

Da selezione a elezione: sintesi, antitesi e tesi nell'ideario grafico di Buzzi

Santi Centineo

Abstract

Negli oltre cinquant'anni di intensa produttività che contraddistinguono la produzione dell'eccentrico architetto Tomaso Buzzi (Sondrio 1900 - Rapallo 1981) il disegno, in un'accezione assai vasta, costituisce lo strumento 'di elezione' di tutti quegli elementi attinti (non solamente) dal repertorio architettonico e concorrenti alla definizione della sua poetica.

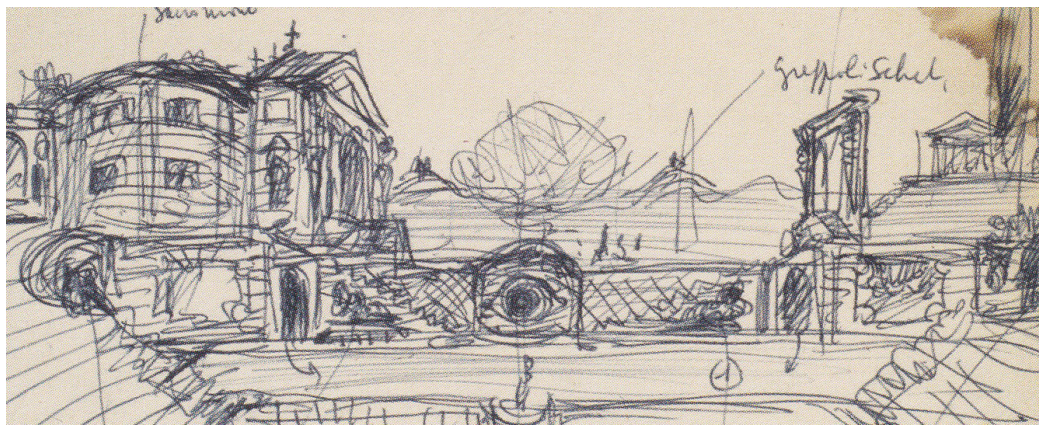
Le possibilità interpretative proposte nel paper riepilogano sinteticamente le connessioni tra momenti produttivi, biografici e grafici del progettista, tentando di individuare un percorso di collocazione per quella parte di disegni (un'ampia messe di taccuini, fogli sparsi, diari, ed elaborazioni grafiche, provenienti principalmente dall'Archivio Buzzi alla Scarzuola e dalla Collezione Pieri), attraversati dall'esercizio della mano libera e da tecniche grafiche personali.

Da una giovanile fase eclettica di sintesi, in cui tutti gli elementi della propria poetica si ritrovano indistinti, attraverso un ampio arco di antitesi, rappresentato dal percorso progettuale per le varie committenze, Buzzi giunge per moto retrogrado, secondo un percorso dialettico chiarificatore e che potremmo definire di senso inverso rispetto a quello hegeliano, alla formulazione della propria "tesi", la Scarzuola.

Nei sentieri grafici, intesi dapprima come atto selettivo, poi elettivo, possiamo ritrovare la raccolta di un vero e proprio "ideario", una personale ricapitolazione figurativa, quasi un'iniziativa riflessione, agitata dal portato simbolico della Scarzuola, in grado di annullare le distanze del tempo e dello spazio, in una continua evocazione linguistica della materia inventata e da inventare.

Parole chiave

Tomaso Buzzi, Scarzuola, ideario visivo, neo-manierismo.



Tomaso Buzzi, uno schizzo del palcoscenico del *Theatrum mundi* della Scarzuola.

Introduzione: un universo di archetipi come sintesi

Prima di ascrivere allo strumento del disegno il ruolo centrale del processo evolutivo della poetica di Tomaso Buzzi, una sorta di progressiva nitida messa a fuoco, assai simile alla dimostrazione di un teorema di matrice illuministica e razionale, è opportuno richiamare alcune fasi salienti del suo percorso formativo.

Una prima fase produttiva è ascrivibile agli anni della formazione e del debutto, in cui il giovane Buzzi si afferma sulla scena professionale milanese, poi nazionale e infine internazionale, non solo nel campo dell'architettura, ma anche (e soprattutto) nel campo specifico degli interni, delle arti applicate e del dibattito che in quegli anni interallaccia questi differenti ambiti. Appena laureatosi al Politecnico di Milano, iniziano due fondamentali collaborazioni, che hanno come denominatore comune la figura di Gio Ponti: la prima, con la neonata rivista *Domus*, su cui Buzzi pubblica, fra i tanti, alcuni progetti di casette unifamiliari [1], e la propria interpretazione delle *Novelle Muse*, preludio ai ritratti di cuoche che accompagneranno l'edizione del 1931 del *Quattrova illustrato*, un ironico ricettario gastronomico [Quattrova 1931], illustrato insieme a Ponti e introdotto da Piero Gadda, in cui fanno capolino alcuni personaggi in bilico tra Arcimboldi e De Chirico [2]; la seconda, con il collettivo *Il Labirinto*, per la diffusione delle moderne arti figurative [3]. Ne facevano parte, oltre che lo stesso Ponti, Paolo Venini (fondatore dell'omonima vetreria), Carla Visconti di Modrone (madre di Luchino), Emilio Lancia (protagonista negli anni a seguire della scena architettonica meneghina), Pietro Chiesa (di cui si dirà a breve). Sono nomi fondamentali per l'inserimento di Buzzi nella Milano bene, un *milieu* di grande agio, almeno in questa fase di vita, propulsivo all'ampliamento della rete delle proprie conoscenze e committenze. Il sodalizio intellettuale con Gio Ponti, si concretizza nella collaborazione alla V Triennale del 1933 [Pansera 1978, pp. 229, 230]. In quell'occasione, la prima delle Triennali tenutesi a Milano nel Palazzo dell'Arte progettato da Giovanni Muzio (dopo le precedenti sessioni Biennali di Arti decorative di Monza), si avrebbe avuto modo di apprezzare il razionalismo introdotto da Ponti, al Direttorio della Triennale e architetto della Torre littoria, da Pagano/Albini/Camus/Palanti/Mazzoleni/Minoletti nella *Casa a struttura d'acciaio*, da Baldessari/Sironi nel *Padiglione per la Stampa*, da Figini/Pollini nella *Villa Studio per un Artista*, da Portaluppi/BBPR nella *Casa per il sabato degli sposi*. In un progetto mai realizzato, di pochi anni precedente, con ingenua illusione e sincera autonomia, Buzzi tentava di ascrivere al razionalismo italiano il debito verso la ricerca formale della grande tradizione abitativa peninsulare (fig. 1). Due anni dopo, nel 1935, Buzzi sarà impegnato come pittore dell'atrio ed estroso architetto della *Sala del golf* alla Mostra Nazionale dello Sport, organizzata dall'allora podestà Marcello Visconti di Modrone e da Muzio stesso.

È una fase in cui la poetica buzziana inizia a definirsi, legandosi al disegno di mobili ed elementi di arredo e avvitandosi indissolubilmente al ruolo delle arti applicate per una progressiva diramazione di gusto: parallelamente e su tre versanti differenti, Ponti, Chiesa e lo stesso



Fig. 1. Tomaso Buzzi, *Casa in struttura d'acciaio smontabile*, 1930; una foto d'epoca della Sala del Golf alla Mostra Nazionale dello Sport, 1935.

Buzzi si trovano eletti ai ranghi di tre importantissime case produttrici, rispettivamente la Richard-Ginori, Fontana-Arte e Venini, alla cui direzione artistica Buzzi sarà chiamato dal 1932 al 1934, stessi anni in cui collabora con Fortuny.

Ormai definitivamente affacciato sulla scena della Milano borghese, arrivano i primi incarichi per committenti altolocati e l'affermazione negli ambienti alti.



Fig. 2. Uno schizzo e due foto dell'intervento a Villa Maser per la famiglia Volpi (1934); due schizzi e una foto del progetto di Villa Volpi a Sabaudia, dagli evidenti riferimenti palladiani (1957-1959).

Antitesi: la nausea

Inizia la seconda fase dell'attività, costellata da una lunga sequenza di progetti per ambasciatori, ministri, nobiltà varie, in cui la poetica buzziana si profonde nel controverso Neoclassicismo milanese, oltranzismo da non intendersi come un limite, ma come una sorta di convinto e convincente retaggio costitutivo, in grado di guardare alla tradizione con perizia e padronanza [Gregotti 1982, pp. 156, 157]. Le commissioni di rilievo si susseguiranno in una sterminata sequenza: Giovanni Gentile, Indro Montanelli, Angelo Campiglio, Piero Gadda, e ancora i Pecci Blunt, i Visconti, gli Spalletti, i Cini, i Crespi, ma soprattutto la sistemazione di villa Barbaro Maser per la famiglia Volpi, della cui determinante influenza resta traccia evidente in successivi progetti (fig. 2). Finché, nel 1950-53, Buzzi si produce nella sistemazione degli interni a Torino per Villa La Loggia per il conte Theo Rossi di Montelera, frattanto salito alle cronache del bel mondo come campione sportivo di *off-shore*, esponente di una storica famiglia proprietaria di distillerie, che si fonderà nella mitica Martini-Rossi, per il cui brand Buzzi inventerà le omonime *Terrazze*, epicentro della più alta dimensione intellettuale e salottiera di era assiduo frequentatore. Grazie a Theo Rossi, ma anche a Dalì, frattanto presente all'XI Triennale di Milano, Buzzi approda nel 1953 al *Ballo del Secolo*, un evento

mondano di proporzioni inaudite a Palazzo Labia di Venezia, acquistato all'uopo da Charles de Beistegui, nome noto agli architetti, in quanto eccentrico committente di Le Corbusier e Dalì per l'attico parigino sugli Champs-Élysées. Per la grande festa mascherata, dalle oltre mille presenze (ma duemila erano gli invitati), Dalì progettava dei costumi realizzati da un giovane Pierre Cardin, esordiente nella Maison Dior; mentre fra gli invitati si annoveravano personalità da ogni parte del mondo. Rimangono alcuni disegni (fig. 3), di cui si dirà fra poco, a testimoniare quell'evento mondano, uno dei tanti che Buzzi amava appuntare, in genere



Fig. 3. Schizzo delle cucine di Palazzo Labia (in occasione di una festa nel 1951) e due schizzi (l'arrivo di Theo Rossi) al *Ballo del Secolo* di Charles de Beistegui, 1953.

senza dare un volto a quelle vestigia, annotandone piuttosto in basso i nomi, accompagnati a volte da garbati commenti ironici. Un mondo assolutamente teatrale, come era già stato per l'arredo delle Terrazze Martini (fig. 4): quasi una scenografia nella scenografia di un grande *Truman Show ante litteram*, in cui Buzzi mette in cono di luce l'iridescenza mondana e caduca di personaggi, quasi dei fantasmi o piuttosto delle comparse teatrali, spesso rappresentati

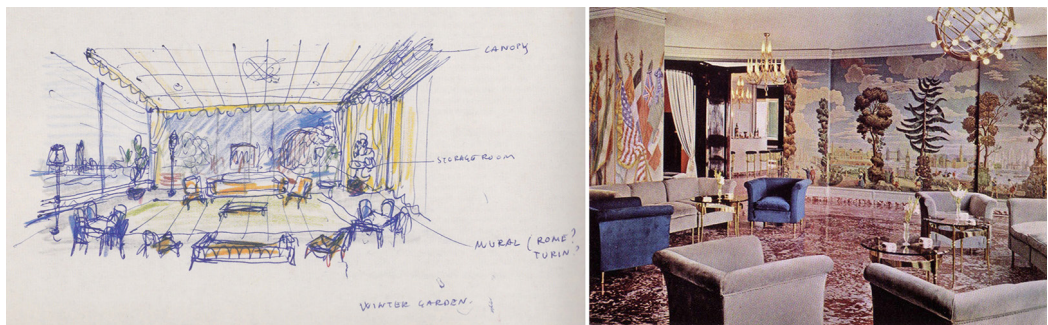


Fig. 4. La Terrazza Martini di Milano (pannelli decorativi di Angelo Zappettini) e bozzetto per la Terrazza Martini di Londra.

nell'atto di assistere a una rappresentazione teatrale, ma che finiscono per diventare essi stessi i protagonisti di un metaforico palcoscenico, come nel caso di un momento al Bolshoi o di una prima scaligera, rubata attraverso il riflesso nello specchio del palco n. 13, l'unico scampato alla distruzione bellica del teatro milanese (fig. 5).

Punto di massimo e al tempo stesso di flesso di una mondanità a lui cara e pur nauseante, dagli anni 50 Buzzi si sta volgendo altrove: ha appena acquistato un convento, fondato, secondo la tradizione, da San Francesco, e immediatamente dopo il suo restauro, sta per



Fig. 5. Il Teatro della Regina di Versailles (1956), uno schizzo della prima de *Il Trovatore* al Bolshoi, datato 1964 (si riconoscono appuntati i nomi di Wally Toscanini, Ida Missiroli e Franca Valeri), e il Teatro alla Scala nel riflesso di uno specchio in un palco, 1973.

dedicarsi, tra alterne vicende e sino alla fine della propria vita, alla sua trasformazione e ampliamento in un progetto visionario e per certi versi folle [Bottini, Nicoletti 2007], un *affair* tutto inerente alla propria sfera mentale intima e privata: la Scarzuola.

Tesi: ossimori razionali

Sulla Scarzuola, contenitore di non grande estensione, ma ipertrofico di contenuti, si potrebbe stendere una descrizione infinita, che si rimanda piuttosto alla bibliografia specifica, per quanto incompleta e maggiormente intenta a spiegare l'aspetto semantico, indugiando sulla simbologia, ancorché sulla sua fenomenologia [Bottini, Nicoletti 2007; Cassani 2004^o; Cassani 2004b; Cassani 2008; Spaccini 2013].

In questa sede è più pertinente evidenziare il suo carattere di *summa* architettonica e ideologica, una sorta di 'ideario', la cui natura pietrificata offre una serie di pressanti ossimori: razionale e spirituale; ricapitolazione sintetica, ma non conclusiva, anzi opera aperta; architettura effimera ed evanescente, ma eternata dalla concretezza lapidea; invenzione continua, ma cristallizzata in un linguaggio a tratti neo-manierista; sublime ma orrida.

In questo percorso costitutivo, il ruolo del disegno è cardinale [Ribichini 2005; Ippolito 2018]. Eteroclitico per tecnica e per contenuti, il vasto novero di appunti buzziani è di difficilissima collocazione. Non sempre databili o riconducibili a circostanze o ascendenze specifiche, in qualche modo attuano una ricapitolazione generale di tematiche incrociate, una sintesi estremamente colta che nel personalismo dell'appunto sventaglia numerose possibilità interpretative. Un allineamento indiziario, a cominciare dal disegno come studio selettivo, è doveroso in tal senso.



Fig. 6. Ridisegni di Tomaso Buzzi. In alto: Lazzaro Bastiani, *Annunciazione* (Venezia, Museo Correr, 1480-1485) e Jacopo Bellini, *Predica del Battista* (Parigi, Louvre, 1450 ca.); in basso: Urbano da Cortona e Francesco di Giorgio Martini, *Bethulia*, intarsio nel pavimento del duomo di Siena (1473); Benozzo Gozzoli, *Simon Mago e San Pietro* (New York, MET, 1460).

Il disegno, da procedimento selettivo a elettivo

L'archivio dei disegni di Buzzi, già a prescindere dagli schizzi preparatori per la Scarzuola e dal proprio diario personale, è costellato di ridisegni. Soggetti ne sono altri disegni, a volte dipinti o decorazioni, ma ciò che è interessante, a riprova del valore conoscitivo dello strumento grafico, è il processo di selezione interno alla rappresentazione (fig. 6): così avviene, fra i tanti, per il *Simon Mago e San Pietro* di Benozzo Gozzoli (1460), disegno presente dal

1915 nel MET di New York (che quindi Buzzi potrebbe aver visto solo di presenza durante un viaggio); nel caso di *Bethulia*, intarsio nel pavimento del Duomo di Siena di Urbano da Cortona e Francesco di Giorgio Martini (1473); per la *Predica del Battista* di Jacopo Bellini al Louvre (1450); ma anche per l'*Annunciazione* di Lazzaro Bastiani al Museo Correr di Venezia (1449-1512). Sono disegni in cui Buzzi si libera dei personaggi e seleziona solo la parte costruita, intendendo così l'ambientazione nella sua matrice maggiormente scenografica. Un caso a parte è il ridisegno della rovina del Mausoleo di Santa Costanza da *Tempus edax rerum* di Herman Posthumus, 1536, dalla collezione Liechtenstein di Vaduz (fig. 7): intanto perché nel dipinto la chiesa viene rappresentata in rovina, condizione che nella realtà non ha mai attraversato, mentre Buzzi, pur citando Posthumus come fonte, la ridisegna integra, rifacendosi però a un'altra interessante tecnica appresa dall'ampia trattatistica in suo possesso.



Fig. 7. In alto: Herman Posthumus, *Tempus edax rerum*, Vaduz, coll. Liechtenstein, 1536; disegno di Tempio antico sulla via Labicana di Giovan Battista Montano, da: Primo Libro; in basso: ridisegno di Buzzi da Montano, ridisegno del Mausoleo di Santa Costanza e Ninfeo di Diana e Atteone alla Scarzuola.

Se altrove infatti sono evidenti i riferimenti ai *Quattro libri* palladiani o ai trattati di Serlio e di Vignola (ibridati appassionatamente da Buzzi), è un altro disegno a dirimere la questione, tratto da Giovan Battista Montano (fig. 7). L'indizio denota non solo che Buzzi era raffinato conoscitore, amante delle curiosità e delle rarità, ma anche assetato di acume introspettivo: Montano (a riprova di alcuni degli aspetti più seducenti del Manierismo) inventa nuovi metodi di rappresentazione: sovrappone rilievo dei monumenti e loro reinvenzione, con una fantasia che sarà decisiva su Borromini, Bernini e Guarini, e unisce in un unico disegno più tecniche rappresentative. Sezioni parziali, spezzati prospettici e *ortographiae* si susseguono a nastro, anticipando quella che sarebbe stata poi addirittura il procedimento dell'assonometria svolta. Soprattutto nei tempietti a pianta centrale utilizza la sezione parziale della volta a cupola (fig. 7), esattamente come farà Buzzi, ispirandosi certamente a lui, riversandone anche i contenuti nel *Ninfeo di Diana e Atteone* alla Scarzuola.

Soprattutto lungo la parabola manierista Buzzi ritrova un altro tema a lui caro, quello del bugnato (fig. 9). In questo caso lo strumento del disegno ha un carattere maggiormente documentale e connotativo, attraverso il rilievo delle esperienze di Sammicheli (Villa Caldogno, Porta Nuova e Porta San Zenone di Verona), di Giulio Romano (Palazzo Te), del Buontalenti (portale degli Uffizi) e della facciata rustica del Casino degli Zuccheri (Palazzo Zuccari a Firenze), ma anche attraverso citazioni esplicite, quale il Palladio di villa Sarègo nel portico della Torre di Babele alla Scarzuola o il Ledoux del *Coup d'oeil sur le théâtre de Besançon* e della diga daziaria *Patache de la Rapée* rispettivamente nel *Theatrum mundi* o nella *Barca di Poliphilo* (fig. 8). Già i giovanili ridisegni delle case di campagna del Serlio, pubblicati sui primi numeri di «Domus», denotano l'attaccamento di Buzzi ai classici e tale affezione continuerà sempre, attraverso disegni, ridisegni e invenzioni, a partire da modelli per lui importanti: dalle borrominiane cupola della Sapienza e ape barberiniana, alle rovine e carceri, soprattutto quelle di matrice piranesiana, ma non solo. Un disegno in particolare, quello della chiesa



Fig. 8. In alto: la barca di Poliphilo alla Scarzuola e progetto di Ledoux per la Patache de la Rapée; in basso: C.-N. Ledoux, *Coup d'oeil sur le théâtre de Besançon*; schizzo di Buzzi con l'occhio alato e camera dell'occhio nel *Theatrum Mundi* alla Scarzuola.

della Salute, raffigurata al contempo in costruzione e in rovina, conferma quell'enigmatica ambiguità già espressa a proposito di Posthumus. La fabbrica nel suo stato di costruzione è per Buzzi assai prossima concettualmente allo stato di rovina (fig. 10), dal momento che queste due condizioni dell'edificio sono asintotiche al suo limite esistenziale, e precisamente a "meno infinito", con l'avvio della costruzione da un caos primigenio, e a "più infinito", con il suo ricongiungimento con la natura. In mezzo trova spazio il campo di esistenza dell'architettura, il cui stato di incompletezza (o di rovina, o di "non finito") è pertanto una coincidenza con l'infinito.

Al di là delle carceri piranesiane, delle quali sono presenti citazioni in altri disegni per la Scarzuola, è la teatralità il concetto cardine che permette questo snodo cruciale. Non solo Piranesi viene direttamente accostato a Peruzzi, ma il rilievo delle scene serliane, peruzziane e quella scamozziana di Sabbioneta vengono reinterpretate liberamente: attraverso un portico di ordine imprecisato (fig. 9: un'ibridazione degli ordini palladiani, vignoleschi con tanto di inserimento di dado brunelleschiano), si scorgono le 'quinte' di un'antichità reinventata, in rovina o in attesa di completamento (fig. 11). Interessante invece, addirittura sintomatico, che dal taccuino di disegni personali, il viaggio a Leptis Magna non fu altrettanto propulsivo a un'attività grafica di documentazione, laddove Buzzi era più interessato a ritrarre, quasi con cinico distacco, le vere rovine di quel viaggio, non certo quelle archeologiche, ma gli ultimi scampoli di quel bel mondo da cui frattanto prendeva le progressive distanze. Come del resto ormai divergeva anche per motivi politici da Gio Ponti.

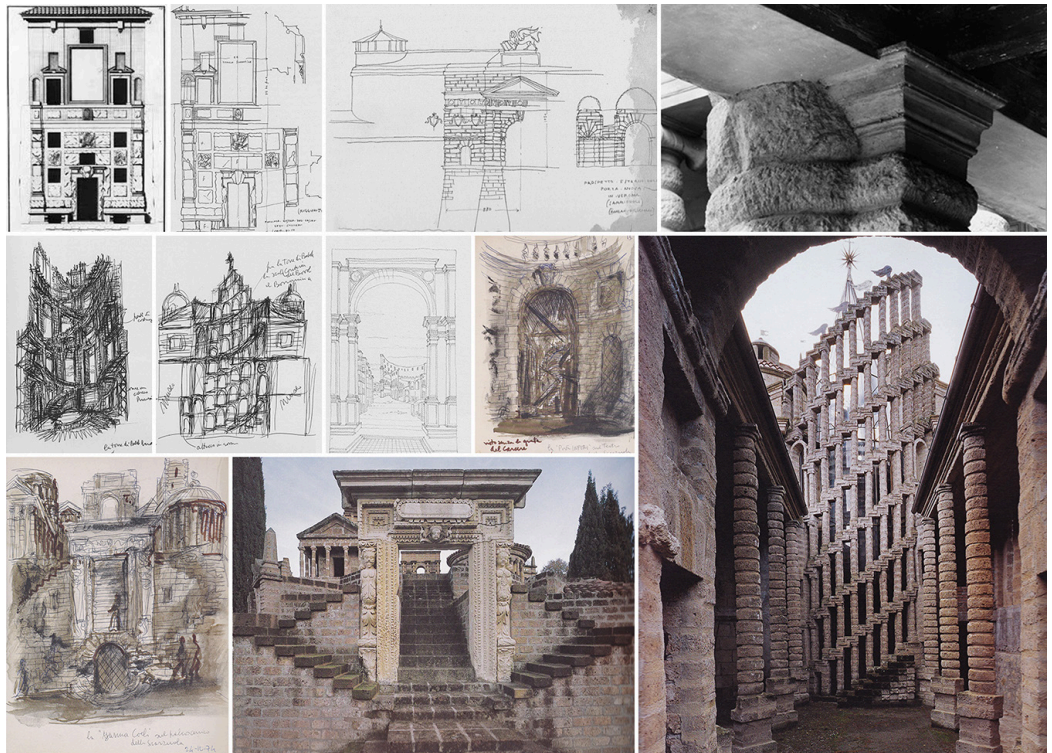


Fig. 9. In alto: bugnati degli Zuccari, di Sammicheli e di Palladio (Villa Sarègo); al centro: elaborazioni personali di Buzzi da Piranesi, Serlio, Palladio e Vignola; in basso: la *Ianua Coeli* e la *Torre di Babele* alla Scarzuola.

Conclusioni: un ideario

In conclusione, il ruolo del disegno nell'attività di Buzzi può essere riassunto in tre grandi temi. Innanzi tutto, il disegno come prefigurazione. La sua affezione alla teatralità ha spesso utilizzato il disegno come anticipazione sensoriale di un'idea, a prescindere dalla sua realizzazione concreta. È un'idea che va a depositarsi in una sorta di precipitato alchemico e che giace in attesa di essere riutilizzata.

Secondariamente, il disegno come ricapitolazione. Una ricerca che metodologicamente procede in senso inverso a quello della dialettica hegeliana: da una fase di sintesi originaria (in cui tutti gli elementi ribollono in un caotico mondo di archetipi junghiani), liberatasi dell'antitesi (una sorta di reagente che, fuor di metafora, coincide con una delle due anime di Buzzi, quella legata ai fantasmi di una mondanità effimera), può finalmente trovar campo la tesi finale. Un percorso di 'selezione' prima, poi di 'elezione', infine di illuministica 'lezione'. Per ultimo, il disegno come diario personale. E con esso la possibilità di esaltare il ruolo della



Fig. 10. Tomaso Buzzi, *La Salute in costruzione*, disegno a china del 1972 (vi si legge: "Cogliere degli edifici in costruzione il momento in cui sembrano in rovina"); *La chiesa della Salute*, olio su tela.

memoria, in un ideario che non casualmente dal Rinascimento in avanti viene connesso all'immagine teatrale. In effetti è proprio grazie alla possibilità di affidarsi a questa memoria sottesa che possiamo ricostruire la poetica buzziana, ripercorrendo in senso inverso il percorso ideale e personale dell'Autore, sino agli anni della formazione. Mentre studi più recenti stanno lentamente chiarificando questo momento giovanile, forse proprio per il suddetto motivo l'opera più studiata di Buzzi rimane la Scarzuola, benché un

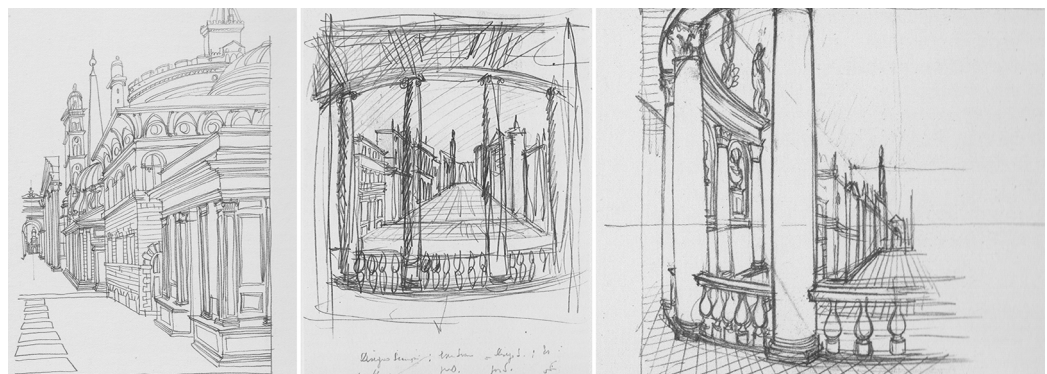


Fig. 11. Ridisegno di una scenografia del Serlio agli Uffizi e ridisegno del Teatro di Sabbioneta di V. Scamozzi col ripristino della scena.

rilievo critico e completo si sia avuto solo in tempi recenti [Ippolito 2018]. Ma se l'ideario a essa sotteso è una sorta di punto di arrivo, sicuramente oggi occorrerebbe riconsiderare il punto di partenza, ossia gli anni in cui Buzzi era una sorta di fucina di idee, cui attingevano liberamente quegli architetti con cui ebbe a collaborare generosamente e prodigamente, fra questi in particolar modo Gio Ponti che, più di altri, ha attinto copiosamente alla colta inventiva buzziana.

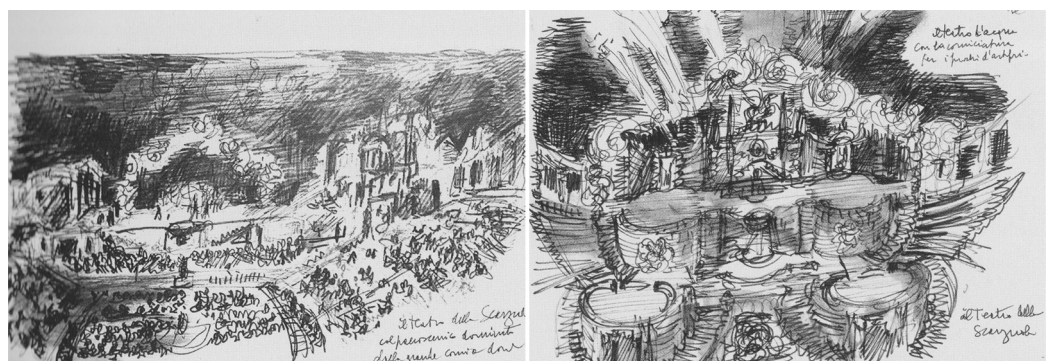


Fig. 12. Due schizzi di Buzzi con la Scarzuola in un'ipotetica festa di giochi d'artificio e cornici dorate.

A fronte degli appunti per lo storico *Ballo del Secolo* di Charles de Beistegui, ascrivibile oggi a una *transita gloria mundi*, un ultimo disegno, quello di un'onirica Scarzuola allestita per una gigantesca festa, con giochi d'artificio e cornici dorate (fig. 12), consegna l'immagine di un evento, peraltro mai avvenuto, un rigurgito di quell'appartenenza a un mondo ormai lontano, quello degli scenari mondani, ma più prossimo a quel mondo delle idee che Buzzi sembra consegnare ai posteri, in attesa di un completamento, che forse, sulla base dello statuto dell'opera d'arte aperta, non sarà mai definitivo.

Note

[1] Alcuni progetti di Buzzi per abitazioni appaiono sui primi numeri di *Domus*. In particolare: *Disegni di due piccole abitazioni di campagna*, sul n. 12, 1928, pp. 65-66; *Progetto per una villa in montagna*, s.n., settembre 1930, pp. 14-16; *Interpretazione dell'abitazione moderna. Una casa composta di studi-abitazione*, n. 83, 1934, pp. 10-12; *Casa a quattro ville sovrapposte*, n. 75, 1934, pp. 6-10; *Una casa disegnata dall'arch. Tomaso Buzzi in Milano*, n. 79, 1934, pp. 2-6.

[2] Diversi personaggi allegorici e arcimbolideschi appaiono su alcuni numeri di *Domus*. In particolare le "cuoche", riversate poi nel *Quattrova illustrato*, e *Le Muse di oggi*, sui nn. 72, 73 e 77.

[3] Nei primi anni di pubblicazione di *Domus* appaiono numerosi prodotti di arti applicate progettate da Buzzi e da Il Labirinto. Sui nn. 5, 9 e 10 appare la pubblicità per il collettivo.

Referenze bibliografiche

Bottini S., Nicoletti M. (2007). *Scarzuola. Il sogno ermetico di Tomaso Buzzi*. Perugia: Per Corsi d'Arte.

Cassani A.G. (2004a). La Scarzuola 1956-2004. L'autobiografia in pietra di Tomaso Buzzi. In *Casabella*, LXVIII, n. 722, maggio 2004, pp. 62-66.

Cassani A.G. (2004b). Migrazioni di un simbolo. Gli occhi volanti di Tomaso Buzzi. In *Casabella*, LXVIII, n. 722, maggio 2004, pp. 79-87.

Cassani A.G. (2008). *Tomaso Buzzi, il principe degli architetti*. Milano: Electa.

Gregotti V. (1982). *Il disegno del prodotto industriale. Italia 1860-1980*. Milano: Electa.

Ippolito A. (2018). *La Scarzuola tra idea e costruzione. Rappresentazione e analisi di un simbolo tramutato in pietra*. Roma: Sapienza Università Editrice.

Pansera A. (1978). *Storia e cronaca della Triennale*. Milano: Longanesi & C.

Quattrova E.V. (1931). *La cucina elegante ovvero Il Quattrova illustrato (pref. di Piero Gadda; Ill. di Tomaso Buzzi e di Gio Ponti)*. Milano: Editoriale Domus.

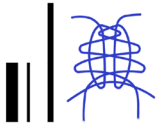
Ribichini L. (2005). Tomaso Buzzi e il disegno. In *Disegnare. Idee immagini*, XVI, n. 30, giugno 2005, pp. 28-42.

Spaccini J. (2013). La Scarzuola de Tomaso Buzzi, exemple d'architecture pseudo-urbaine. Entre rêve et réalité. In É. L. du Cardonnoy (a cura di). *Cités imaginaires. Actes du Colloque «Cités imaginaires», Université de Caen Basse-Normandie*, 27-28 novembre 2009, p. 214. Paris: Éditions Pétra.

Autore

Santi Centineo, Politecnico di Bari, santi.centineo@poliba.it

Per citare questo capitolo: Centineo Santi (2021). Da 'selezione' a 'elezione': sintesi, antitesi e tesi nell'ideario grafico di Tomaso Buzzi/From 'selection' to 'election': synthesis, antithesis and thesis in Tomaso Buzzi's graphic ideario. In Arena A., Arena M., Mediatì D., Raffa P. (a cura di). *Connettere. Un disegno per annodare e tessere. Linguaggi Distanze Tecnologie. Atti del 42° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Connecting. Drawing for weaving relationship. Languages Distances Technologies. Proceedings of the 42nd International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 394-413.



From Selection to Election: Synthesis, Antithesis and Thesis in Buzzi's Graphic *Ideario*

Santi Centineo

Abstract

In over fifty years of intense productivity distinguishing the production of the eclectic architect Tomaso Buzzi (Sondrio, 1900 - Rapallo, 1981), the drawing, in a very broad sense, constitutes the favorite tool, able to select all those elements (not only from the architectural repertoire) converging towards the definition of his poetics.

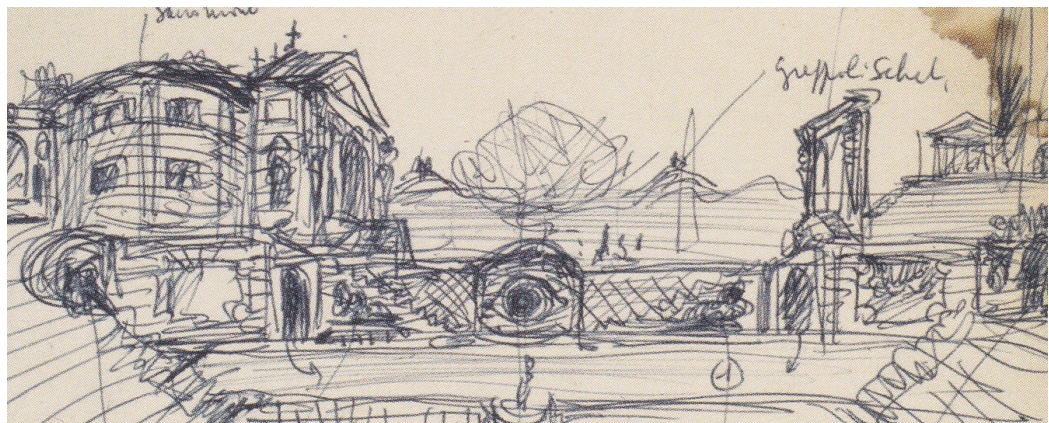
The three possibilities of graphic interpretation proposed in the paper, briefly summarize the connections among the designer productive, biographical and graphic moments, and furthermore offer an interpretation for the wide range of notebooks, scattered sheets, diaries, and graphic elaborations, mainly coming from the Pieri Collection and Buzzi Archive at Scarzuola, and expressed by free-hand exercise and personal graphic techniques.

From a youthful eclectic phase of 'synthesis', in which all the ingredients are joint together, through a wide arc of 'antithesis' process, represented by architectures for wealthy clients, Buzzi ends up clarifying, by retrograde motion (with respect to the well-known steps of Hegelian dialectics) the formulation of his 'thesis'.

In the graphic paths, at first understood as a selective act, and then as an elective one, we can find the collection of a real ideario, a personal figurative recapitulation, almost an initiatory reflection, agitated by the symbolism of Scarzuola, able to cancel the distances in time and space with a continuous linguistic evocation of the matter, both invented and to be invented.

Keywords

Tomaso Buzzi, Scarzuola, visual ideario, Neo-Mannerism.



Tomaso Buzzi's sketch
for the stage of Scarzuola
Theatrum mundi.

Introduction: a universe of archetypes as synthesis

The instrument of drawing has a central role in the evolution of Tomaso Buzzi's poetics, a sort of progressive focus, very similar to an enlightenment and rational demonstration. Before analyzing this aspect, it is appropriate to recall the salient phases of his training and education.

A first productive phase can be traced back to the timeframe of his training and debut, during which the young Buzzi takes a place in the Milan professional scene, then in the national and finally international one, not only in the field of architecture, but also (and above all) in the specific field of interior design, of applied arts and, as a consequence, in the debate among these different fields.

Graduated at Politecnico di Milano, two fundamental collaborations began, both connected to Gio Ponti.

The first one was the collaboration with the newly founded magazine *Domus*, on which Buzzi publishes, among many, some projects of single-family houses [1] and its interpretation of the *New Muse*, prelude to the portraits of cooks that will accompany the 1931 edition of *Quattrova*, an ironic gastronomic cookbook, illustrated together with Ponti and introduced by Piero Gadda [Quattrova 1931], in which some characters stand out in the balance between Arcimboldi and De Chirico [2].

The second one was the membership of the collective *Il Labirinto*, for the dissemination of modern figurative arts [3]. It included, in addition to Ponti himself, Paolo Venini (founder of the homonymous glass factory), Carla Visconti di Modrone (mother of Luchino), Emilio Lancia (protagonist in the following years of the architectural scene of Milan), Pietro Chiesa (which will be mentioned shortly). They are fundamental names for the inclusion of Buzzi in the affluent Milan, a milieu of great benefits, at least in this phase of his life, propulsive to the expansion of the network of his meetings and commissions. The intellectual partnership with Gio Ponti is immediately reflected in the participation to the 1933 *VTriennale* [Pansera 1978, pp. 229-230]. On that occasion, the first *Triennale* held in Milan in the *Palazzo dell'Arte* designed by Giovanni Muzio, would be possible to appreciate the rationalism introduced by Ponti (now in the Directory of the *Triennale*, after the previous sessions of *Biennale di Arti Decorative* in Monza) and celebrated by Pagano/Albini/Camus/Palanti/Mazzoleni/Minoletti in the *Casa a struttura d'acciaio*, by Baldessari/Sironi in the *Padiglione per la Stampa*, by Figini/Pollini in the *Villa Studio per un Artista*, by Portaluppi/BBPR in the *Casa per il sabato degli sposi*. It will remain a trace in a note, a project never realized, but already significant in its ingenuous, but sincere, illusion of ascribing to the Italian rationalism the debt to the formal research of the great peninsular housing tradition (fig. 1). Two years later, in 1935, Buzzi will be engaged as a painter of the atrium and architect of the *Sala del Golf* at the *Esposizione Nazionale dello Sport*, organized by the mayor Marcello Visconti di Modrone and Giovanni Muzio himself.



Fig. 1. Tomaso Buzzi's removable steel frame house, 1930; an old picture of *Sala del Golf* at the *Mostra Nazionale dello Sport*, 1935.

It is a phase in which Buzzi's poetics begins to be defined, linking itself to the furniture and object design, and inseparably screwing with the role of the applied arts for a progressive spread of good taste: at the same time, Ponti, Chiesa and Buzzi are elected to the ranks of three important manufacturers, respectively Richard-Ginori, Fontana-Arte and Venini, whose artistic direction Buzzi will retain from 1932 to 1934, the same years during which he collaborates with Fortuny. Facing the scene of bourgeois Milan, the first assignments for high-ranking clients and the affirmation in the upper class now definitively arrive.



Fig. 2. A sketch and two pictures of Villa Maser for the Volpis (1934); two sketches and a picture of Sabuadia Villa Volpi, with an evident reference to Palladio.

Antithesis: the nausea

The second phase of the activity begins, punctuated by a long sequence of projects for ambassadors, ministers, various nobility, in which Buzzi is deep in a controversial "*Neoclassicismo milanese*", not to be intended as a limit, but as a sort of convinced and convincing constitutive heritage, able to look at tradition with skill and mastery [Gregotti 1982, pp. 156-157]. An endless sequence of important commissions shortly starts: Giovanni Gentile, Indro Montanelli, Angelo Campiglio, Piero Gadda, and even the Pecci Blunt, Visconti, Spalletti, Cini, Crespi families, as well as the project for the Palladian Villa Barbaro Maser for the Volpis (fig. 2). In 1950-'53, Buzzi designs the interiors for Turin Villa La Loggia for Count Theo Rossi di Montelera, famous as an off-shore sports champion, and owner of a historic family distillery, merged in the legendary Martini-Rossi, for whose brand Buzzi will invent the homonymous Terraces, epicenter of the highest intellectual and social dimension, assiduously frequented by himself. Thanks to Theo Rossi, but also to Dalì, who was present at the XI *Triennale* in Milan, Buzzi was invited in 1953 to the *Ball of the Century*, a worldly event of unprecedented proportions at Palazzo Labia in Venice, purchased for this purpose by Charles de Beistegui, more famous to architects, as the eccentric client of Le Corbusier and Dalì for the Parisian

penthouse on the Champs-Élysées. For the great masked party, with more than a thousand people (but over two thousand guests had been invited), Dalí designed costumes tailored by a young Pierre Cardin, a newcomer in the Maison Dior; while among the guests there were personalities from all over the world.

It will remain some drawings (fig. 3), about which we are going to say shortly, to remind that mundane event, one of the many that Buzzi loved to note by sketching, generally without giving a face to that vestige, rather writing down the names, sometimes remarked by polite ironic comments.

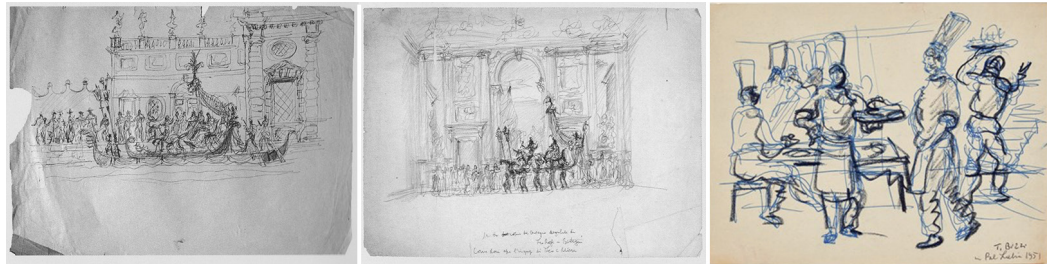


Fig. 3. The cooks at 1951 Ball in Palazzo Labia and two sketches (the arrival of Theo Rossi) of Charles de Beistegui's *Ballo del Secolo* in Venice, 1953.

A theatrical world, as it had already been for the furnishing design of the Martini Terraces (fig. 4): almost a set design in the set of a great «Truman Show» *ante litteram*, in which Buzzi puts in a beam of light the worldly iridescence and transience of characters, almost like ghosts or rather theatrical extras, often represented in the act of attending a theatrical performance, but which end up becoming themselves the protagonists of a metaphorical stage,

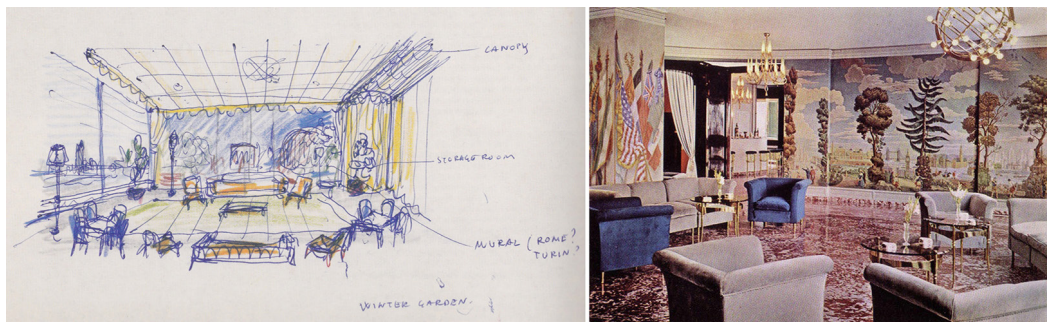


Fig. 4. The interior of Milan Terrazza Martini (decorative panels by Angelo Zappettini) and a bozzetto for London Terrazza Martini.

such as in the case of a performance at Bolshoi, or a premiere at Teatro alla Scala, stolen through the reflection in the mirror of the box n. 13, the only survived the war destruction of the Milan theater (fig. 5).

A point of maximum and, at the same time, of inflection of a worldliness dear to him and even sickening: since the 50s, Buzzi is turning elsewhere. He has just bought a convent, founded, according to tradition, by Saint Francis, and immediately after its restoration, he



Fig. 5. The Versailles Queen Theatre (1956), a sketch of the Bolshoi premiere of *Il Trovatore*, 1964 (in the remarks, the names of Wally Toscanini, Ida Missiroli and Franca Valeri), and a sketch of the La Scala premiere taken by its reflection in a box mirror, 1973.

will be completely absorbed, with alternate vicissitudes and until the end of his life, by its transformation and widening in a visionary plan [Bottini, Nicoletti 2007], an affair all inherent to his own intimate and private mental sphere: the Scarzuola.

Thesis: rational oxymorons

About Scarzuola, a container of not great extension, but huge for contents, it could be written an infinite description, for which it can be rather referred to the specific bibliography, although incomplete and more focused on the semantic aspects, on explaining its symbolism, rather than its phenomenology [Bottini, Nicoletti 2007, Cassani 2004a, Cassani 2004b, Cassani 2008, Spaccini 2013].

Here it seems more pertinent to highlight its character as an architectural and ideological summa, a kind of ideario, whose petrified nature offers a series of pressing oxymorons: rational and spiritual; synthetic summary, but not conclusive, indeed open work; ephemeral and evanescent architecture, but eternalized by stone concreteness; continuous invention, but crystallized in a sometimes-neo-mannerist language; sublime but horrid.

In this constitutive path, the role of drawing is cardinal [Ribichini 2005; Ippolito 2018]. Eclectic for technique and contents, the vast number of Buzzi's notes is difficult to be placed. Not always datable or referable to specific circumstances or placement, in some way it carries out a general recapitulation of crossed themes, an extremely cultured synthesis that from the personal author's start point spreads numerous interpretative possibilities. What is proposed now, is an attempt at circumstantial alignment, starting by thinking of drawing as a selective possibility of study and research.



Fig. 6. Some Tomaso Buzzi's redrawings. Above: Lazzaro Bastiani, *Annunciazione* (Venezia, Museo Correr, 1480-1485); Jacopo Bellini, *Predica del Battista* (Parigi, Louvre, 1450 ca.); below: Urbano da Cortona and Francesco di Giorgio Martini, *Bethulia*, inlay in the floor of Siena Cathedral (1473); Benozzo Gozzoli, *Simon Mago e San Pietro* (New York, MET, 1460).

The drawing, from selective to elective process

The archive of Buzzi's drawings, if we disregard the preparatory sketches for Scarzuola and his personal diary, is studded with redrawings. These ones are sometimes re-drawings, other times drawings from paintings or decorations, but what is interesting, as proof of the cognitive value of the graphic tool, is the selection process (fig. 6): so it happens, among many, for the *Simon Mago e San Pietro* by Benozzo Gozzoli (1460), drawing present since 1915

in the Met of New York (which therefore Buzzi could have seen only during a trip); in the case of *Bethulia*, a floor inlay in Siena Cathedral by Urbano da Cortona and Francesco di Giorgio Martini (1473); for the *Predica del Battista* by Jacopo Bellini at the Louvre (1450); but also for the *Annunciazione* by Lazzaro Bastiani at Museo Correr in Venice (1449-1512). They are all drawings in which Buzzi purges of the characters and only selects the built part, conceiving the setting in its most scenic meaning. A special case is the redrawing of the ruin of the Mausoleum of Santa Costanza, in *Tempus edax rerum* by Herman Posthumus, 1536, from the Liechtenstein Collection in Vaduz (fig. 7): in the painting the church is represented in ruins, condition that in reality it never crossed, but Buzzi, although quoting Posthumus as a reference, redraws it intact, rather referring to another interesting technique learned from the extensive treatises in his possession. Continuous references to Palladio's *Quattro*



Fig. 7. Above: Herman Posthumus, *Tempus edax rerum*, Vaduz, coll. Liechtenstein, 1536; Giovan Battista Montano's sketch of an ancient temple on via Labicana, from: *Primo Libro*; below: Buzzi's redrawing (from Montano); redrawing of Mausoleo di Santa Costanza; *Ninfeo di Diana e Atteone* at Scarzuola.

Libri or to Serlio's and Vignola's treatises (passionately studied by Buzzi) are elsewhere evident, but it is another reference to settle the question, taken this time from Giovan Battista Montano (fig. 7). The clue denotes not only that Buzzi was an elegant connoisseur, a lover of curiosity and rarity, but also thirsty for introspective acumen: Montano (as evidence of some of the most seductive aspects of Mannerism) invents new methods of representation: superimposed relief of the monuments and their reinvention, with a creativity that will be decisive on Borromini, Bernini and Guarini, combining more representative techniques in a single drawing. Partial sections, broken perspective and *orthographiae* follow each other, as in ribbon, anticipating what, centuries later, would have been the procedure of ribbon axonometry. Especially in the central temples, Montano uses the partial section of the dome vault (fig. 7), as Buzzi will exactly do, certainly inspired by him, especially in the *Ninfeo di Diana e Atteone* at Scarzuola.

Especially along the Mannerist parable, Buzzi finds another important theme, that of the *bugnato* (fig. 9). In this case the instrument of drawing has a more documentary and connotative character; through the relief of architectures by Sammicheli (Villa Caldogno, Porta Nuova and Porta San Zenone in Verona), Giulio Romano (Palazzo Te), Buontalenti (portal of the Uffizi) and the rustic façade of the Casino degli Zuccheri (Palazzo Zuccari in Florence), but also through explicit quotations, such as Palladio's Villa Sarègo in the portico of the Torre di Babele at Scarzuola, or the Ledoux's *Coup d'oeil sur le théâtre de Besançon* and the tax dam *Patache de la Rapée*, respectively in the *Theatrum Mundi* or in the *Barca di Poliphilo* (fig. 8). Already the youthful redrawing of Serlio's country houses, published in the first issues of *Domus*, denotes Buzzi's attachment to the classic models and such affection will always continue, through drawings, redesigns and inventions, getting models important to him: from Borromini's dome of Sant'Ivo alla Sapienza and Barberinian bee, to the ruins, especially the Pynesian ones, but not only. A particular sketch, the Chiesa della Salute depicted under construction and, at the same time, in ruins (fig. 10), confirms that enigmatic ambiguity about Posthumus, above expressed.



Fig. 8. Above: Poliphilo's ship at Scarzuola and Ledoux's design for *Patache de la Rapée*. Below: C.N. Ledoux, *Coup d'oeil sur le théâtre de Besançon*; Buzzi's sketch with the winged eye and *Camera dell'occhio* in the *Theatrum Mundi* at Scarzuola.

Conceptually for Buzzi, the state of construction is very close to the state of ruin, since these two conditions of the building are asymptotic to its existential limit, and precisely to 'negative infinite', with the birth of the construction from a primitive chaos, and to 'positive infinite', with its reunion with nature. In the middle, the existence field of architecture takes places, whose state of incompleteness (or ruin, or 'unfinished') is therefore a coincidence with infinity.

Beyond the Piranesian prisons, quoted in many drawings for the Scarzuola, theatricality is the key concept that allows this crucial junction. Not only Piranesi is directly compared to

Peruzzi, but the relief of Serlio's and Peruzzi's scenes, and Scamozzi's Sabbioneta, are freely reinterpreted: through an arch of unspecified order (fig. 9, a hybridization of the Palladio's and Vignola's orders, with the addition of Brunelleschi's *dado*), the 'scenic legs' of an antiquity reinvented and in ruins (or waiting for completion) can be seen (fig. 11).

It is interesting instead, even symptomatic, that in the notebook of personal drawings, the trip to *Leptis Magna* was not as propulsive to a graphic activity of documentation, where Buzzi was more interested in portraying, almost with cynical detachment, the true ruins of that journey, certainly not the archaeological ones, but the last remnants of that world that in the meanwhile he was deciding to abandon. As well as, due to politic disagreements, he was already distancing himself from Gio Ponti.

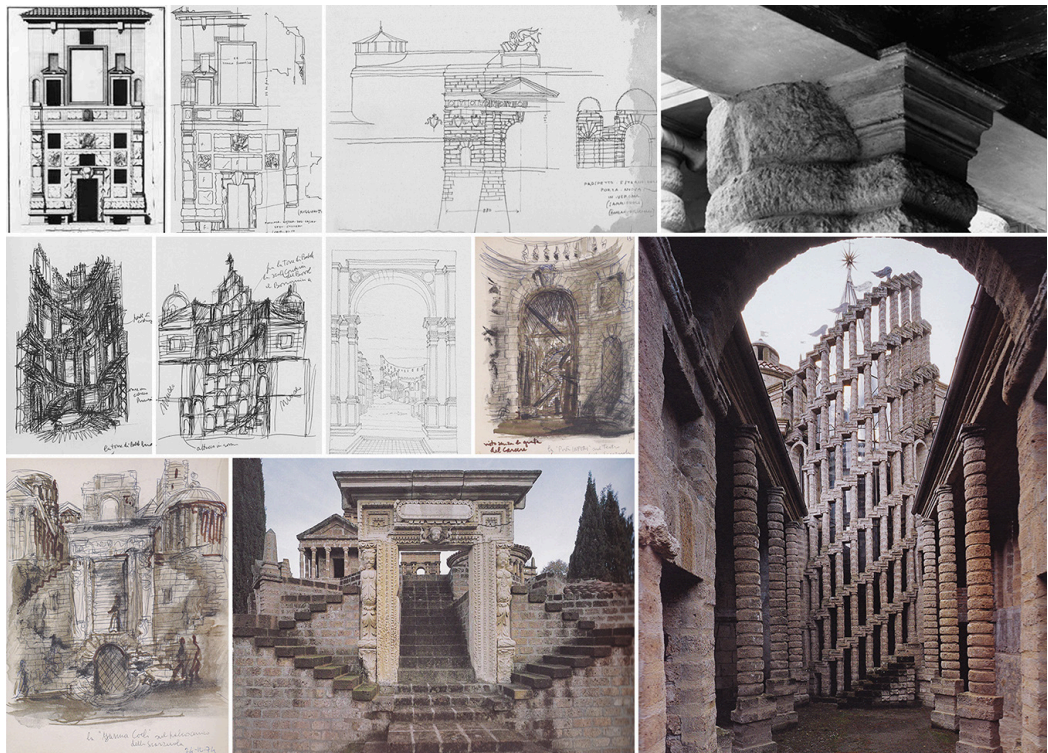


Fig. 9. Above: some *bugnati* redrawings, from Zuccari, Sammicheli and Palladio (Villa Sarègo). In the middle: personal Buzzi's sketches from Piranesi, Serlio, Palladio and Vignola. Below: the *lanua Coeli* and the *Torre di Babele* at Scarzuola.

Conclusions: an *ideario*

In conclusion, the role of drawing in Buzzi's activity can be summarized in three major themes. First of all, design as a foreshadowing. His fondness for theatricality has often used drawing as a sensory anticipation of an idea, regardless of its concrete realization. It is an idea that settles in a sort of alchemical precipitate, lying there and waiting to be reused.

Secondly, drawing as a recapitulation. A research that methodologically proceeds in the opposite direction to that of Hegelian dialectics: from an original synthesis phase (in which all the elements boil into a chaotic world of Jungian archetypes), freed of the antithesis (a kind of reagent that, out of metaphor, coincides with one of the two souls of Buzzi, the one linked to the ghosts of an ephemeral worldliness), the final thesis can finally find a field. A path of 'selection' first, of 'election' then, and at last of illuministic 'lesson'.

Finally, drawing as a personal diary. And with it, the possibility of exalting the role of memory, in an *ideario* that not coincidentally from the Renaissance onwards is connected to the

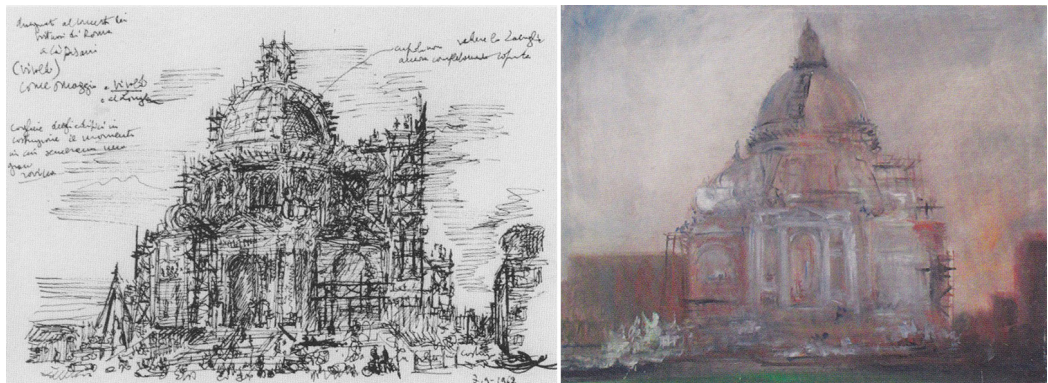


Fig. 10. Tomaso Buzzi, *La Salute in costruzione*, ink drawing, 1972 (it can be read: "Catch the architecture whilst building, as if they were in ruins"); *La chiesa della Salute*, oil on canvas.

theatrical image. In fact, it is thanks to the possibility of relying on this underlying memory that we can reconstruct the path of Buzzi, retracing in reverse the ideal and personal path of the author, up to the years of training. While more recent studies are slowly clarifying this youthful moment, perhaps for this reason the Scarzuola continues being Buzzi's most studied work, although a complete critical

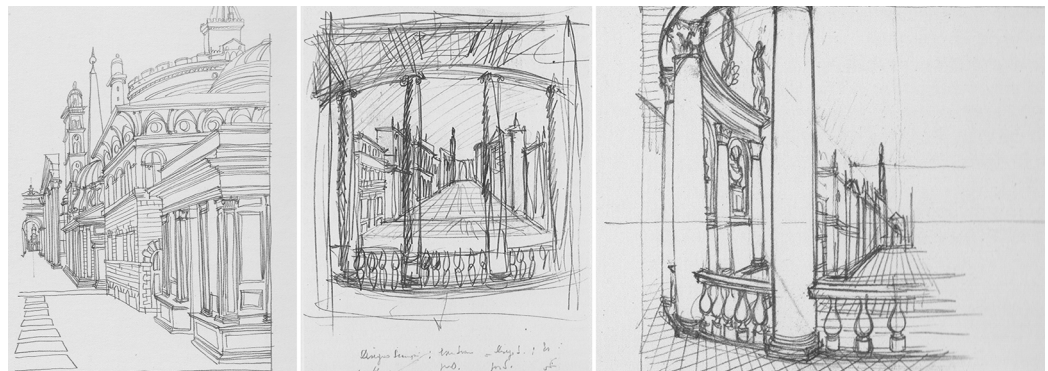


Fig. 11. Redrawing of Serlio's scene at Uffizi and V. Scamozzi's Teatro di Sabbioneta redrawing with a hypothesis of restored scene.

relief only recently has been completed [Ippolito 2018]. But if the idea underlying is a sort of point of arrival, surely today we should reconsider the starting point, those years in which Buzzi is a kind of forge of ideas, which freely draw those architects with whom he collaborated generously and prodigiously. Among these, especially Gio Ponti, who has drawn copiously to Buzzi's cultured inventiveness. In front of the drawings of the historical *Ballo del Secolo* of Charles de Beistegui, ascribable today to a *transita gloria mundi*, a last drawing, representing a dreamlike Scarzuola set up for

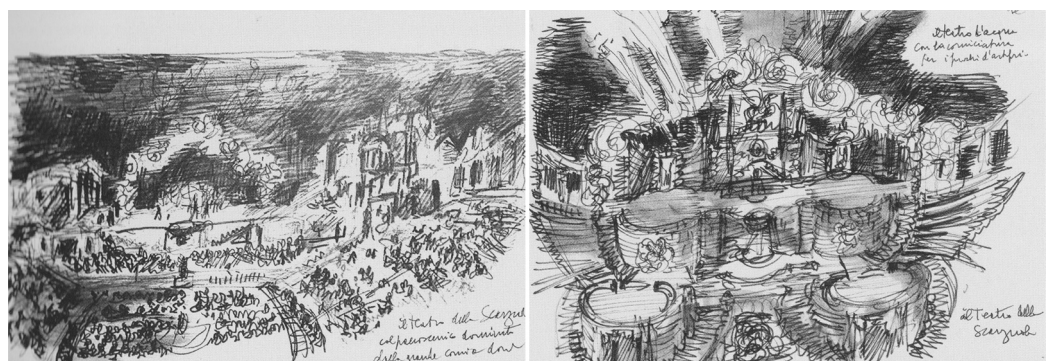


Fig. 12. Two Buzzi's sketches with Scarzuola in an hypothetical feast with fireworks and golden frames.

a gigantic party, with fire-works and golden frames (fig. 12), delivers us the image of an event, never happened, a regurgitation of that belonging to a world now far away. Nevertheless, this worldly scenario represents that world of ideas that Buzzi seems to deliver to posterity, waiting for a completion, that perhaps, on the basis of the statute of the open work of art, will never be definitive.

Notes

[1] Some Buzzi's housing-projects are published in the first issues of *Domus*. In particular: *Disegni di due piccole abitazioni di campagna*, n. 12, 1928, pp. 65-66; *Progetto per una villa in montagna*, s.n., settembre 1930, pp. 14-16; *Interpretazione dell'abitazione moderna. Una casa composta di studi-abitazione*, n. 83, 1934, pp. 10-12; *Casa a quattro ville sovrapposte*, n. 75, 1934, pp. 6-10; *Una casa disegnata dall'arch. Tomaso Buzzi in Milano*, n. 79, 1934, pp. 2-6.

[2] Many allegorical and Arcimboldi-like characters designed by Buzzi are published in the first issues of *Domus*, such as "Le cuoche" (the cooks), ended up in *Quattrova illustrato* and *Le Muse di oggi*, nn. 72, 73 and 77.

[3] Many pieces of applied arts designed by Buzzi and *Il Labirinto* are published in the first issues of *Domus*. In the issues nn. 5, 9 e 10 is also edited the advertisement for the group.

References

- Bottini S., Nicoletti M. (2007). *Scarzuola. Il sogno ermetico di Tomaso Buzzi*. Perugia: Per Corsi d'Arte.
- Cassani A.G. (2004a). La Scarzuola 1956-2004. L'autobiografia in pietra di Tomaso Buzzi. In *Casabella*, LXVIII, n. 722, maggio 2004, pp. 62-66.
- Cassani A.G. (2004b). Migrazioni di un simbolo. Gli occhi volanti di Tomaso Buzzi. In *Casabella*, LXVIII, n. 722, maggio 2004, pp. 79-87.
- Cassani A.G. (2008). *Tomaso Buzzi, il principe degli architetti*. Milano: Electa.
- Gregotti V. (1982). *Il disegno del prodotto industriale. Italia 1860-1980*. Milano: Electa.
- Ippolito A. (2018). *La Scarzuola tra idea e costruzione. Rappresentazione e analisi di un simbolo tramutato in pietra*. Roma: Sapienza Università Editrice.
- Pansera A. (1978). *Storia e cronaca della Triennale*. Milano: Longanesi & C.
- Quattrova E.V. (1931). *La cucina elegante ovvero Il Quattrova illustrato* (pref. di Piero Gadda; Ill. di Tomaso Buzzi e di Gio Ponti). Milano: Editoriale Domus.
- Ribichini L. (2005). Tomaso Buzzi e il disegno. In *Disegnare. Idee immagini*, XVI, n. 30, giugno 2005, pp. 28-42.
- Spaccini J. (2013). La Scarzuola de Tomaso Buzzi, exemple d'architecture pseudo-urbaine. Entre rêve et réalité. In É. L. du Cardonnoy (a cura di). *Cités imaginaires. Actes du Colloque «Cités imaginaires», Université de Caen Basse-Normandie*, 27-28 novembre 2009, p. 214. Paris: Éditions Pétra.

Author

Santi Centineo, Politecnico di Bari, santi.centineo@poliba.it

To cite this chapter: Centineo Santi (2021). Da 'selezione' a 'elezione': sintesi, antitesi e tesi nell'ideario grafico di Tomaso Buzzi/From 'selection' to 'election': synthesis, antithesis and thesis in Tomaso Buzzi's graphic ideario. In Arena A., Arena M., Mediatì D., Raffa P. (a cura di). *Connettere. Un disegno per annodare e tessere. Linguaggi Distanze Technologie. Atti del 42° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Connecting. Drawing for weaving relationship. Languages Distances Technologies. Proceedings of the 42nd International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 394-413.