ammirare e ad apprezzare l'opera; in secondo luogo la caducità. L'essere consapevoli che l'opera dell'uomo non è eterna genera una sensazione di paura, la paura di perdere quell'opera, e il sentimento che scaturisce dalla fusione di queste impressioni è la nostalgia dell'integrità primogenita dell'opera. Lo sguardo attento di un osservatore saprà trovare l'emozione nelle tracce del passato e sarà sopraffatto dal riconoscere che quell'opera ha avuto un inizio perfetto ma che è pian piano sfumato nel tempo e che, prima o poi, verrà inghiottita definitivamente da ciò che la circonda, ovvero la natura.

Per Buzzi il non-finito diviene la ricerca di una vita, fino al punto che arriverà a dedicargli uno dei sette teatri della Scarzuola. In un suo pensiero, appuntato in uno dei suoi fogli volanti datato 16 novembre 1967, si legge: «La Scarzuola, il suo teatro, è [...] una sfida aperta con il tempo». Una sfida cercata e affrontata tentando di portare a termine l'idea che «tutto deve divenire», e per di più in modo naturale. Il suo teatro verrà quindi "assorbito" dalla natura stessa: come un fiore riesce a sbucare l'asfalto e si riappropria del suo spazio invaso, così la natura con le sue sterpaglie e le crepe causate dal movimento del suolo dovrà inglobare a sé la Scarzuola. Questa sua intenzione è ben visibile e accentuata nel Tempio del Cipresso, dove Buzzi decide, una volta completato, di abbattere parte del muro in modo da accelerare

---

29 FENZI 2000, p. 89. Appunto del 2 marzo 1975: «I palazzi cambiano proprietà, vengono modificati o distrutti, le collezioni disperse, dilapidate. Solo le rovine rimangono: come Villa Adriana, villa d'Este, o le abbazie come San Galgano in Italia e altrove».



*Fig. 13. Il Ciparisso.*

tale processo (processo naturale, evoluzione), o ancora negli Inferi, la parte sottostante l'Olimpo, soggetta a notevole umidità all'interno tanto da recare danni agli oggetti lì collocati. Questo apparente problema in realtà non è altro che l'espressione di uno dei suoi più grandi intenti: segnare il ricordo attraverso la rovina. In un appunto del 2 marzo 1975 scrive: «La Scarzuola vuol dire una piccola Pompei di un solo uomo, e uomo solo. Una carcassa, un guscio vuoto, una conchiglia fossile, uno scheletro. Il mio "dinosaurio", uno "stampo", una forma vuota (il monologo di un'idea), un grido impietrato, come Eco e la ninfa trasformata in roccia, Alfeo e Aretusa in sorgente (come si traduce bene?), Ciparisso in Cipresso, Dafne in lauro, ecc. Le Metamorfosi di un uomo in una rovina pietrosa. Concezione classica a un tempo e romantica, pittoresca e musicale, natura che è diventata architettura e scultura e letteratura e musica e pittura; architettura che ridiventa natura e la scultura, la pittura, la letteratura, la musica. Il sogno, l'idea fatta pietra, e la pietra fatta idea. Il tempo, cioè la mia vita, s'è fatto pietra, costruzione, e le costruzioni si disperderanno nel Tempo (immagine un po' proustiana del Tempo). Il mio tempo mortale s'è trasformato in pietra che mi piacerebbe immortalare, e che invece sarà portata via dal Tempo». Questo rafforza l'idea che la vita non è la manifestazione di un'esperienza immediata ma espressione di una testimonianza a venire.

A questo punto risulta inevitabile fare un richiamo a Piranesi. Nota è la sua divergenza con Viollet-le-Duc che detiene un senso pragmatico, temporale delle rovine; dal momento che l'uomo logora i resti di ciò che chiamiamo Storia accelerando così l'azione inesorabilmente distruttiva del Tempo, non rimane altra soluzione che la conservazione e la ristrutturazione dell'antico, promuovendo così un meccanismo tale da non far interrompere una continuità che dura nel tempo e va verso il futuro. Piranesi invece, come Buzzi, riconosce alla natura il potere di abolire Storia e Tempo, donando in tal modo alle rovine quell'alone di mistero che ne suggerisce l'eternità.

La Scarzuola si presenta come spontanea espressione di un passato, il cui valore è percepibile solo da chi fa proprio il senso della temporalità. Così che riecheggia la sfida con il Tempo e la Scarzuola diviene "teatro della memoria".

La sua rovina diviene racconto, un input per una riflessione meditativa, dove il rapporto tra la percezione dell'energia spirituale e naturale suscita emozioni differenti. Ai più pragmatici che si chiedono quando Buzzi farà funzionare i suoi teatri, risponde: «l'incipit per me è (quasi) più il vaso che il contenuto (mi piace la mia idea di "un vaso di silenzio" come per l'architetto quel che conta, dal punto di vista dell'arte è la chiesa più che Dio, che si deve sentire senza vederlo, [...] per me nel teatro si deve vedere la musica senza sentirla e sentire lo spettacolo senza vederlo e la sala di musica deve essere come un bel violino di Stradivari da godersi con la vista dell'intenditore anche se non dà suoni e il teatro all'aperto come una bella fontana monumentale che deve essere musicale, anche senza l'acqua. Come una bella [...] dal monumento, statua o pittura, è diventata opera d'arte e a chi pare non capisca le novità [...] che sono nel mio teatro all'aperto, posso spiegarle, domandando: in quale dei teatri (greci o romani, per non dire di quelli dei giardini all'italiana) [...] sono le gradinate che hanno, al [...] con grate da convento; quali che hanno il centro con, al posto della tribuna reale un teatro d'acqua, con scalinate, fontane, Parnaso e ninfei? Quali hanno una platea con triclinio e sedili a rocchi di colonna e posti girevoli che si [...] quali dei teatri hanno una scena fissa che lasci vedere al centro il personaggio e sia (?) da edifici così numerosi come una città?». È come se non esistessero luoghi più poetici di altri, perché ciò che li differenzia è lo sguardo. In un passo dello *Zibaldone*, Leopardi appunta un pensiero<sup>30</sup> che racchiude bene questo concetto: «l'emozione può essere ovunque, nel tempo, nel ricordo e nell'immaginazione del futuro. Esistono luoghi che non chiedono l'integrità e la compiutezza, forse nemmeno il restauro. Non esiste un modo per creare una emozione; Buzzi la genera attraverso la triade *Zeitlos-Non Finito-Teatro* che ci insegna a

---

30 «All'uomo sensibile e immaginoso che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo e immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà con gli occhi una torre, una campagna; udrà con gli orecchi un suono di campana; e nel tempo stesso con l'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose»; appunto del 30 novembre 1828 dello *Zibaldone* di Giacomo Leopardi.



Fig. 14. L'Olimpo riflesso nello specchio d'acqua del Teatro Acquatico.





*Fig. 15. Il Giardino di Poliphilo. Vista del Ninfeo degli Antenati e dell'ingresso con la sacra fonte di San Francesco.*

percepire e scoprire luoghi lontani dal mondo e immersi nella quiete, in cui il protagonista è il silenzio e «nulla è mai finito e a punto»<sup>31</sup>.

Altre fonti confluiscono nella Scarzuola che, pur sembrando nata da fantastiche aggregazioni senza alcuna preoccupazione filologica, in realtà segue il disegno generale che Buzzi ha in mente. Ancora una volta, schizzi e appunti testimoniano la volontà, chiaramente rispettata, di evocare giardini in cui la frantumazione spaziale in micro-ambiti accosta la natura. Buzzi considera il giardino non come «uno dei regni dell'architettura, ma fra tutti forse il più felice», e ne esalta la composizione attraverso la compenetrazione di spazi complessi, articolati attraverso elementi costruiti che, grazie ad accorgimenti prospettici sapientemente usati, individuano scenograficamente diversi am-

biti. La Scarzuola riprende la componente allusiva propria del Bosco di Villa Orsini a Bomarzo, il cui richiamo è evidente nelle deliranti architetture e nei tanti mostri con le bocche spalancate, i principali Giona e il mascherone sotto il Teatro dell'Acqua, e l'approccio compositivo di Villa d'Este a Tivoli, tangibile nelle erme del Teatro dell'Arnia che richiamano la Fontana dell'Organo, e nell'Acropoli, che richiama la Rometta di Pirro Ligorio. Buzzi annota più volte nei suoi scritti la passione per una "piccola Roma"<sup>32</sup>, e si diletta in rappresentazioni di scenari irreali dei Sacri Monti e del Tempio di Vesta, che successivamente inserisce nell'Olimpo della Scarzuola.

### ***Una fonte occulta, ma privilegiata: l'Hypnerotomachia Poliphili***

Un paragrafo a parte va dedicato al Mito di Polifilo che può essere identificato come la chiave di lettura principale della Scarzuola. Sono trascorsi più di cinquecento anni da quando il veneziano Aldo Manuzio pubblica questo sfuggente romanzo, ritenuto il più bel libro della storia della stampa, ma l'opera mantiene ancora intatto il suo fosco fascino e non cessa di suscitare stupore, interrogativi e acri polemiche, in stretta analogia con l'opera di Buzzi. In primo luogo vi è la questione dell'autore che Giovanni Pozzi ha identificato in un Francesco Colonna, frate indocile e libertino, di cui un importante indizio può essere rintracciato nell'acrostico composto dalle prime lettere decorate di ogni singolo capitolo che lo costituiscono, che in ordine di successione così si leggono: POLIAM FRATER FRANCISCUS COLONNA

---

32 Un'anticipazione della "Rometta" è disegnata da Buzzi nel cartone per la vetrata "Stracittà" realizzata da Pietro Chiesa, che raffigura una "acropoli" romana in cui compaiono il Pantheon, il Colosseo, la Piramide Cestia, la Colonna Traiana, il Teatro di Marcello, archi trionfali e un obelisco (*Domus*, 6, giugno 1928, p. 21). In un appunto del 20 marzo 1972 l'architetto ricorda una sua veduta, di fantasia, delle "Romette" a Tivoli del 1945, che tiene a mente con continuità anche negli anni successivi, riprendendo il concetto piranesiano di non finito, come sottolinea in un appunto del 14 settembre 1972: «le Romette le ho riprese anche negli anni successivi, circa 29 anni dopo, e non le ho mai finite. Vorrei completarne alcune, corniciarle e lasciarle più o meno compiute, da poter mostrare [...] alla Scarzuola. Alcuni bozzetti potrebbero essere sviluppati in un formato grande, come deliri di architetture, tanto sono affollati di piccoli edifici classici con obelischi, colonne, cupole, timpani, statue, ecc. Archivio della Scarzuola.

PERAMAVIT (frate Francesco Colonna amò immensamente Polia). Vi è poi il mistero del linguaggio, che fa del *Polifilo* uno spericolato e intrepido esperimento senza tempo e infine, come la Scarzuola, l'*Hypnerotomachia* fa parlare di sé al momento della sua pubblicazione, nel 1499: è un periodo in cui vengono trattati principalmente temi religiosi, mentre questo romanzo affronta con leggerezza argomenti pagani, tanto che la sua stampa viene permessa solo nella tollerante Repubblica di San Marco. L'*Hypnerotomachia Poliphili* è definito il primo romanzo di formazione della letteratura occidentale: dietro simbolismi e allegorie nasconde una precisa finalità didattica espressa nel viaggio compiuto dal protagonista, che in realtà è un itinerario di conoscenza dal mondo sensibile a quello intelligibile, tramite l'acquisizione di virtù morali come la temperanza, la prudenza, la perseveranza.

L'opera, corredata da 170 incisioni su legno di vario formato che ne costituiscono la straordinaria e conosciutissima iconografia, è costituita da 38 capitoli, scritti con un linguaggio estremamente elaborato, un volgare misto al latino e al greco, e narra la storia di Polifilo e del suo amore per Polia. Il titolo significa "il combattimento d'amore in sogno di Polifilo": il termine *Hypnerotomachia* è composta infatti da *Hypnos* (sonno), *Eros* (amore) e *Machia* (lotta). La storia narra il viaggio onirico di Polifilo alla ricerca della sua amata Polia. La descrizione dei luoghi è minuziosa e surreale: il giovane si imbatte in paesaggi onirici e visionari, costituiti da colline, fitta vegetazione, numerosi ruscelli d'acqua e splendidi giardini – in cui non mancano strane costruzioni come una piramide sormontata da un obelisco – con meraviglie architettoniche, per metà edifici sapientemente progettati e per metà rovine. Nel suo viaggio Polifilo incontra varie figure femminili: prima cinque Ninfe, allegorie dei cinque sensi, poi Eleuterillide, ovvero il Libero Arbitrio, e due figure femminili che lo affiancano in parte del suo percorso, Logistica (la Razionalità) e Telemia (la Volontà). Con loro, dopo aver attraversato un giardino di vetro, un labirinto d'acque e un giardino di seta, prima di venire portato al cospetto di una piramide posta su un cubo, egli approda alle famose porte, ciascuna delle quali è distinta da una scritta: Gloria di Dio, Madre dell'Amore, Gloria del Mondo. Logistica sprona Polifilo a scegliere la porta della "Gloria

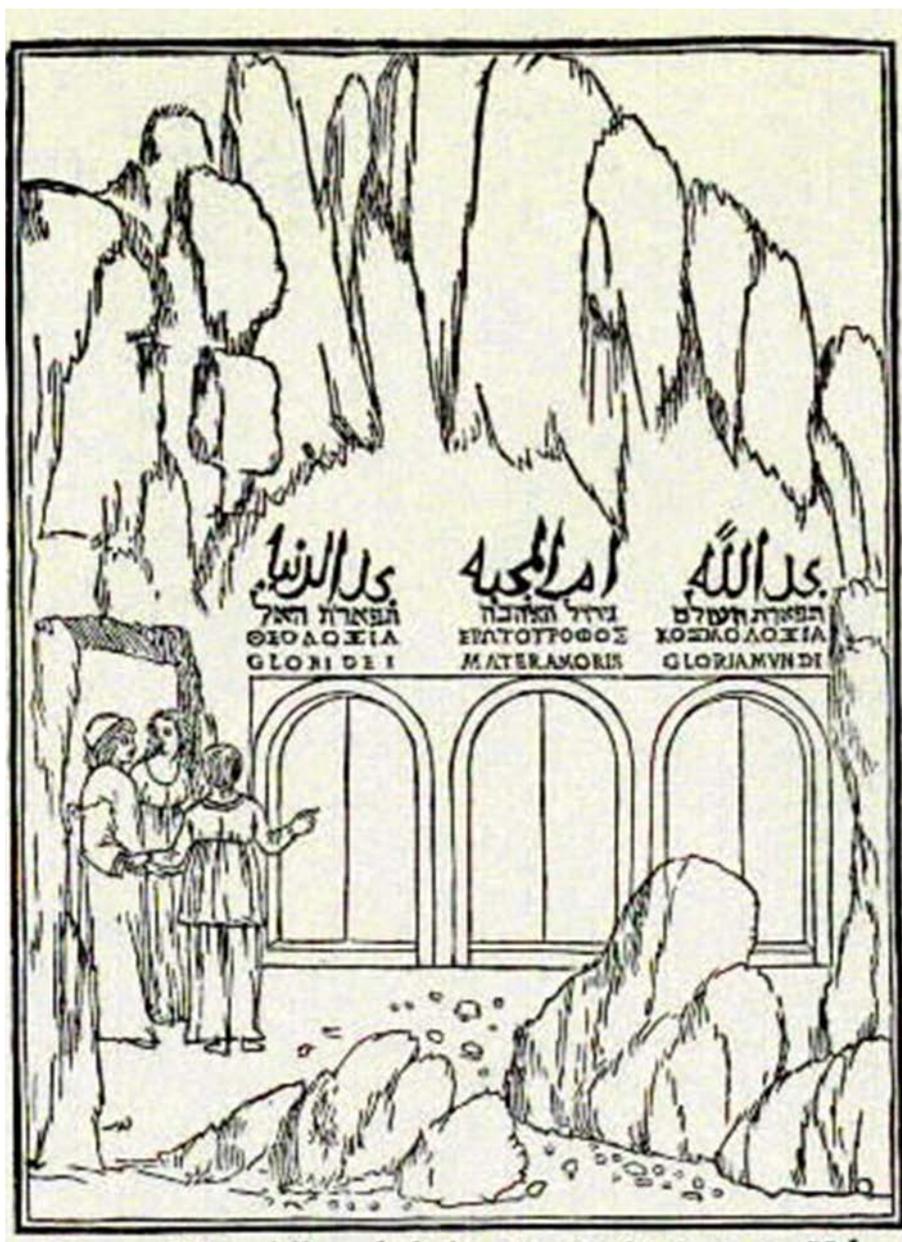


Fig. 16 Immagine da *Hypnerotomachia Poliphili*, p.135. Disegno delle tre porte: Gloria Dei, Mater Amoris, Gloria Mundi

di Dio”, mentre Teleria suggerisce la porta della “Madre dell’Amore”, da lui poi scelta. Nella parte successiva del viaggio una nuova ninfa accompagna Polifilo attraverso i Campi Elisi, essa si rivela in seguito essere Polia: finalmente i due giovani possono ricongiungersi per poi essere imbarcati sulla nave di Cupido alla volta dell’isola di Citera dove viene organizzata la celebrazione del loro matrimonio. Ma il lieto fine non ha luogo: Polia si dissolve nell’aria e il giovane si risveglia e ricambia tristemente l’addio. Il sogno è terminato, è l’alba del primo maggio del 1467, a Treviso. Il testo si chiude con l’epitaffio in latino di Polia, nel quale si rammenta che ella, benché sepolta, vive ancora. Il libro, considerato una pietra miliare della letteratura tra il Quattrocento e il Cinquecento anche per l’insolito ed elevato numero di illustrazioni, è estremamente prezioso per Buzzi, che ne studia a fondo i riferimenti<sup>33</sup>: qui non vengono infatti trattati solo temi pagani ed erotici o alti contenuti di filosofia e letteratura classica, ma viene sviluppato con minuzia e notevole attenzione il tema architettonico. Vi sono infatti chiari rimandi a fonti eterogenee per periodo storico e peculiarità: dal *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti all’evocazione dell’architettura egizia, che ricorda il tipo di cultura ermetica ma estremamente sapiente, tanto in voga nell’*entourage* romano di fine Quattrocento.

Il sogno di Polifilo rappresenta un percorso interiore che conduce verso la vera Sapienza, attraverso un viaggio onirico, tra stupori e paure, tra incanto e incubi, tra surreali architetture e inquietanti allegorie.

Buzzi concepisce l’organismo complessivo della sua città teatrale come qualcosa di analogo alle descrizioni del *Polifilo*, basandosi su almeno tre elementi caratterizzanti il romanzo: il significato simbolico degli edifici e degli elementi

---

33 «È curioso come certe ammirazioni giovanili ritornino a fiorire nella maturità e nella vecchiaia con rinnovato vigore. Ad esempio, la mia passione per il Poliphilo, che mi interessa molto soprattutto per le illustrazioni, silografie del primissimo cinquecento, che ho disegnato e studiato, oggi pare riviva e si sia incarnata, meglio dire impietrata nella mia barca, che potrei chiamare di Poliphilo». L’isola di Citera rivive poi nelle architetture dell’Acropoli e del Teatro dell’Arnia, approdo e punto d’arrivo del viaggio iniziatico di Poliphilo, dopo il percorso ipogeico attraverso la bocca della balena fino ai pilastri di Poliphilo dove capeggia il verso “Amor Vincit Omnia”».

ornamentali; l'idea di un percorso che organizza i simboli secondo la progressione significativa di un'esperienza spirituale; il fatto che tale progressione sia affidata alla voce di un narratore-protagonista che, nel caso di Buzzi, è il narratore di quel "sogno in pietra" che è la Scarzuola. Percorrendo il suo teatro ci si immedesima nel protagonista del suo sogno, con simboli e allegorie che stimolano soggettivamente emozioni diverse. Come Polifilo segue un percorso logico che gli impone delle scelte per raggiungere il suo obiettivi, così avviene anche nella Scarzuola: non si tratta di un labirinto né vi è un percorso obbligato, vi sono solo un inizio e una fine. Vedere, percorrere e vivere ciò che sta all'interno è una scelta del protagonista, e ogni osservatore lo è. L'inizio per Buzzi è la Bocca di Giona, l'*incipit* della vita di ogni uomo, che vive nell'ignoranza se non mira alla Sapienza, che è rappresentata dall'Olimpo e dalla scala delle Sette Ottave che svetta su tutta la Scarzuola. Per raggiungere la Sapienza però vi è una sola strada e bisogna essere convinti di percorrerla: non è facile raggiungerla così come per Polifilo non è stato semplice ricongiungersi con la sua Polia. Vicino alla barca di Polifilo Buzzi realizza

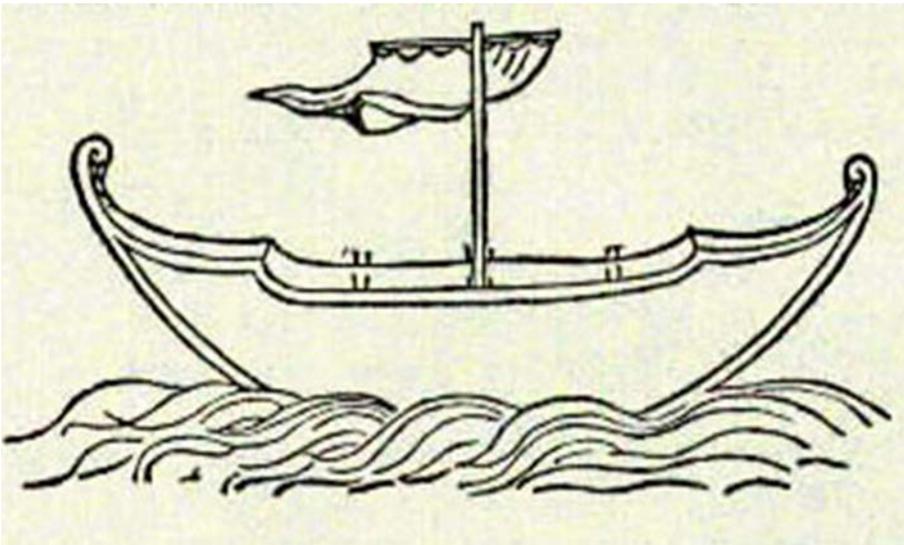


Fig. 17. Immagine da *Hypnerotomachia Poliphili*, p.291. Disegno della barca di Polifilo.



Fig. 18. L'Acropoli.

una piccola fontana dove colloca una clessidra retta da una struttura in ferro: come sempre il tempo rimane un tema a lui molto caro, e quella clessidra sta a indicare la caducità della vita. Di fronte alla fontana vi sono tre strade da scegliere, proprio come nel sogno di Polifilo; inoltre come l'innamorato dell'*Hypnerotomachia* si imbatte in irrazionali architetture, rovine e scenari onirici, così il visitatore della Scarzuola ritrova davanti a sé uno scenario surreale: una parte del Partenone, la Torre del Venti, il Tempio di Vesta, il Colosseo, l'Arco di Trionfo che tramite un sapiente gioco di prospettiva fanno sembrare quegli spazi immensi. Specchi d'acqua, torri e aperture mimetizzate che conducono nelle opposte scenografie, sembrano essere il motivo del coinvolgimento dello spettatore a una sorta di ascesi, di purificazione, dal basso verso l'alto, dalla Bocca di Giona all'Olimpo, nel percorso ideato da Buzzi nel suo Teatro per condurre l'anima dall'offuscante dominio dei sensi alla Sapienza.

### ***Il complesso, i luoghi e gli spazi***

Visitare la Scarzuola è forse l'unico modo per riuscire a comprendere in maniera (quasi) esaustiva il complesso itinerario che spesso, per volontà di chi l'ha progettata, confonde chi lo percorre. Buzzi, pur non avendo egli stesso chiaro da subito quale sarebbe stato l'articolarsi del microcosmo che si costruisce su misura, ci guida attraverso una successione di simboli che richiamano nella nostra mente immagini e significati che sfuggono all'intelletto e alla razionalità, e che non è facile cogliere se non osservando e analizzando la Scarzuola nell'insieme.

In realtà questo è vero solo in parte, in quanto i volumi che la compongono e il significato che racchiudono possono essere letti e interpretati anche individualmente, considerandoli avulsi dal contesto in cui si trovano, a livello metaforico e forse, anche se in misura minore, a livello spaziale. L'intero organismo, infatti, va letto nell'ottica di una concezione che lega fortemente dentro e fuori: da una parte la definizione dell'esterno vincola quella dell'interno – così tanti nuclei indipendenti vengono innestati in un perimetro esterno –, dall'altra è evidente il contrasto tra i due ambiti, tra gli ambienti di dimen-

sioni ridotte e talvolta scarsamente illuminati a cui si accede tramite piccole aperture e stretti passaggi, e l'esterno, ampiamente dominato dal verde, dalla luce e dalla natura. E ancora l'interno (pieno) può essere considerato un filtro verso il nuovo esterno (vuoto), rendendo la transizione esterno-interno un passaggio obbligato che offre molteplici suggestioni e infiniti spunti di riflessione.

Dall'esterno prende avvio il viaggio iniziatico in cui Buzzi conduce il visitatore e che svela l'importanza di alcuni elementi formalmente utilizzati nella progettazione della Scarzuola<sup>34</sup>: assi, sfondati prospettici, studio del rapporto tra pieni e vuoti, che vanno compresi tenendo a mente che ogni scelta è sempre estremamente influenzata dall'eterogeneità di modelli culturali a cui Buzzi si rifà e allude continuamente.

Già l'accesso alla Città buzziana è fortemente connotato da citazioni dell'*Hyperotomachia Poliphili*: si inizia dal giardino che la separa dal convento dove, presso il Ninfeo detto degli Antenati, sono collocate le tre porte che si presentavano davanti a Polifilo, ricreate con pergolati metallici in forme femminili. Scegliendo, al pari di Polifilo, la porta centrale, si giunge a una grande barca in pietra (la barca di Polifilo) che emerge da uno specchio d'acqua e domina tutto il complesso: sovrastante in grande Pegaso alato dalla struttura metallica, è un invito a intraprendere il viaggio<sup>35</sup>.

Immediatamente ci si affaccia su un grande teatro all'aperto, il *Theatrum mundi*, intorno al quale si organizza e si incardina tutto il complesso. La vi-

---

34 Buzzi riporta in un appunto del 4 agosto 1970 conservato presso l'Archivio della Scarzuola «Se tracerò la planimetria originaria e quello dello stato attuale e quella ideata per il futuro, si vedranno alcune mie INVENZIONI. Come ad esempio:

- l'asse creato per il teatro in quell'accenno di valletta naturale che esisteva
- l'asse diagonale (e il rondò tripartito) del giardino;
- il ventaglio della Torre delle Api
- il nuovo ingresso con viale, pergolato, ecc., e l'uso delle pergole».

35 Al centro della barca si erge un grande padiglione ottagonale all'interno del quale era sistemato un letto di ferro battuto; l'ambiente era destinato infatti ad accogliere gli ospiti di maggior riguardo: ecco dunque che il simbolo più fortemente misterico tra quelli derivati dall'*Hyperotomachia* ripiega nell'ironia e negli ambiti della vita mondana.



*Fig. 19. Il Ninfeo degli Antenati e dell'ingresso con la sacra fonte di San Francesco nel Giardino di Poliphilo.*



*Fig. 20. La barca di Poliphilo.*



Fig. 21. L'Acropoli.

sta digrada verso un'ampia cavea semiellittica e gradinata, con due palchi cilindrici ai lati, attorno ai quali si sviluppano le scale di accesso alla platea. Di fronte a quest'ultima la scena: un basamento tufaceo sovrastato da un elemento cilindrico su cui si apre un grande occhio che guarda la platea trasformando così, con un ironico rovesciamento di prospettiva, gli spettatori in attori<sup>36</sup>. Ai due lati della scena, ma in posizione elevata e dominante, i due elementi forti e architettonicamente più significanti di tutto il complesso: a sinistra il Teatro delle Api, a destra l'Acropoli. Il Teatro delle Api, unico a

36 L'occhio indiscreto di Atteone, dietro cui si nasconde lo stesso Buzzi? Certamente l'ispirazione iconografica rimanda alla famosa incisione *Coup d'oeil du Theatre de Besançon*, di Claude-Nicolas Ledoux, che del resto Buzzi cita in un suo appunto. Però il simbolo dell'occhio e soprattutto dell'occhio alato è quello più ricorrente sia nella Scarzuola, sia in numerosi disegni di Buzzi: vedi l'articolo di Alberto Giorgio Cassani, *Migrazioni di un simbolo* (CASSANI 2004).



Fig. 22. Il Teatro all'Antica e l'Acropoli.

essere coperto, presenta all'interno un doppio ordine di balconate lignee tra colonne in cemento armato e paraste in legno in guisa di semicolonne corinzie. Attraverso "la porta del cielo"<sup>37</sup> si sale l'Acropoli buzziana costituito da una concentrazione di miniature architettoniche tra le più famose del mondo classico: il Partenone, il Colosseo, il Pantheon, il Tempio di Vesta, un arco di trionfo, una torre con campane. Entrambi gli elementi sovrastano il Teatro delle Acque, a forma di farfalla, a ridosso di un ambiente scandito da lesene in cui sono inserite delle rappresentazioni delle ore, sotto il quale è un grande prato, racchiuso da un percorso nel quale trova posto tutta una serie

37 Portale rinascimentale in pietra bianca sorretto da una Cariatide e da un Telamone, unico pezzo completamente originale del complesso, proveniente dal Palazzo di Diocleziano a Spalato.



Fig. 23. Interno del Tempio della Gigantessa e della Madre Terra.



di architetture. È quasi come se esistesse un cuore centrale attorno al quale si sviluppa tutta una serie di vicende.

Da un fianco del nucleo centrale prende avvio un percorso iniziatico che si sviluppa dall'alto della platea e che fiancheggia la Torre dell'Angelo Custode e del Tempo, il Tempio della Gigantessa e della Madre Terra e la Casa Capitolino. Si giunge poi alla bocca della Balena di Pietra, evocazione del mito di Giona, una sorta di porta passaggio geminata su entrambi i lati. Attraversata questa, si percorre un viale scandito da lesene, che giunge alla Torre della Meditazione e della Solitudine, citazione alla *Colonne Détruite* nel *Désert de Retz*<sup>38</sup>. Superata quest'ultima ha inizio la salita, la Scala della Vita, costeggiata da una doppia fila di colonne (i dodici pilastri di Polifilo), che scandiscono gli spazi nei dodici segni zodiacali. Al termine della salita si costeggia prima il Tempietto esagonale dedicato a Flora e Pomona<sup>39</sup>, poi il Teatro delle Acque e poi ci si presenta alla vista il Tempio di Apollo, completamente in tufo, con la porta di accesso a conci sovrapposti ma disposti in maniera disordinata e con una porta in ferro. A pianta circolare e di dimensioni non grandi, è delimitato da un tamburo senza decoro sulla cui sommità è posto un fregio costituito da una sfera sormontata da una stella; al centro è un cipresso gigantesco, morto. Attraverso un portale con colonne ruinanti – citazione di Palazzo Te a Mantova –, e percorrendo un portico si arriva a un elemento di collegamento verticale di tre livelli, all'interno del quale si trova "la scala musicale delle sette ottave", costituita da una chiocciola metallica con pedata traforata; su ciascun gradino era teso un cavo di acciaio che urtato emetteva una nota musicale: salendo o scendendo si generava una armonia<sup>40</sup>. La scala,

---

38 In un'area vicino a Parigi il Gran Maestro delle Acque di Normandia, Francois Nicolas Henri Racine de Monville, arciere, ballerino, cavallerizzo, botanico, letterato, libertino, disegnatore e architetto, realizzò nel 1785 il *Désert de Retz*. Imperante la moda del fantastico, della cabala e dell'Oriente, questo luogo venne disseminato di una serie di diciassette costruzioni con caratteristiche variabili dal classicheggiante all'esotico. In prossimità dell'ingresso è la *Colonne Détruite* citata da Buzzi nella Scarzuola.

39 Flora dea della primavera, dei fiori, della gioventù, simbolo delle forze rigeneratrici della natura; Pomona dea dei frutti, degli orti e dei giardini.

40 Realizzata sullo stile degli *automata* rinascimentali, costituiva una geniale contamina-



Fig. 24. La scena del Teatro all'Antica e il Teatro dell'Arnia.

leggera ed esile nella sua struttura, rappresenta la Torre di Babele; è avvolta da pareti vetrate schermate da una spirale di elementi metallici e termina con una cuspidi di cristallo sulla quale è posta una grande stella di metallo. Essa funge da collegamento con il sovrastante complesso dell'Acropoli, sotto la quale sono presenti una serie di ambienti minori, mentre la struttura vetrata che la avvolge si innalza fino a emergere con la sua parte superiore a cuspidi in mezzo alle costruzioni della stessa Acropoli, creando un evidente contrasto con l'aspetto massiccio e con il colore brunito della pietra e del tufo.

Numerosi sono i riferimenti e i modelli ai quali Buzzi si rifà e dai quali trae spunti. In primo luogo il rapporto natura-tempo, nel quale la prima non è intesa solo dal punto di vista decorativo ma anche vitale, costruttivo e distruttivo, in un continuo passaggio tra vita e morte, finito e non finito, in modo che

sia il tempo a fornire la quarta dimensione. È questo il concetto cardine su cui sono stati realizzati il Tempio di Flora e Pomona e il Tempietto ottagonale nel quale sono presenti delle concrezioni di frutta. Eternizzando la forma in materia si configura la quarta dimensione, il tempo, o meglio l'assenza di tempo. Il già citato *Hypnerotomachia Poliphili* è fonte di vari riferimenti. L'isola di Citèra, meta di Polifilo e Polia, che rappresenta l'Eden e in cui è presente un anfiteatro di verzura (il giardino dentro il giardino) è riconducibile al Teatro all'antica; la scelta da parte di Polifilo della porta centrale (quella della *Mater Amoris*) tra le tre degli indirizzi supremi della vita è riconducibile all'archetto presente nel giardino all'ingresso del vascello su un piccolo specchio d'acqua. Le architetture dell'Acropoli e il Teatro delle Api fanno rivivere l'isola di Citèra, approdo del viaggio iniziatico di Polifilo, ripercorribile attraverso la bocca della balena fino ai pilastri di Polifilo ove campeggia la scritta "*Amor vincit Omnia*". Il grande portale proveniente da Spalato riconduce alla Ma-



Fig. 25. La della Torre di Babele e la scala musicale delle Sette Ottave.

gna Porta che nell'*Hypnerotomachia* è l'accesso alla piramide. L'insieme labirintico delle aperture ricorda invece le "Romette" che Pirro Logorio realizza per Ippolito II d'Este a Tivoli. Molti anche i rimandi a Villa Adriana – tra i quali il ninfeo e l'emiciclo –, alle architetture dei Giardini di Bomarzo, con le ampie bocche spalancate dei mascheroni. Sul fianco dell'Acropoli, grandi nicchie di tufo da cui fuoriescono massi e rocce, chiara citazione piranesiana.

### **L'apparato simbolico**

«La simbologia della Scarzuola mi diverte un po', perché non la prendo troppo sul serio»<sup>41</sup>. Per sua stessa natura, il simbolo è il linguaggio delle verità che trascende la nostra intelligenza, mentre la parola è il linguaggio di quelle verità che la nostra intelligenza domina, poiché esiste proprio per dominarle. I simboli vengono prima sentiti, percepiti, come se avessero una vita e un'anima; solo in un secondo momento vengono interpretati, ma senza questo sentire non può avere luogo l'interpretazione. Il cammino dei simboli è pericoloso, perché facile e seducente, soprattutto per coloro che, dotati di una viva immaginazione, sono più predisposti a cadere in errore e a inventare storie per gli altri, creando falsi a volte innocenti, a volte un po' meno. «Non c'è niente di più facile che interpretare una cosa simbolicamente, persino più facile che interpretare profezie»<sup>42</sup>.

La Scarzuola potrebbe essere intesa un'opera, come potrebbe definirla Jacques Derrida, di "energia inesausta", un'opera dal messaggio completamente e continuamente aperto, contrariamente a una visione di insieme che tende a considerarla come pura e assoluta presenza di rapporti spaziali messi in forma. Il concetto di Derrida potrebbe essere associato a quello sviluppato da Cesare Brandi<sup>43</sup>, anche se il primo chiede al critico di vedere nell'opera più un discorso che una forma, mentre Brandi sembra chiedergli di vedere più

---

41 Appunto del 24 novembre 1966; Archivio della Scarzuola.

42 FERNANDO PESSOA. *Pagine Esoteriche*. Milano: Adelphi, 2001, pp. 59-60.

43 CESARE BRANDI. *Le due vie*. Bari: Laterza, 1967.

una forma che un discorso. In realtà l'esigenza è la stessa: è un invito a non ridurre l'opera a un gioco di segni strutturati per lasciarla lievitare in tutte le sue determinazioni possibili. L'opera buzziana è un'esplicita messa in scena di uno spazio artificiale e sorprendentemente allusivo, che da una parte prende forma come simulazione scenografica (un grande "Teatro all'aperto" come Buzzi la definisce) mediante l'assemblaggio irreal e irrazionale di oggetti eterogenei e decontestualizzati, dall'altra delinea gli spazi attraverso forme e materiali del mondo naturale dando vita a uno scambio continuo tra natura e artificio, tra vegetazione e architettura.

Il concetto di artificio nella pratica progettuale di Buzzi appare fortemente legato a una serie di significati profondi che vanno oltre l'architettura, che rivelano la meraviglia di mondi mai visti, dei quali è l'aspetto surreale a destare stupore più che l'armonia della concatenazione di volumi e la regola a essi sottesa (concetti propriamente architettonici). Ciò che si materializza nella mente di chi intraprende il viaggio in questi mondi, sia esso lettore o narratore, è un'eterotopia<sup>44</sup>, un luogo aperto su altri luoghi, un luogo dell'altrove, sul quale proiettare il mondo o dal quale guardarlo, o dove compiere entrambi i gesti facendoli convergere poi in un'unica visione. Questa viene complicata e privata delle sue caratteristiche di immediatezza e naturalità ribaltando la percezione dello spazio, che non è ciò che appare ma ciò che comunica. L'eterotopia è la traduzione in termini spaziali reali di una forma simbolica, un luogo investito da significati e metafore che vengono ricreati/reinterpretati tramite l'architettura, la realtà oggettiva viene trasformata in un collage di culture e segni che ne fanno un luogo affascinante e irreal, in cui «l'occhio non vede cose ma figure di cose che significano altre cose»<sup>45</sup>. L'occhio si sof-

---

44 Il filosofo Michael A.G. Foucault pone per primo la questione delle eterotopie, esprimendo il concetto nella prefazione de *Les mots et les choses (Une archéologie des sciences humaines)* (1966), che viene spiegato meglio successivamente, attraverso le due conferenze radiofoniche *Les utopies réelles ou "lieux et autres lieux"* (1966) e *Des espaces autres* (1967). Il termine indica quei luoghi reali, riscontrabili in ogni cultura di ogni tempo, strutturati come spazi definiti, ma, come li definisce Italo Calvino nelle *Città invisibili*, «assolutamente indifferenti» da tutti gli altri che vengono «al contempo rappresentati, contestati, rovesciati».

45 Appunto del 21 febbraio 1970, Archivio della Scarzuola.

ferma sui dettagli, scruta nel fitto dei segni che rimandano continuamente a simboli e figure che appartengono al mondo dello spirito, apparentemente lontani dalla ragione.

L'architettura assume importanza per quello che "contiene", per quello che viene sentito e percepito senza essere visto o udito. In quest'ottica la Scarzuola, luogo a tre dimensioni, cela e rivela allo stesso tempo di essere contenitore della quarta dimensione: l'interiorità, tanto reale quanto intangibile. La coesistenza tra realtà e interiorità trova un tramite nel simbolo, concretizzazione materiale e visibile che guida la mente verso il luogo delle idee. Pensata e realizzata come un percorso denso di immagini provenienti dalla mitologia e dai culti orientali, da richiami all'amore fisico e a quello platonico, è la metafora del sentire dell'autore che così descrive la ricchezza della sua opera: «Non mi stupisce tutto il Simbolismo di cui è scheletrita la Scarzuola perché mi viene da lontano, dalla mitologia, dall'Antico Testamento, dalla Religione, dalla cultura medioevale e rinascimentale giù giù (Borromini) fino all'età barocca, al Romanticismo delle Streghe, dei Sabba, alle guerre di Religione (sacro macello di Valtellina) non per nulla mi ha sempre interessato la [...] camera degli orrori del Buio, della notte, del Mistero, dell'Inconscio, dell'Ignoto, dell'arcaico, dei Maghi, degli orchi, delle streghe e delle fate. [...] alla Scarz. A rappresentare il mondo nel passato ancestrale senza storia, popolato di miti e di eroi, omerica più odissea che Iliade nella fanciullezza [...] di Omero e Senofonte, di Fedro (e di Esopo) di Sallustio o di Giulio nipote, della storia greca e della romana e assiro babilonese dei Mondi Perduti»<sup>46</sup>.

La valenza simbolica della Città buzziana risulta fortissima già dal contrasto tra il suo isolamento geografico e la ricchezza di segni e figure. Il complesso si presenta agli occhi come un gioco postmoderno della fantasia, carica di un simbolismo accuratamente studiato. Si mostra come un insieme labirintico il cui percorso nasce da una preesistenza, e che non arriva mai a concludersi definitivamente.

La Scarzuola può essere visitata non affidandosi al caso, ma accogliendo



*Fig. 26. Cancellò di ingresso al Teatrum Mundi.*

l'invito a compiere l'itinerario che Buzzi ci propone. Un itinerario non soltanto fisico ma, al pari degli antichi itinerari iniziatici, di per sé misteriosi e irrazionali, soprattutto interiore. Benché completamente rappresentato nella pietra, il simbolo talvolta ci sfugge e si sottrae a una motivata comprensione: lo si può cogliere intuitivamente più che motivarlo razionalmente. Ogni atteggiamento di seriosità è prettamente assente; al contrario, è possibile cogliere lo spirito di lieve ironia e il gioco intellettuale che aleggiavano su tutta di continuo su tutta la creatura buzziana e ne costituiscono, per così dire, il profumo. È con questo spirito che vanno accolti anche i non pochi, veri o presunti, simboli massonici sparsi nel complesso. Buzzi concretizza quindi il suo viaggio onirico servendosi di incantevoli immagini che segnano lo spazio, il terreno e l'aria, con la consapevolezza che solo attraverso molteplici letture è possibile trarre il significato profondo dei suoi percorsi fantastici. Tutti i



Fig. 27. I simboli della Scarzuola. L'ape.

richiami culturali e i simboli presenti nell'itinerario iniziatico risultano troppo filtrati dall'io di Buzzi perché il visitatore, per quanto colto e consapevole, li possa razionalmente cogliere e spiegare. Lo stesso Tomaso credeva che «per spiegare i significati palesi, reconditi della mai impresa. [...] per la loro ermeticità, e per il fatto che forse non riuscirò a dichiararli al compimento dell'opera, nessuno, o pochissimi, capiranno le mie intenzioni: un certo mistero nei numeri, nei simboli che c'è sempre stato nell'architettura di tutti i tempi»<sup>47</sup>. A questi simboli il successivo paragrafo si propone di dare la più esaustiva interpretazione.

### Teatro

È il luogo centrale della Scarzuola, che tutta è teatro, è la vita di Buzzi. «Alla



Fig. 28. La bocca della Balena di Giona.

Scarzuola, salvo la parte sacra, il cui protagonista è Dio, con Madonna e Santi, tutto è un teatro e quando qualcuno (e sono molte persone) mi domandano quali spettacoli farò eseguire, posso rispondere che per me, il protagonista è il silenzio; è il creuse de l'homme (che non è il vuoto) e che i personaggi a riempire le scene varie sono spesso (oltre me stesso) gli operai, gli artigiani, i villici, e soprattutto i miei ospiti magari illustri: cosicché, invece delle regine e dei burattini, o dei grandi del teatro o delle eroine del teatro, o tiranni di cartapesta, ho personaggi veri, reali (anche regali) che recitano anche loro, sui palcoscenici del mondo, le loro parti, più di personaggi da tragedia, da commedia, da melodramma»<sup>48</sup>.



Fig. 29. Il Tempio di Apollo e il Cipariso.

### *Albero*

Simbolo del legame tra la terra e il cosmo; si collega anche al simbolismo dell'asse del mondo, un mitico asse che congiunge terra, cielo e oltretomba.

### *Ape (Arnia)*

Simbolo dell'operosità, dell'ordine della purezza; evita ciò che è impuro e vive del profumo dei fiori. Nell'immaginario degli antichi è vista come una messaggera alata del divino, a cui è affidato il compito di mediatrice tra il mondo terreno e quello degli dei.

L'ape sembra morire in inverno e tornare in primavera, motivo per cui veniva spesso associata all'anima, con un evidente richiamo ai concetti di nascita, morte, rinascita con allusione alla morte e alla resurrezione. Emblema della speranza e dello stesso Cristo nel Cristianesimo, talvolta è stata anche intesa

come rappresentazione di eloquenza, intelligenza e poesia.

### *Atteone*

Mitologico cacciatore educato all'arte venatoria dal centauro Chirone che, intento a cacciare, sorprende la dea Diana al bagno in compagnia delle Ninfe nella valle di Gargafia. Per punizione la dea lo trasforma in un cervo che viene divorato dai cinquanta cani della sua muta, alle pendici del monte Citerone. La sua vicenda è stata analizzata e interpretata da diversi filosofi tra cui Giordano Bruno e, nella nostra epoca, da Pierre Klossowski.

### *Balena*

Simbolo del buio abissale e ambivalente che bisogna attraversare per giungere alla luce. Nella Bibbia inghiotte Giona, gettato in mare perché sottrattosi all'incarico divino di predicare a Ninive. Nel ventre della balena, Giona prega il Signore e dopo tre giorni e tre notti viene rigettato dal cetaceo sulla terra. Per questo motivo, esotericamente, il ventre è inteso come luogo della morte e della rigenerazione, l'oscurità da cui l'iniziato deve emergere per rinascere a nuova vita. Segna l'inizio vero e proprio del percorso di iniziazione, la nascita dell'uomo, il suo ingresso nella vita terrena. Un percorso che apre alla conoscenza e che porta alla Sapienza, per raggiungere la quale bisogna essere disposti ad affrontare un percorso complesso per la coscienza interiore, che porta a mettere in discussione sé stessi, ponendosi domande che stimolano importanti riflessioni.

### *Ciparisso*

La mitologia greca ci propone due differenti interpretazioni di questa figura simbolica. Nella prima Ciparisso, figlio dell'eroe Telefo, mentre caccia uccide inavvertitamente il suo cervo preferito e sprofonda in una disperazione inconsolabile; per il dolore viene trasformato in cipresso. Nella seconda è un giovane cretese di straordinaria bellezza, amato da Apollo; per sfuggire alle attenzioni del dio si rifugia sul monte Casio, dove viene mutato in cipresso.

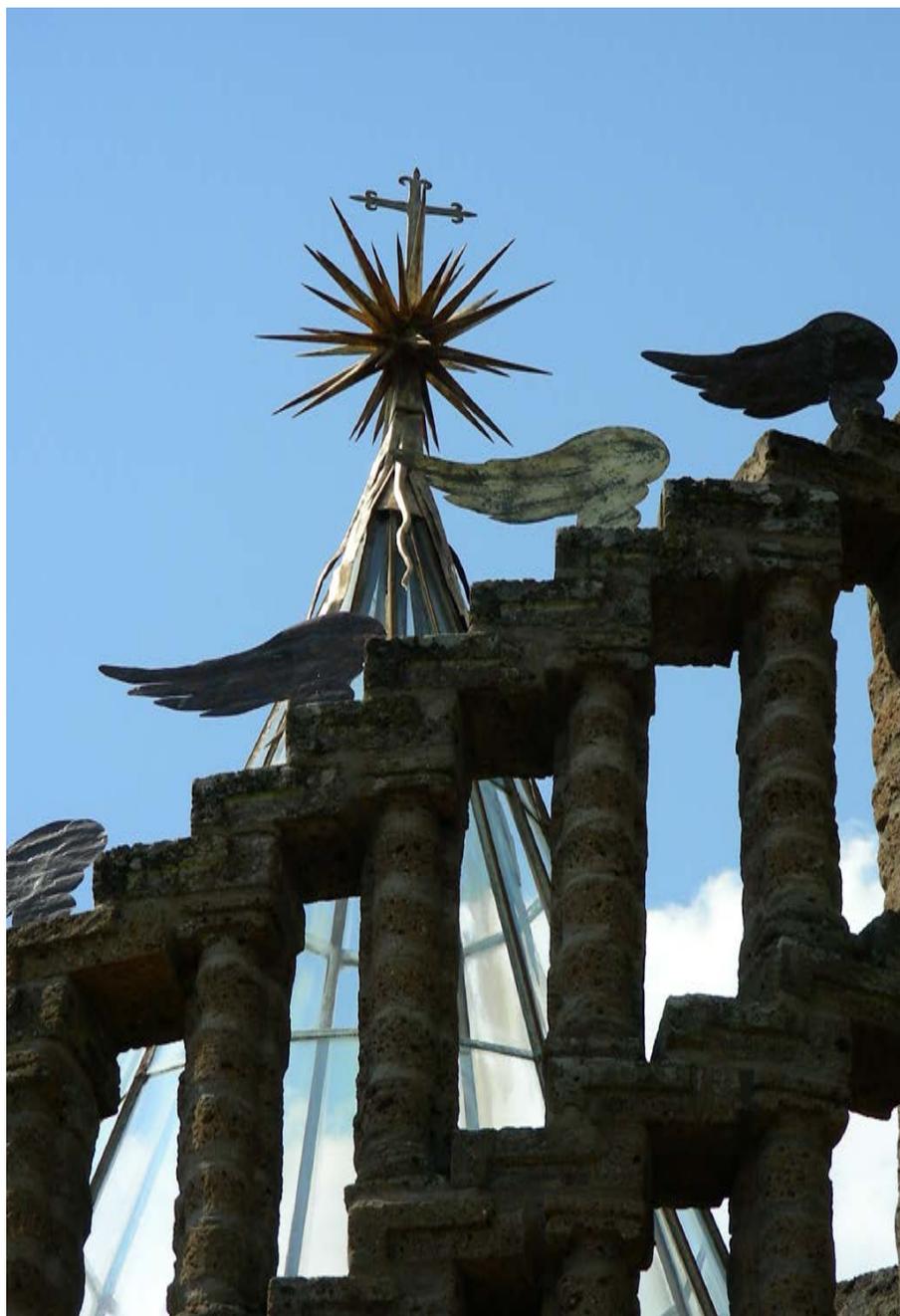


Fig. 30. La Torre di Babele e la scala musicale delle Sette Ottave.



Fig. 31. Il Terzo Occhio.



### *Cometa*

Simbolo che richiama la capacità di collegarsi con l'energia del proprio centro interiore. Si collega alla concezione dell'universo propria della religione, che in Nepal viene rappresentata attraverso gli *stupa* (monumenti che custodiscono ceneri o reliquie di santi, testi sacri, statue di venerati maestri) di Bodhnath e Swajambunath, raffiguranti gli occhi di Buddha rivolti in ogni direzione.

### *Cubo*

Simbolo di ciò che è solido, stabile, immutabile, a volte anche dell'eternità. Solido regolare con sei facce uguali, otto vertici formati da angoli triedri e dodici spigoli, aggiunto a sé stesso infinitamente può colmare tutto lo spazio senza soluzione di continuità. Per Platone rappresenta l'elemento fondamentale della Terra.

### *Deucalione*

Figura mitologica, figlio di Prometeo e Climene o Celeno, sovrano di Ftia, in Tessaglia. Quando Zeus decide di sterminare con un diluvio la razza umana, degenerata e colpevole, solo Deucalione e sua moglie Pirra si salvano per la loro pietà. I due salgono su un'imbarcazione e fluttuano sulle onde per nove giorni, fino ad arenarsi sul monte Parnaso. Consultato l'oracolo del santuario di Temi (che sarebbe divenuto in età storica l'oracolo di Delfi) per avere indicazioni su come ricostruire la razza umana, la dea ordina loro di coprirsi il capo e di gettarsi alle spalle le ossa della madre. Deucalione e Pirra pensano di aver interpretato correttamente quanto suggerito gettandosi dietro le spalle delle pietre, rappresentazione delle ossa della madre terra: da quelle gettate da Deucalione nascono gli uomini, da quelle gettate da Pirra le donne. Dopo avere in tal modo ripopolato la terra, i due scendono dal Parnaso e generano, tra gli altri, Elleno, Anfizione, Protogenia.

### *Flora*

Dea dei fiori, dei giardini, della primavera.

*Giardino di Citèra*

Meta e traguardo del viaggio di Polia e Polifilo attraverso le avversità, rappresenta il paradiso dell'Eden. All'interno dell'isola è contenuto un anfiteatro di verzura (un giardino dentro il giardino) nel cui disegno ricorre frequentemente il numero 7, numero planetario e della progressione platonica.

*Labirinto*

Elemento che assume un doppio significato a seconda della sua connotazione spaziale. Se concentrico, indica l'elevazione verso l'alto e la salvezza ritrovata, un po' come una spirale schiacciata a terra; se contorto allude all'asperità e all'accidentalità che comporta la vita per accedere alla perfezione.

*Obelisco*

Monumento egizio di base quadrangolare, per lo più monolitico, dotato di significato religioso, politico, storico, etico. Qualche studioso ha voluto intenderlo anche con una sorta di gnomone per indicare le ore solari. Altri vi hanno visto un monumento sepolcrale, simbolo della sopravvivenza dell'anima dopo la morte e della sua graduale elevazione.

*Occhio*

Simbolo strettamente connesso alla luce e immagine simbolica della visione spirituale; si pensi alla tradizione indù e a quella buddhista, nelle quali si considera il "terzo occhio" come figura in grado di vedere tutto nella simultaneità dell'eterno presente.

*Occhio destro*

Talvolta assimilato all'attività, al futuro, al sole, in contrasto con l'occhio sinistro che rappresenta la passività, il passato, la luna. Nella Bibbia è simbolo di onniscienza e onnipresenza divina. Nella rappresentazione massonica l'occhio destro è inscritto in un triangolo isoscele avente gli angoli rispettivamente di  $108^\circ$  al vertice e di  $36^\circ$  ciascuno alla base (da cui la caratteristica immagine del "delta massonico").



Fig. 32. Pegaso.

### *Occhio alato (o occhio volante)*

Con Terzo Occhio nelle tradizioni esoteriche orientali si intende il centro energetico situato sopra la parte centrale fra i due occhi fisici, all'incirca fra le sopracciglia. Quando è aperto e sviluppato, abilita al sesto senso, all'intuizione o in generale alla percezione dei fenomeni extrasensoriali e sottili. Viene chiamato anche sesto chakra o Ajna<sup>49</sup>. La ripetizione maniacale dell'organo della vista, collocato in luoghi che segnano un passaggio, ovvero una sorta di iniziazione di un percorso interiore, è da leggere soprattutto in chiave esoterica. Esso ricorda che è necessario avere sempre una visione della vita che va

49 Per maggiori approfondimenti si veda HARLALD WESSBECHER. Come aprire il terzo occhio. Macro edizioni, 2003.

oltre i limiti dei nostri organi di senso, per avere una percezione estesa della realtà<sup>50</sup>.

### *Pegaso*

Cavallo alato della mitologia greca, figlio di Medusa – una delle tre Gorgoni, in origine bellissima, che ebbe i capelli trasformati da Atena in serpenti come punizione per gli amplessi avuti con Poseidone proprio nel tempio a lei consacrato; viene decapitata da Perseo e dal sangue del suo collo reciso nascono Crisaor e Pegaso – e Poseidone – tra le divinità più importanti dell'Olimpo greco, dio dei terremoti, dell'acqua e del mare, spesso raffigurato su un carro con un corteo di animali marini. Suoi attributi sono il tridente, il cavallo, il delfino –. Avrebbe fatto scaturire con un colpo di zoccolo la fonte Ippocrene, consacrata alla Muse e pertanto è ritenuto simbolo della creatività poetica. Catturato da Bellerofonte, riesce a disarcionare il mitico eroe che pretendeva

---

50 Il grande occhio posizionato nel *Teatrum Mundi* ne è un esempio. Dalla platea si ha l'illusione che l'interno di quell'occhio sia solo uno specchio che riflette tutto ciò che sta intorno, aumentando così le illusioni prospettiche. In realtà quella pupilla è una finestra *bow window* costituita da un vetro specchio che permette di avere una seconda vista prospettica: quella dall'interno che mostra ciò che accade lungo le gradinate e gli eventuali spettatori in platea. Ma tutto ciò non è un semplice oggetto di voyeurismo ma ha un significato più profondo. Quella pupilla rappresenta il punto da cui guardare il mondo. «La vista vera delle cose non la si ha guardando il teatro, ma guardando dal teatro: quello stesso visitatore che si affaccia sull'anfiteatro e guarda giù, all'edificio e allo spazio scenico, scopre immediatamente d'essere uno spettatore non già soggetto ma oggetto alla vista. Uno spettatore 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»; Appunti da Archivio della Scarzuola. Ripreso da un'immagine di Leon Battista Alberti che tanto "fulmina" Buzzi tanto da farla propria, adottandolo come sua impresa e come sua possibile "firma" («Se firmassi i miei disegni (o i miei quadri) sempre con l'occhio volante?»); Archivio della Scarzuola). L'occhio alato viene riprodotto da Tomaso fedelmente in un disegno e reinterpretato poi innumerevoli volte, in fogli volanti e quaderni, declinandolo secondo molteplici e differenti versioni: occhio alato che lacrima, occhio alato col motto "Quid Tum" all'interno della scena dell'Acropoli, occhio volante sopra un paesaggio architettonico, occhio "ledouxiano", occhio pieno di occhi, occhio con raggi, occhio con cometa, due occhi sormontati da due ali e da una cometa, stelo con due occhi alati e un vaso antropomorfo, studi di occhio alato con simboli massonici, studio con il "compasso alato", occhio alato colpito da una freccia, occhio alato circondato da occhi, occhio alato colpito da frecce, occhio alato che riflette le architetture, occhio alato tra due compassi inserito nella balaustra della scala del Sapere nella Torre di Babele. Sull'occhio alato di Buzzi, rimandiamo ancora una volta all'articolo di CASSANI 2004.

di ascendere al cielo per vedere da vicino il consesso degli dei. Bellerofonte precipita nella "pianura dell'errante" mentre Pegaso prosegue la corsa verso il cielo dove viene trasformato in costellazione. Nell'arte romana compare nei contesti funerari come simbolo di immortalità.

### *Piramide*

Elemento che rimanda alla leggendaria montagna primordiale sulla quale sarebbe nata la vita. Considerata dagli Egizi come il fulcro dell'energia spirituale, era genericamente orientata verso il sole, in modo che i raggi potessero illuminarla direttamente; non a caso nella cultura egizia la divinità solare tutelava il passaggio dal mondo umano a quello divino. Il vertice costituisce il punto d'incontro tra i due mondi, uno collegato alla razionalità e l'altro al magico. Per gli alchimisti, invece, simboleggia la sintesi dei quattro elementi (acqua, aria, terra, fuoco).



Fig. 33. La scala musicale delle Sette Ottave.



Fig. 34. I simboli della Scarzuola. Occhio alato (o occhio volante), occhio, squadra e compasso.

### *Pomona*

Divinità protettrice dei raccolti, in particolare degli alberi da frutto.

### *Scala a chiocciola*

Rappresenta un'ascesa verso diversi stati dell'essere. La sua salita comporta un'ascensione che non si compie verticalmente, come nella scala normale, ma secondo le curve dell'elica che si avvolge attorno a un asse.

### *Spirale*

Estensione ripetuta del punto d'origine, indica la continuità ciclica progressiva, il movimento che si prolunga all'infinito lungo un asse, il riprodursi incessante della vita attraverso i cicli e le generazioni, l'elevazione nella perfezione. Il giro in senso circolare allude al progresso verso l'alto<sup>51</sup>.

### *Squadra e compasso*

Chiaro riferimento alla tradizione massonica. La combinazione dei due elementi indica la congiunzione del cielo (il cerchio, dato dal compasso) con la terra (la squadra), cioè la perfezione. La squadra simboleggia la terra e, poiché può disegnare angoli retti, allude alla rettitudine; il compasso, in quanto strumento dell'intelletto che crea pianificando, è simbolo dell'energia creatrice ma anche di equità, temperanza, verità. A seconda della reciproca posizione dei due oggetti si delineano significati e messaggi differenti: l'apertura del compasso di 90° (in corrispondenza con la squadra) indica l'equilibrio tra spirito e materia; la squadra posta sopra il compasso significa il controllo dello spirito per mezzo della materia; viceversa (il compasso sopra la squadra) rappresenta il controllo della materia per mezzo dello spirito.

---

51      Alla Scarzuola non esiste un percorso, non esiste un progetto, una pianta, un tracciato, un unico ingresso o un'uscita esclusiva: Buzzi non li ha previsti. Tuttavia, seguendo un tracciato ideale, è visibile un percorso che si riavvolge su sé stesso e mostra il suo opposto, il suo contrario, il rovescio dei significati acquisiti, in una spirale infinita.

*Torre*

Simbolo di potere ma anche del superamento della quotidianità. Essendo uno spazio chiuso, allude anche alla verginità, al pensiero filosofico e alla meditazione.

*Torre dei Venti*

Monumento ateniese di forma ottagonale, caratterizzato da un fregio con un bassorilievo in cui erano rappresentate le figure simboliche dei venti, ciascuno dei quali era accompagnato da una meridiana (Borea era il vento del nord, Euro dell'est, Noto del sud, Zefiro dell'ovest). Sul tetto, un tritone-banderuola indicava la direzione delle masse d'acqua.

Il numero 8 è uno fra i simboli più antichi: è il numero della Torre dei Venti ateniese, della rosa dei venti, dei petali del loto e perciò, nella terminologia buddista, dei sentieri della Via.