La Scarzuola .- Il sogno di Tomaso Buzzi – Uomo Illuminato .-.

"……..Lasciata la strada asfaltata …… dopo qualche chilometro di strada sterrata ,……all' interno di un bosco…. ciò che vidi …; non ve lo saprei descrivere …..- .. era la città Buzziana…..la città ideale , sospesa nel tempo e nella spazio….era la città esoterica….
Ne rimasi affascinato…, ma purtroppo non ebbi la possibilità di apprezzarla così come io avrei voluto , anche perché le giornate (in quel periodo dell'anno) sono più corte ed il tempo che avevo a disposizione era limitato ….; mi ripromisi pertanto di tornare… in Primavera….; solo quella sarebbe stata la stagione ideale .-
In quel luogo , per uno strano gioco di luci e di ombre , …..tutto è surreale …..…metafisico ; come surreali sono le parole di quello strano custode di quel sito incantato ,del quale egli non solo ne è il custode ma è anche il suo anfitrione….. ..
Tale é il personaggio……depositario di quel sogno ,che gelosamente conserva e che il suo avo gli ha premurosamente affidato ……
Si chiama Marco Soleri ……è magari un po' fuori dalle righe …….ma ciò non guasta…..
L' uomo che ideò questa meraviglia , si chiamava Tomaso Buzzi , di professione architetto ….era un sognatore …….era un massone …..e forse qui , trovò la sua Brigadoon …. …

Tomaso Buzzi cercò (inutilmente di spiegare il suo lavoro alla Scarzuola ,da molti considerato eccessivamente eccentrico, a quelli che erano statifino ad allora i suoi committenti nel " MONDO REALE o meglio nel mondo PROFANO " e che adesso non lo riconoscevano più .
Più volte aveva detto :
" Quando sono con voi io sono vestito , ed in cravatta ; quando sono qui ,alla Scarzuola , sono nudo e questoVoi non lo potete sopportare ……
Pur vivendo in mezzo alla gente del bel Mondo "quasi " come uno di loro, e lavorando per i committenti in modo serio e , in verità io vivo una vita da sogno, SEGRETA, IN MEZZO ALLE MIE CARTE, , i miei disegni , le mie pittue ele mie sculture.
E anche la Scarzuola diventa sempre più , in pietra viva, il mio sogno ad oggni aperti, sempre più vasto e complesso , e ricco di significati reconditi, di allusioni, di metafore di concetti, di trovate , grandi e piccole, di segreti, di allusioni, echeggiamenti, fantasie, cristallizzazioni , incrostazioni, e ricordi.

La Città Buzziana è un tempio , dove attraverso il suo percorso vengono iniziati gli animi eletti , e le sue simbologie esoteriche e massoniche tendono a mostrarci tale sconvolgente percorso precluso ai non eletti (gli Exoterici) , ma accessibile solo a quei "pochi infelici eletti " (gli Esoterici).

Buzzi non diede mai una spiegazione della sua Scarzuola al mondo profono ,…poiché non aveva bisogno di essere spiegata….sarebbe stata capita solo da coloro , che come lui , erano stati iniziati…….

Nella seconda metà del secolo scorso, l'architetto milanese Tomaso Buzzi (1900-1981), dà vita, nel giardino della Scarzuola (a Montegiove, in provincia di Terni), a un'opera assolutamente originale: di fianco alle architetture dell'antico convento francescano, crea una sua personale città teatrale, un giardino ermetico-iniziatico, sul modello dell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna, con uno sguardo alla Sforzinda di Filarete e ai complessi di Bomarzo da un lato e del Vittoriale dannunziano dall'altro.
Difficile comprendere le motivazioni che possono aver portato un architetto immerso nella committenza aristocratico-mondana come Buzzi, a intraprendere un'opera tanto complessa quanto personale e interiore come la Scarzuola, luogo privato di rifugio e di piacere. Infatti negli scritti e appunti che lo stesso architetto ha lasciato, niente autorizza a darne un'unica, chiara ed univoca interpretazione; frattanto, il cantiere continua ancora a crescere e fondersi con il suo ambiente naturale, grazie a Marco Solari, che si impegna a conservare e terminare l'opera, basandosi sugli schizzi dello zio.
Il presente articolo descrive il percorso del giardino (che si snoda a cominciare dal vecchio hortus conclusus dei frati del convento, fino a coinvolgere tutta la vallata adiacente) e alcuni significati degli innumerevoli simboli e architetture che si incontrano (e disorientano) lungo il cammino.
Fra tutte le definizioni attribuite alla Scarzuola, ciò che forse meglio la descrive è quella di un sogno, della rappresentazione dell'interiorità dell'architetto, dell'altro suo 'io', svelato in modo libero da ogni imposizione di quegli ambienti ufficiali nei quali, ad un certo punto della sua vita, non si riconosceva più.
Una opportunità per essere se stesso, raccogliendo tutte le esperienze passate e affidandole alla memoria nella "pietrificazione" delle proprie idee.

La genesi dell'idea

Nel 1956, durante un viaggio ad Acapulco, Tomaso Buzzi visita un piccolo convento e ne rimane talmente colpito che in un suo diario annoterà di volere anche lui un "conventino così".
Così, quando il marchese Paolo Misciattelli, allora proprietario del castello di Montegiove (comune di Montegabbione in provincia di Terni) gli segnala la possibilità di acquistare, a pochi Km dal paese, un complesso del Duecento, fondato da San Francesco, Buzzi ne perfeziona l'acquisto nel1957.
Si tratta della Scarzuola, convento nato sul sito dove si narra che il Santo abbia fatto sgorgare una sorgente miracolosa ancora oggi meta di pellegrinaggio, e così chiamato dal nome locale di una pianta acquatica, la scarza, usata dal Santo nel 1218 per costruirsi una piccola capanna presso la sorgente.
Questa zona, una collina digradante verso il bosco in una delle zone più isolate e selvagge dell'Umbria, permise dunque a Buzzi di realizzare quello che lui definì il

suo "parto architettonico", prima non ancora possibile dal momento che non aveva ancora trovato un luogo ideale, nonostante il progetto fosse già patrimonio della sua mente nel decennio 1920-30.
Nel corso degli anni sessanta del Novecento, adatta alle sue esigenze chiesa e convento dove finisce per stabilirvisi, facendosi accompagnare da un gruppo di servitori, raccogliendo in esso il proprio archivio, quadri, decorazioni, arredi antichi e oggetti d'arte, raccolti nei suoi pellegrinaggi fra mercanti e dimore; e poi studi, schizzi, disegni e dipinti frutto di un'instancabile attività di progettista e di sperimentatore, talvolta di grande creativo e improvvisatore.
Poi, nel giardino dei frati adiacente al convento-dimora e nella vallata sul quale il convento si affaccia, comincia la costruzione di una sorta di "città teatrale" che la morte interromperà nel 1981 e che l'erede, Marco Solari, ha poi ripreso cercando di interpretare la non facile e spesso contraddittoria quantità di schizzi e appunti, lasciati in gran numero dallo stesso Buzzi. Dunque, "città sacra" il convento, e "città profana" la zona a valle che lui chiamerà "Città Buzziana" o "Buzzinda".
Il complesso oggi non è ancora completato, ma Buzzi aveva previsto il suo stato di incompiutezza come carattere permanente e intenzionale.
Ma cosa spinge un architetto come Buzzi che alla metà degli anni cinquanta è apprezzato e ricercato dal giro ristretto dell'aristocrazia e dell'alta borghesia imprenditoriale soprattutto lombarda a intraprendere un progetto di questo tipo così insolito e personale che lui stesso definisce "volo di fantasia pietrificata"1, "autobiografia in pietra" oppure "grido impietrato"?
La lettura dei suoi pensieri e appunti, ci ricorda una vita caratterizzata da un'attività frenetica, da un'impressionante e sempre crescente serie di incontri, di appuntamenti, di partecipazioni a manifestazioni artistiche, teatrali, musicali, a pranzi, feste… una condizione, la sua, di attento interprete del gusto e della volontà di auto-rappresentazione mondana propria di una cerchia eletta per nascita e per censo.
Un ruolo di cui è orgoglioso, dapprima, ma poi sempre più critico.
Buzzi sembra evocare, quasi per contrasto con un ambiente sempre più squallido culturalmente, il mondo mitico della classicità, l'atmosfera delle corti, le eleganze delle forme e dei costumi.
Quando poi la sua attività professionale tende a spostarsi da Milano a Roma, sembra quasi che inizi una sorta di seconda stagione artistica, in un rapporto di amore-odio con la borghesia che lo porta ad esasperare ed accentuare le sue scelte culturali, nonché le conseguenti risposte formali.
Buzzi sembra sentire il bisogno di condividere la vita elegante e mondana dei ricchi (ma non sempre colti) ma d'altra parte si sente profondamente lontano e diverso da questa società frivola in cui era impossibile trovare qualcuno che comprendesse profondamente i suoi interessi.
Egli lavora alla Scarzuola fino al 1976 e nel frattempo, l'estabilishment culturale e accademico, sgomento di fronte a quest'opera, emargina compatto Buzzi e le sue stramberie. A costoro, che gli chiedono ragione di come possa "lasciarsi andare a certe cose", egli risponde:

"Quando sono con voi sono vestito, e in cravatta; quando sono qui, alla Scarzuola, sono nudo, e questo voi non potete sopportarlo".
Forse è da questi presupposti che nasce il progetto della Scarzuola, questo volontario porsi al di fuori del suo tempo (E se vi sarà qualcuno che non trova questi miei studi attuali ne sarò contento, perché è proprio una certa contemporaneità che io rifiuto con naturalezza"), un aristocratico distacco che coincide nella scelta di un'esperienza iniziatica vissuta fra le visioni e le stupefacenti architetture di una a-temporale e fantastica classicità piena di riferimenti mitici, massonici,iniziatici , filosofici; un itinerario che utilizza tutti i contrassegni della solennità mondana e dell'universo cerimoniale, come la volontà di intrattenere, stupire e scandalizzare o l'arte del
conversare, rovesciandoli però in una trascrizione sublimata, trasfigurandoli come scena di una cosciente pratica di vita; forse anche un ambizioso progetto architettonico, pensato in un luogo francescano di espiazione, che si cela dietro la speranza di ridare al suo mestiere un fondamento simbolico, che porta Buzzi ad operare nell'ambito della rivendicazione della memoria anziché del modernismo, dell'ornato anziché della scienza moderna.
Ecco infatti ciò che afferma nei suoi appunti:
"Pur vivendo, in mezzo alla gente del Bel Mondo quasi come uno di loro, e lavorando per i committenti in modo serio e professionale, in verità io vivo una vita di sogno, segreta, in mezzo alle mie carte, i miei disegni e le mie pitture, le mie sculture.
E anche la Scarzuola diventa sempre più, in pietra viva, il mio sogno a occhi aperti, sempre più vasto, e complesso, e ricco di significati reconditi, di allusioni, di metafore, di 'concetti' di trovate, grandi e piccole, di segreti, di allusioni, echeggiamenti, fantasie, cristallizzazioni, incrostazioni, ricordi".
E ancora: "Il microcosmo della mia Scarzuola, proprietà murata, è un po' castello, convento, villa, come una cittadina con i suoi edifici, la chiesa, le campane, la sagrestia, il sagrato e il portico con le cappelle annesse, la cappella tombale e il mio cimiterium, il chiostro che è l'agorà con i suoi portici, le costruzioni separate per i domestici e per gli artigiani, l'ala dei custodi, l'ala col portico d'ingresso, l'ala conventuale, la foresteria, le abitazioni padronali e degli ospiti, la sala di musica, i vari musei, le piccole biblioteche e vari giardinetti con padiglioni sparsi, fontane e bacini, il teatro all'aperto, il teatro al chiuso con la biblioteca, e l'accademia e i laboratori, le terme, l'orto, la palestra, il giardino dei fiori, il museo con paggeria, e follie annesse".

Il giardino, la storia, il suo contesto

Buzzi si ritira "francescanamente" in un luogo di espiazione, meditando su un'architettura alternativa, incompiuta e volutamente non-finita, attingendo alla sua memoria di architetto, perché di lui, architetto ne restasse la memoria.
Anche se sottoforma di mausoleo sui generis, Buzzi pensava con velata ironia alla posteriorità della sua Scarzuola un po' come al "Cenotafio dell'Architetto" concepito anche per rendere omaggio ad illustri amici defunti (come Ojetti, de Marinis, Berenson, Toscanini, Croce, Respighi, etc…)

La Scarzuola , intesa ora non come la parte antica restaurata, ma la città teatrale o buzziana o "albuzziana" com'è anche chiamata negli scritti dall'autore, somiglia alle vestigia di una città senza storia e abitata dal silenzio, la cui costruzione è stata interrotta in epoca indefinibile.
Tali forme, piene di simboli e metafore, inverano l'idea di città ideale, fondata sui sogni, che un architetto creativo ha immaginato come "oasi di raccoglimento, di studio, di lavoro, di musica e di silenzio*, di grandezza e di Miseria, di vita sociale e vita ermetica, di contemplazione in solitudine, regno della Fantasia, delle favole, dei Miti Echi e riflessi fuori del Tempo e dello Spazio, perché ognuno ci può trovare echi di molto passato e note dell'avvenire".*
Cercare di darne un'unica interpretazione, una sola e plausibile spiegazione, è cosa ardua.
Lo stesso Buzzi si interroga su di essa e anzi afferma che rimarrà incomprensibile ai più:
"La Scarzuola è scherzo o follia? Egotismo sfrenato ed altruismo benefico. Modestia e vanagloria: megalomania.
Disprezzo del mondo e amore delle cose mondane", scrive Buzzi in un appunto del 14 marzo 1970, e in un altro del marzo 1975 7, mentre l'impenetrabile oggetto architettonico cresceva:
"La Scarzuola = l'Arca delle mie idee, che mi sono più care, non navigante ma già incagliata nel suo Ararat…
La Scarzuola che sarà depredata, spogliata, semidemolita, ed emergerà come una grossa rovina che già vedo prender forma, estesa, variata, patinata, misteriosa perché incomprensibile ai più, senza il mio commento che dovrei decidermi a scrivere ordinatamente, raccogliendo i fogli sparsi dove, insieme ai disegni, ho notato tuta la simbologia, i richiami segreti, i significati riposti, le dediche, gli omaggi, e tutto quanto rappresenta la mia Autobiografia in pietra, che deve essere letta e capita solo dagli 'unhappy few', cioè dagli spiriti rari, d'elezione, che mi sono congeniali, 'i pochi infelici eletti'".
Tomaso Buzzi non ha infatti mai scritto quella guida che la sua amica Ester Bonacossa, dopo una visita alla Scarzuola, gli aveva chiesto per spiegare i significati, palesi e reconditi, della sua impresa.
Un' impresa, nel senso di opera e di emblema, che si può paragonare alla Sagrada Familia di Gaudí, alla maniacale pietrificazione della sua dimora fatta da Rymond Hysidore, in arte Picassiette, o al Palais Ideal del postino Cheval costruito in 10000 giornate di lavoro, fra il 1879 e il 1912 a Cauterives, nelle Drôme, esempio che Buzzi conosceva bene.
In ciò che Buzzi stesso dice della Scarzuola ci sono delle contraddizioni e non potrebbe essere altrimenti in un progetto che ha continuato a crescere su se stesso e a mutare nel tempo.

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

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

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

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

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

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

Al di là dei vari giudizi e delle diverse possibili interpretazioni che possono ancora venire alla luce analizzando i pensieri e gli appunti che l'architetto ci ha lasciato, emergono in particolare due possibili chiavi di lettura di questo compatto organismo architettonico. La prima, sta nel fatto che emerge con netta evidenza la volontà di immettere il visitatore in un viaggio interiore, conoscitivo, di cui vengono continuamente date significative coordinate, sotto forma di costruzioni, anche se apparentemente illogiche e paradossali; un viaggio che prende dichiarata ispirazione dall'Hypnerotomachia Poliphili, opera rinascimentale di Francesco Colonna.

> *Hypnerotomachia Poliphili è il sogno nel Sogno di Poliphilo.*
> *Il libro comincia con Polifilo (letteralmente "Colui che ama la Moltitudine") insonne perché la sua amata, Polia (letteralmente "Moltitudine"), si è allontanata da lui. Polifilo viene trasportato in una foresta selvaggia, dove si perde, incontra draghi, lupi e fanciulle e meravigliose architetture, fugge e si riaddormenta di nuovo. Poi si sveglia in un secondo sogno, sognato all'interno del primo. Nel sogno alcune ninfe lo conducono dalla loro regina e lì gli chiedono di dichiarare il suo amore per Polia. Polifilo dichiara il suo amore e poi due ninfe lo conducono davanti a tre porte. Polifilo sceglie la terza e lì scopre la sua amata. I due sono condotti da altre ninfe in un tempio per la cerimonia del fidanzamento. Lungo la strada passano attraverso cinque processioni trionfali che celebrano l'unione degli amanti. Poi Polifilo e Polia sono trasportati all'isola di Citèra su un'imbarcazione il cui nocchiero è Cupido; lì vedono un'altra processione trionfale che celebra la loro unione. La narrazione è ininterrotta, ma qui si inserisce una seconda voce, Polia che descrive l'erotomachia dal suo punto di vista.*
> *Polifilo riprende la narrazione. Polia respinge Polifilo, ma Cupido le appare in sogno e la costringe a tornare da Polifilo, svenuto come morto ai suoi piedi, e riportarlo in vita con un*

bacio. Venere benedice il loro amore e gli amanti finalmente sono uniti. Quando Polifilo sta per prendere Polia tra le sue braccia, Polia si dissolve nell'aria e Polifilo si sveglia

Polifilo , nel suo sognato viaggio , giunto nell'isola di Citera , dopo aver descritto il suo immaginario anfiteatro , intravede semissommerso dalla vegetazione un inconsueto tempietto eptagonale .
*L'Eptagono è un simbolo alchemico massonico che è strettamente correlato all'iniziazione.**(1)***

La seconda possibile linea da seguire, sta nel rintracciare un'idea fondamentale che viene replicata più volte nella costruzione e nell'intimo rapporto che essa istituisce col paesaggio e col terreno sul quale insiste:
l'idea totalizzante e pervasiva dell'architettura come teatro.
Per quanto riguarda il primo tema, Alessandro Mazza ha dato una lettura particolarmente convincente della creazione di Buzzi, soffermando la sua attenzione sugli elementi del giardino relazionabili al libro di Colonna: come nel racconto, una volta entrati alla Scarzuola, se ne uscirà arricchiti quanto Polifilo al termine del suo onirico viaggio alla ricerca dell'amata Polia, fra le visioni e le stupefacenti architetture di una atemporale e fantastica classicità insidiata dal tempo e cosparsa di rovine. Queste suggestioni riguardano la parte superiore del giardino verso il convento, con le sue quinte di verde, i tre possibili percorsi (le tre porte del racconto), il Ninfeo degli antenati detto anche "fontana del tempo", il laghetto con la barca in pietra (la barca di Polifilo appunto) e il grande Pegaso alato che domina dall'alto. Inoltre, sul fondo della vallata, sta una delle invenzioni più scenografiche della Scarzuola:
una breve rampa in discesa conduce a una sorta di mascherone stilizzato di balena, la cui bocca aperta costituisce il varco attraverso il quale si entra in un viale affiancato da bassi pilastri; esso porta alla grande torre mozzata della Meditazione e della Solitudine, attraverso la quale si risale percorrendo un largo viale scoperto, delimitato dal muro di cinta e da una doppia fila di steli quadrate, e al suo interno da una doppia fila di più sottili colonne, che conduce alla porta Amor Vincit Omnia (ancora chiaro riferimento al percorso di Polifilo), al tempio di Flora e Pomona, verso il cancello d'ingresso, e al complesso architettonico.
Ecco dunque le affinità col percorso iniziatico di Polifilo: si discende nella bocca della balena, la Balena di Giona, trasparente simbolo di morte e resurrezione; ma perché l'uomo vecchio muoia e nasca l'uomo nuovo, occorre anche che l'individuo passi per la torre della meditazione solitaria e si raccolga in se stesso, adempiendo al precetto dell'oracolo delfico: nosce te ipsum; solo così potrà affrontare la salita (il viale dal doppio colonnato) che lo guida in alto e con largo giro lo porta al grande complesso architettonico che attraverso le sue corti, i suoi meandri esterni ed interni, le sue scale e i suoi passaggi, finirà per realizzare compiutamente il percorso intrapreso di purificazione umana, di elevazione artistica e spirituale.
*Buzzi ha come modelli le creazioni dell'aristocrazia **massonica** realizzate nella seconda metà del Settecento.*
E' questa aristocrazia che ha promosso un linguaggio esoterico dei giardini, che

si prestano a definire uno spazio iniziatico e un itinerario simbolico, intervallato da stazioni rituali presso edifici carichi di valenze filosofiche, culturali, politiche.
Si ricordano il parco di Monceau, del duca di Chartres, gran maestro del Grande Oriente di Francia; il parco di Canon, nell'Eure di Elie de Beaumont; il parco di Castille presso Urès; Ermenonville del marchese de Girardin; Beloelil nell'Hainaut, l'immenso giardino allegorico fatto costruire dal principe Charles-Joseph de Ligne.
La dimensione teatrale si impone però come la più importante. Quella del teatro è del resto la definizione che Buzzi usa di più, ad esempio nell'appunto del 2 dicembre 1966 ove la Scarzuola viene definita "il mio teatro" o in quello del febbraio 1969: "Perché ho scelto l'architettura teatrale, moltiplicando i teatri (esterni e interni)?…" o ancora in quello del marzo 1970:
"Alla Scarzuola, salvo la parte sacra…tutto è un teatro" .
Nella città, tutto è un teatro, inteso come un moltiplicarsi di ribalte (esterne e interne) e al visitatore odierno, essa viene presentata come un insieme di sette teatri di varie dimensioni con scenografie naturali e artificiali (il teatro all'antica, il teatro dell'arnia all'aperto, il teatro dell'acqua, il patio tondo o teatrino di Diana, il teatro del corpo umano detto anche teatro dell'infinito e del non-finito, il teatrino sportivo o teatro verde e, infine, il teatro di Ciparisso com' è chiamato il tempio di Apollo).
Quindi, a cominciare dal giardino del convento, avvicinandosi poi alla sacralità pagana della Città Buzziana, il visitatore che per un lungo e basso pergolato passa dal convento-abitazione alla vallata, si trova davanti la visione d'insieme del primo spazio-palcoscenico della città, il Teatrum Mundi: un anfiteatro con un ampio e aperto palcoscenico sopraelevato (il tetto della grande costruzione) dietro al quale sprofonda un altro e più ampio anfiteatro naturale, a sua volta chiuso da una doppia fila di colonne oltre le quali sta una cortina d'alberi, e sullo sfondo, l'ariosa veduta sull'orizzonte delle colline umbre.
Il palcoscenico, che crea un varco per lo sprofondamento infinito della vista, mantiene comunque il suo ruolo di spazio privilegiato dell'accadimento teatrale.
A fianco, si innalza una sorta di fantastica acropoli di templi agglomerati in una cristallizzazione minerale, in una sequenza di volumi, guglie, sagome, cilindri, membrature, impressionante per la stratificazione e la complessità delle sue articolazioni, ma insieme rarefatta, serena.
Questa riassuntiva immagine urbana è chiamata alla funzione che hanno le gremite architetture cittadine che dominano tanta pittura del Trecento.
Come tali architetture sono contenute da una cinta muraria, e una parte le mette in comunicazione con la scena rappresentata, così c'è pure l'imponente profilo di un antico portale, la Ianua Coeli, a mettere in comunicazione ideale e pratica il palcoscenico, con la fantastica immagine di città che lo sovrasta.

> *Letteralmente la sua traduzione significa " La porta del cielo ".i*
> *Astronomicamente fa riferimento ai due Solstizi :*
> *Il Solstizio di Estate , nel momento in cui il sole raggiunge nel cielo massima altezza ed il giorno è il più lungo dell'anno , ed il Solstizio d'Inverno in cui il sole raggiunge l'altezza minima all'orizzonte .*
> *Massonicamente è un chiaro riferimento ai due San Giovanni , quello estivo e quello invernale ; il suo riferimento al culto solare è ben evidente .*

A sinistra del palcoscenico, c'è un edificio di classica eleganza, le cui aperture bugnate e cinghiate da ricorsi orizzontali ricordano il brutalismo di Giulio Romano, ed è nuovamente un teatro: il teatro dell'arnia o delle api, come Buzzi lo ha chiamato.
Si può dire che coloro che scendono dalla città ed escono dal portale rovesciandosi sul palcoscenico, sono 'attesi' all'interno dell'edificio, dove la loro vicenda si fisserà e solidificherà per sempre in 'teatro': dalla città e dalla vita al teatro, appunto, che dell'uno e dell'altra è la forma definitiva e perfetta.
Tant'è vero che la vista vera delle cose non la si ha guardando il teatro, ma guardando dal teatro: chi s'affaccia sull'anfiteatro e guarda giù, all'edificio e allo spazio scenico, scopre subito di essere uno spettatore non già soggetto ma oggetto della vista. Uno spettatore che, quando è seduto sugli spalti, è trafitto dallo sguardo del grande occhio che si spalanca proprio al centro dell'alto fronte dell'edificio che domina l'orchestra e sostiene il palcoscenico.
Infatti il basamento che collega l'acropoli e il teatro delle api, sostenendo il palcoscenico, ha al centro un curioso volume cilindrico, con un occhio dall'apertura e palpebra scolpita a rilievo nel tufo: l'occhio di Atteone (trasformato in cervo per aver spiato il bagno di Diana) che osserva indiscreto la scena degli astanti (qui all'interno Buzzi aveva progettato uno studiolo privato).
L'altro fronte del complesso, quello opposto, è il teatro delle acque, che dà su una piscina a forma di farfalla, ai cui lati alcune gradinate confermano l'idea di uno spazio teatrale che si rifrange e si moltiplica, uscendo in qualche modo da se stesso.
Dall'alto del primo anfiteatro il complesso monumentale costituiva il punto d'arrivo e il fuoco della visione; ora quello stesso complesso che si riflette nella piscina e allarga le sue ali a semicerchio sulla valletta sottostante, è diventato un punto di partenza.
Anche il palcoscenico, che era la sede dell'azione a cui guardare, diviene il luogo da cui guardare, trasformato in un balcone spalancato sul vuoto di un altro e maggiore anfiteatro e sul paesaggio in lontananza.
Lo spiccato amore per gli spazi scenici è sempre stato sottolineato dallo stesso autore, che spesso si rammarica di non aver mai avuto occasione di realizzare un teatro, tranne intervenire in quello settecentesco della villa Citterio-Latta a Brignano di Gera d'Adda. Proprio la Scarzuola fu la sua architettura-teatro per eccellenza, nonché rovina, carcassa, guscio e conchiglia di lui, Tomaso Buzzi, la sua città e il suo giardino costruttivi e decostruttivi insieme, esito di un classicismo che prevede la fine dell'opera architettonica per mano della natura e nella natura sotto forma di rovina.
Per ottenere questo risultato è significativo l'uso del tufo, scelto per ogni parte del complesso, che realizza un duplice effetto: quello del non-finito e del già decaduto. Un altro modo di suggerire queste sensazioni è quello di costruire una Pompei, riproponendo in un materiale più effimero i simulacri della classicità.
Sembra infine che Buzzi non desideri completare la sua grande opera, anche se è ad essa che vuole affidare la sua personale eternità: più che uno spazio definito

e definitivo, egli lascia un mondo in mutazione e un percorso continuamente rinnovato e sorprendente nel fluire del tempo, vincendo la ripetitività e, in ultimo senso, la morte.

Il Giardino della Scarzuola: descrizione degli elementi

1. Ingresso

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

2. Chiesa

Il convento, comprendente anche la chiesa, sorge nei pressi di Montegiove, insediamento in un luogo di intensa suggestione paesaggistica, lontano dalle vie principali di traffico.

Di certo dal XIII secolo costituì un centro religioso eminente: la tradizione vuole che in contrada di Colle Pornellese (a 4 km dal castello di Montegiove) abbia soggiornato san Francesco d'Assisi nel 1218, costruendosi una capanna con la scarza, paglia intrecciata.

Ma le prime notizie di un vero e proprio insediamento francescano sono del 1280 quando il Vescovo di Orvieto, donò ai Conti di Marsciano del castello di Montegiove, metà del proprio feudo comprendente questa zona; investendoli della facoltà di erigere un oratorio che essi ampliarono e donarono ai frati; questi vi soggiornarono alternativamente riscattando i diritti sul convento nel 1876.

Nel 1922 esso fu chiuso, ad eccezione della chiesa, finché nel 1957 l'Ordine rinunciò a tutto il complesso, vendendolo a Tomaso Buzzi.

Oggi la chiesa, dedicata alla Vergine Annunziata è il risultato di diversi interventi subiti nel tempo e soprattutto di quelli introdotti con la Controriforma.

L' assetto definitivo è quello di una chiesa a navata unica con cappelle, dotata di portico seicentesco scandito da quattro arcate con pilastri a sostegno della grande falda del tetto spiovente in direzione del prato.

3. Convento

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

Gli interventi di Buzzi hanno sostanzialmente rispettato le strutture antiche, anche se ampliò alcune aperture e modificò degli spazi.

Si tratta di una 'prassi' di restauro molto indicativa della mentalità del Novecento, che da una parte tende alla conservazione rigorosa, dall'altra annette variazioni ed integrazioni senza mimetismi stilistici.

Buzzi usa talvolta una certa spregiudicatezza, come ad esempio nella chiesa, dove l'altare viene smontato e trasportato a pochi metri dall'ingresso,secondo un progetto che privilegiava l'aula per i fedeli all'aperto, nel verde sagrato (la chiesa, ormai abbandonata, poteva avere solo funzione di cappella votiva).

Lo spazio retrostante l'altare poi, rimasto libero, era pensato come sala da concerto. Alcuni ambienti del complesso monastico furono trasformati in sala da ballo a doppia altezza, con balconata per l'orchestra, mentre il refettorio ebbe una sistemazione a studio (ora archivio dei disegni).
La ex stalla era pensata in parte come sala da musica, come provato dalla serie di libri e di spartiti accumulati sulle primitive mangiatoie, mentre un'altra zona fu mutata in sala da pranzo con il tavolo ottagonale collocato in una zona ribassata del pavimento.
Particolarmente interessante è l'uso dell'arredo antico che Buzzi comprava indistintamente per epoca e genere, scomponeva e ricomponeva grazie ad abili artigiani locali da lui istruiti con l'aiuto di pochi schizzi.
Non è facile riconoscere l'autentico dal moderno, in una commistione stupefacente per eleganza e originalità.
La camera da letto, ricavata da una cella, è pensata su due livelli collegati da una scala a gradini con alzata doppia, le sue pareti sono trasformate in nicchie-libreria; un letto a baldacchino di ostentata povertà (realizzato in tela di sacco), ricorda l'austerità di vita dei frati della Scarzuola.
La dimora di Buzzi, per l'evidente commistione di motivi di un'architettura sobria e religiosa, e quelli propri di una preziosa casa d'artista, rievoca le atmosfere del Vittoriale di D'Annunzio, o della casa del decadente protagonista di A ritroso di Huysmans, nella cui dimora ogni particolare rivela un estetismo raffinato che tratta allo stesso modo opere d'arte, pietre preziose, stoffe, profumi, colori.

4. Peschiera

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

5. Ninfeo degli antenati

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

6. <u>Antro con la sacra fonte di san Francesco e le tre porte</u>

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

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

7. Vascello di Polifilo

Il padiglione a forma di navicella si colloca nell'ombroso bosco del giardino di Polifilo.
La costruzione è posta su uno specchio d'acqua: un padiglione ottagonale simula il corpo di una nave, articolandosi in piccoli ambienti che si compenetrano.
Un impluvium illumina la stanza principale.
Il padiglione è coperto da una calotta di tegole di cotto, sormontata da una lanterna metallica sulla quale si erge un pennacchio dorato.
Uno stucco in forma di cuore simboleggia i piaceri dell'amore, cui il vascello è dedicato ponendosi al servizio di Cupido rappresentato come timoniere.

8. Pegaso

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

9. Teatro all'antica

Si tratta di un grande teatro all'aperto con ampia scena rialzata, circondata dall'acropoli e dal teatro dell'arnia.
L'impianto generale dell'emiciclo, che si appoggia sul naturale pendio del colle, in asse con gli spazi dell'orchestra e della scena, segue un andamento sud-ovest/nord-est.
La cavea è circondata da un filare di cipressi e da un muretto sul quale si erge una serie di pilastri a cui, sul lato prospettante il teatro, si affiancano delle semicolonne.
Gli otto settori in cui si divide la cavea sono tagliati da un complesso sistema di scalinate che, scendendo lungo il pendio, hanno andamento simmetrico rispetto all'asse principale del teatro.
Quattro rampe circolari scendono fino al podio.
Nello spazio dell'orchestra il pavimento è definito dal disegno di un labirinto e il centro è segnalato da una colonnina.
A sud, l'orchestra è delimitata da un alto parapetto, affiancato da passaggi laterali che conducono alla fossa rettangolare del coro, terminante nei lati più corti con due alte esedre.
Il grande occhio, posto al centro del basamento del teatro, presenta tre aperture: due porte consentono l' accesso agli ambienti sotto il palco, mentre un oculo circolare ne costituisce la pupilla.

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

10. Terzo occhio

Il visitatore viene colpito da un occhio al centro della composizione del giardino che vigila, attento e indagatore sugli astanti.
È l' occhio di Buzzi-Atteone che spia dall'interno gli affanni umani: egli infatti voleva realizzare qui il proprio studiolo.
Essendo questo di fronte ai simulacri del Sole e della Luna, essi diventano due occhi, assimilabili a quelli del visitatore, e quello dunque il terzo, dotato di uno specchio nella pupilla che pone lo spettatore di fronte all'immagine di se stesso, messa simbolicamente a nudo, svelata.

11. Teatro dell'arnia

Il teatro ha una struttura in cemento armato e laterizi, con tamponamenti in tufo.
Dal palcoscenico, due rampe di scale salgono fino a riunirsi al di sotto della grande serliana chiusa da vetrate, che caratterizza la facciata e che al tramonto rispecchia le architetture dell'acropoli.
L'arco centrale è chiuso da una chiave raffigurante forse un busto femminile, forse Buzzi adolescente.
Sopra le due aperture laterali invece, sono collocati i profili destro e sinistro dell'architetto, in metallo dorato.
Il fronte è chiuso da un timpano con trabeazione sul cui fregio si legge:
TOMASO BUZZI A.D. MCMLXV.
Sui fianchi dell'edificio, tra nicchie in tufo incorniciate,si collocano dorature raffiguranti api, stelle e celle esagonali di alveare.
Il teatro dell'arnia prende il nome dal "ronzare operoso delle api
che si chiama buzzicare", da intendersi anche come continuo ronzare dei pensieri nella mente dell'architetto.

12. Portale Ianua Coeli

La bianca porta del Cielo dà accesso all'acropoli: si tratta di un portale proveniente dal palazzo di Diocleziano a Spalato.
Un'iscrizione sull'architrave recita: "La giustizia dimensiona i popoli quando la giustizia è al di sopra del crimine".

13. Acropoli

Le vertiginose architetture dell'acropoli sono la summa di tutti gli archetipi e formano una scenografia particolare, accostando senza apparente nesso logico il Partenone e il Pantheon, il Tempio di Vesta, la Torre Campanaria e la Torre dei Venti, la Piramide, l'Arco di Trionfo, il Colosseo e la Piramide di cristallo.
L'acropoli, il punto più alto, rappresenta l'Olimpo in cui risiedono gli dei, intermediari fra Dio (il convento) e gli uomini (il palcoscenico del grande teatro).
L'ispirazione di Buzzi ha le sue radici nella classicità e in una visione umanistica, ma proprio generando queste costruzioni, si è portati a pensare che lo stile che meglio interpreta la sua ansia di licenza sia un neo-manierismo, che egli identifica " nell'uso di scale e scalette in tutte le direzioni, allungamenti di membrature architettoniche, varietà di modi alla rustica, un po' di mostri, volute sproporzioni di alcune parti, statue verdi alla Arcimboldi, non senza un richiamo all'architettura di Caron, affastellamento di edifici, di monumenti, che arriva ad un certo surrealismo, a un che di labirintico spinto all'eccesso, di complicato sottilmente, di evocativo, di sinuoso, di antropomorfico, di geometrico (chiaro richiamo alla Geometria Euclidea) , astronomico, magico".

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

La costruzione in tufo e in metallo, completata nei tamponamenti esterni e nella copertura da Solari, a pianta quadrata, si situa a sud del giardino fra due alti muri.
I fronti dell'edificio sono scanditi da portali sovrastati da decorazioni spiraliformi e sono arricchiti da varie decorazioni: il monogramma di Buzzi, ali, orologi e clessidre alate, i simboli del Terzo occhio.
Il paramento murario è caratterizzato da un bugnato a punta di diamante, con paraste angolari che reggono quattro obelischi sulla copertura piana del tetto.
Una lanterna in tufo regge un segnavento metallico dorato a forma di angelo fiammeggiante.
La torre è il primo baluardo, insieme alle sette (numero caro alla simbologia massonica) mura e alle successive costruzioni, della città Buzziana, e per potervi accedere occorre superare il labirinto "della vigna" (per la presenza dell'uva che ricopre il pergolato).

> *La Menorah ha sette bracci , ed esattamente : Sole (braccio n. 1) - Luna (braccio n. 2) - Marte (braccio n. 3) - Mercurio (braccio n. 4) - Giove (braccio n. 5) - Venere (braccio n. 6) - Saturno (braccio n. 7). , di cui il braccio centrale rappresenta l'Acropoli.*
> *Esodo 25,31,40: Farai un candelabro di oro puro; il candelabro, il suo piede e il suo fusto saranno lavorati al martello, i suoi calici, i suoi boccioli e i suoi fiori saranno tutti d'un pezzo con esso. Sei bracci usciranno dai suoi lati, tre bracci del candelabro da un lato e tre bracci del candelabro dal secondo lato.*
> *Per i Pitagorici, essendo questo originato (e non generato) dalla somma del Tre (numero umano perché rappresenta Uomo - Donna - Figlio) con il Quattro (numero Divino) era uno dei numeri più importanti perché rappresentava l'unione del Divino con l'Uomo, per cui il 7 era concepito come simbolo di Atena-Minerva che era non generata (senza madre) ma uscita dal "cervello di Giove" per cui "umanamente inconcepibile e tradizionalmente magica e legata alla Verginità e alla Sapienza Divina". Minerva è anche una delle tre statue poste all'interno del Tempio Massonico.*
>
> *E un chiaro riferimento al Sogno di Giacobbe trascritto nella Genesi al Cap. 28 , versetti 10-19.-*

Una notte, durante il viaggio, Giacobbe fece un sogno: una scala da terra si protendeva sino in cielo, con angeli che salivano e scendevano. Nel sogno Dio gli parlava, promettendogli la terra sulla quale stava dormendo ed un'immensa discendenza e tutte le famiglie della terra saranno benedette in lui e nella sua discendenza.

Su molte architravi , poste all'entrata di molte chiese , in particolare di quyelle a cavallo tra l'alto ed il basso medioevo , figura questa scritta :

*"**Terribilis est locus iste. Hic domus Dei est et janua coeli**."*

*"**Questo è un luogo terribile. Qui è la dimora di Dio e la porta del cielo**."*

Genesi 28, 10-19

10 Giacobbe partì da Bersabea e si diresse verso Carran. 11 Capitò così in un luogo, dove passò la notte, perché il sole era tramontato; prese una pietra, se la pose come guanciale e si coricò in quel luogo. 12 Fece un sogno: una scala poggiava sulla terra, mentre la sua cima raggiungeva il cielo; ed ecco gli angeli di Dio salivano e scendevano su di essa. 13 Ecco il Signore gli stava davanti e disse: «Io sono il Signore, il Dio di Abramo tuo padre e il Dio di Isacco. La terra sulla quale tu sei coricato la darò a te e alla tua discendenza. 14 La tua discendenza sarà come la polvere della terra e ti estenderai a occidente e ad oriente, a settentrione e a mezzogiorno. E saranno benedette per te e per la tua discendenza tutte le nazioni della terra. 15 Ecco io sono con te e ti proteggerò dovunque tu andrai; poi ti farò ritornare in questo paese, perché non ti abbandonerò senza aver fatto tutto quello che t'ho detto». 16 Allora Giacobbe si svegliò dal sonno e disse: «Certo, il Signore è in questo luogo e io non lo sapevo». 17 Ebbe timore e disse: «Quanto è terribile questo luogo! Questa è proprio la casa di Dio, questa è la porta del cielo». 18 Alla mattina presto Giacobbe si alzò, prese la pietra che si era posta come guanciale, la eresse come una stele e versò olio sulla sua sommità. 19 E chiamò quel luogo Betel, mentre prima di allora la città si chiamava Luz. 20 Giacobbe fece questo voto: «Se Dio sarà con me e mi proteggerà in questo viaggio che sto facendo e mi darà pane da mangiare e vesti per coprirmi, 21 se ritornerò sano e salvo alla casa di mio padre, il Signore sarà il mio Dio. 22 Questa pietra, che io ho eretta come stele, sarà una casa di Dio; di quanto mi darai io ti offrirò la decima».

Or Giacobbe partì da Beer-Sceba e se ne andò verso Charan.
Capitò in un certo luogo, e vi passò la notte, perché il sole era già tramontato.
Prese una delle pietre del luogo, la pose come suo capezzale e si coricò quivi. E sognò; ed ecco una scala appoggiata sulla terra, la cui cima toccava il cielo; ed ecco gli angeli di Dio, che salivano e scendevano per la scala.
E l'Eterno stava al disopra d'essa, e gli disse: «Io sono l'Eterno, l'Iddio d'Abramo tuo padre e l'Iddio d'Isacco; la terra sulla quale tu stai coricato, io la darò a te e alla tua progenie; e la tua progenie sarà come la polvere della terra, e tu ti estenderai a occidente e a oriente, a settentrione e a mezzodì; e tutte le famiglie della terra saranno benedette in te e nella tua progenie.
Ed ecco, io sono con te, e ti guarderò dovunque tu andrai, e ti ricondurrò in questo paese; poiché io non ti abbandonerò prima d'aver fatto quello che t'ho detto».
E come Giacobbe si fu svegliato dal suo sonno, disse: «Certo, l'Eterno è in questo luogo e io non lo sapevo!».
Ed ebbe paura, e disse: «Com'è tremendo questo luogo! Questa non è altro che la casa di Dio, e questa è la porta del cielo!».
E Giacobbe si levò la mattina di buon'ora, prese la pietra che aveva posta come suo capezzale, la eresse in monumento, e versò dell'olio sulla sommità d'essa.
*E pose nome a quel luogo **Bethel. "Casa del Signore** ".*

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

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

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

22. Torre di Babele e scala musicale delle sette ottave.

*(Volendo approfondire il concetto sul messaggio di Tomaso Burzi , vedi Nelle Annotazioni " **Richiamo 2**)*

La scala musicale delle sette ottave collega il tempio di Apollo e l'acropoli; leggera ed esile nelle forme, è inglobata da una piramide di vetro sormontata da una grande stella in metallo.

Nel progetto di Buzzi essa doveva sprigionare un suono ad ogni passo, grazie alla tensione di un cavo di acciaio sui gradini traforati, che urtato generava una precisa nota musicale.

Un lato della piramide di vetro che racchiude la scala, è schermato dalla torre di Babele in tufo, formata da colonnine ioniche con andamento spiraliforme:
ognuna di esse si appoggia e contemporaneamente sostiene un gradino, generando un moto ascendente.

Quattro ali metalliche stilizzate, situate in cima alla torre, erano simbolicamente preposte a salvaguardarla dal crollo.

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

23. Teatro del corpo umano

Il Teatro del corpo umano si colloca fra l'acropoli e il tempio di Eros.
Fanno da spalliera agli spazi di scena delle piccole stanze che rappresentano l'anima, l'amore e i sensi, una serie di spazi che si compenetrano a forma di mano, di cuore, di sesso, di occhio e di orecchio, simboli dell'amore sacro e dell'amore profano.
La pianta ellittica del teatro ha l'asse maggiore che ne scandisce la composizione. L'accesso alla scena avviene da un portale architravato affiancato da pilastri bugnati e da due colonne doriche. Sull'architrave si ritrova l'occhio alato.
La struttura teatrale in tufo, chiamata anche dell'Infinito e del Non-Finito, ha un peristilio di colonnine che riprende quello situato sull'isola di Citera di Venere secondo Francesco Colonna, e, disegnato sul pavimento, l'uomo di Leonardo, realizzazioni effettuate da Solari.
Il fregio che corre superiormente si rifà agli architravi dei templi greci classici: triglifi si alternano a metope cariche di simboli buzziani: occhi, stelle, elementi appartenenti al mondo marino.
Al centro del tamburo circolare scoperchiato del tempio, svetta lo scheletro di un grande cipresso, che Buzzi immaginava di dipingere color oro: colpito da un fulmine e ridotto a spettrale presenza è "la sola cosa che sa di cielo".
La struttura teatrale è anche chiamata teatro di Ciparisso, dalla leggenda del giovane amato da Apollo e da questi trasformato in cipresso.
Le radici dell'albero escono dalla terra in un possente groviglio; i rami spogli si protendono alla ricerca di un contatto col cielo. Buzzi avevaqui previsto anche una meridiana da dedicare ad Apollo.

24. Tempio di Eros

Terminato da poco da Solari secondo gli intendimenti dell'architetto, mostra sul fronte un gigantesco busto femminile soprannominato dall'autore 'Gigantessa' o 'Donnone', la grande Polena posta a capo del suo vascello, rappresentato dal palcoscenico del teatro all'antica, dal teatro dell'arnia, dall'acropoli e dal teatro del corpo umano.
Seguono altri edifici simbolici: la casa cubo, la casa-capitello in stile corinzio, il rocco di colonna alla Désert de Retz e la casa-stemma, architettura pentagonale.

25. Tempio di Apollo

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

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

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

26. Bocca della balena di Giona

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

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

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

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

Un giorno il Signore scelse come suo profeta un uomo di nome Giona. Gli disse: «Alzati e va' a Ninive, la grande città, e avverti gli abitanti che devono cessare di comportarsi male, perché la loro cattiveria ha ormai sorpassato ogni limite ed è giunta fino a me». Ninive era una città straniera: il Signore voleva dire che egli è Dio non soltanto del suo popolo, ma anche di tutti gli altri popoli, e di tutti si prende cura. Ma Giona ebbe paura di recarsi in quella città: e se lo avessero messo a tacere con la forza? Per questo Giona fuggì dalla presenza del Signore; scese a Giaffa e si imbarcò su una nave diretta a Tarsis, nella direzione opposta a quella di Ninive. Durante la navigazione, però, mentre Giona se ne stava a dormire sotto coperta, si levò un forte vento che lacerò le vele e si scatenò una tempesta così forte che mise in pericolo la nave. I marinai si misero a invocare i loro dèi e a gettare in mare tutto il carico, perché la nave potesse galleggiare meglio. Quando si accorsero di Giona addormentato, si chiesero come mai anche lui non pregasse il suo Dio. E incominciarono a chiedersi come mai fossero stati tanto sfortunati da finire in quella tempesta. Allora i marinai si dissero l'un l'altro: «Tiriamo a sorte, per sapere chi è la causa della sciagura che si è abbattuta su di noi». Tirarono a sorte e la sorte cadde su Giona. «Chi sei?» gli chiesero. «Da dove vieni? Dove sei diretto? Di che colpa ti sei macchiato? Perché si è abbattuta su di noi questa sciagura?» «Sono un ebreo, e temo il Signore Dio del cielo, che ha fatto il mare e la terra» rispose Giona ai marinai. «Ora però mi sto allontanando da lui, perché ho disubbidito al suo comando. » «Che cosa possiamo fare perché la tempesta si calmi?» chiesero allo-ra i marinai. «Prendetemi e gettatemi in mare, e la tempesta si placherà, perché so che essa si è abbattuta su questa nave per causa mia» disse Giona. Dapprima i marinai non vollero farlo, ma quando videro che il mare diventava sempre più forte, pregarono Dio perché non li punisse per la morte di Giona; poi lo presero e lo gettarono in mare. Subito la tempesta si placò! Il Signore allora fece in modo che Giona fosse inghiottito da un grosso pesce e là, nel ventre del pesce, Giona rivolse un'ardente preghiera al Signore, piena di pentimento per non aver seguito il suo comando e di speranza nel suo perdono. Dopo tre giorni e tre notti il Signore comandò al pesce, e il pesce rigettò Giona, vivo, sulla spiaggia del suo paese, da dove era partito. Giona aveva cercato di sottrarsi al comando del Signore, ma invano. Allora si decise, e come voleva il

Signore andò nella grande città straniera di Ninive a parlare al suo re e ai suoi abitanti. Camminava per le strade, e ripeteva: «Ancora quaranta giorni, e Ninive sarà distrutta! Se non cambierete la vostra condotta, non potrete sopravvivere!» I cittadini di Ninive credettero a Dio che parlava per bocca di Giona, e dal più grande al più piccolo si vestirono di sacco in segno di penitenza, cioè per mostrare che volevano cambiare la loro condotta. Anche il re di Ninive si vestì di sacco, e per penitenza andò a sedersi sulla cenere. Il re disse: «Preghiamo perché Dio abbia pietà di noi e deponga il suo sdegno!» E, infatti, Dio vide l'operato del re e dei cittadini di Ninive; vide che si erano pentiti della loro cattiva condotta, ebbe pietà di loro e non distrusse la città. Giona avrebbe dovuto rallegrarsi che gli uomini di Ninive si fossero pentiti e perciò fossero stati salvati. Invece ne fu indispettito e pensò che lo avrebbero ritenuto uno sciocco, dal momento che aveva annunciato una distruzione che non c'era stata. Allora Giona prese a la-mentarsi con il Signore, e gli disse: «Lo sapevo che sarebbe andata così già la prima volta che mi hai ordina-to di venire a Ninive. Per questo ho cercato di fuggire a Tarsis! Perché tu sei un Dio buono e misericordio-so, e anche se minacci di punire, poi ti impietosisci. Dunque ora toglimi la vita, perché per me è meglio morire che vivere!» «Ti pare giusto di essere così sde-gnato?» gli disse il Signore. Ma Giona, tutto corrucciato, uscì dalla città e si fermò poco distante; si fece un riparo di frasche e si se-dette in attesa di vedere che cosa sarebbe accaduto a Ninive. Allora il Signore fece crescere presso Giona una pianta di ricino, all'ombra della quale egli potesse ripararsi. Giona provò una grande gioia per quel dono. Ma il giorno dopo il Signore mandò un verme a rodere la pianta, ed essa si seccò. Giona rimase al sole e disse: «Me-glio per me morire che vivere!» «Ti pare giusto sdegnarti per una semplice pianta di ricino?» gli chiese il Signore. E aggiunse: «Ti dai pena per quella pianta, che non hai piantato e per la quale non hai fatto alcuna fatica: e io non dovrei preoccuparmi di Ninive, in cui vivono più di centoventimila creature umane?»

Analizziamo il Vecchio Testamentio .
Da La Bibbia 2RE 14,25
***25 Egli ristabilì i confini di Israele dall'ingresso di Amat fino al mare dell'Araba secondo la parola del Signore Dio di Israele, pronunziata per mezzo del suo servo il profeta Giona figlio di Amittai, di Gat-Chefer**,*
La Testimonianza di Tobia nell'Antico Testamento , ci da informazioni precise sull'argomento :
"Va', figlio mio, non tardare ad andare in Media. Io credo infatti a ciò che Giona ha pronunziato contro la città di Ninive, cioè che essa sarà distrutta ... perché tutto quello che hanno detto i profeti d'Israele, mandati da Dio, deve realizzarsi. Nessuna profezia andrà a vuoto"...
Tale annuncio , ci farebbe pensare che egli fosse originario di una delle Tribù del Nord , e fosse vissuto nel 9° sec a.c sotto il regno di Geroboamo II.
È quindi lui che fece a Jéhu la promessa divina di mantenere sul trono di Israele quattro generazioni della sua discendenza.

27. Torre della meditazione e della solitudine.

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

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

28. Grande teatro verde
Sotto il teatro acquatico e compreso fra la bocca della balena e la porta dell'Amor Vincit Omnia, si adagia, sul pendio della collina, la grande cavea verde.
L'impostazione che Buzzi aveva previsto per questo teatro all'aperto era di dodici gradinate incise nel prato.
La cavea nei suoi scritti appare come parte di un compasso aperto a 90 gradi che ha la sua cerniera nella suddetta torre.
E'chiaro il riferimento massonico: i gradi dell'apertura rappresentano la possibilità e i livelli della conoscenza, l'angolo retto simboleggia l'equilibrio fra spirito e materia.

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

30. Tempio di Flora e Pomona
Tempio a pianta ottagonale in tufo, la cui copertura è stata fatta da Solari, sale dal manto erboso poggiando su di un basamento di tre gradini.
Ciascun lato si apre con monofore o bifore affiancate da paraste tra le quali si inseriscono elementi decorativi, come le sottili colonne, prive di base e capitello, scolpite con motivi fitomorfici.
Un tamburo sorregge la cupola a padiglione sulla quale è posta una composizione di gigli in metallo dorato.
Flora, dea della Primavera, simbolo delle forze rigeneranti della natura, è generalmente raffigurata da una giovane donna col capo e la veste adorna di fiori; Pomona, dea dei frutti, degli orti e dei giardini, viene rappresentata da una florida giovane, recante in mano un ramo fiorito e una cornucopia ricolma di frutti.
La graziosa architettura è quindi un omaggio dell'autore alle forze vivificanti della natura.

31. Teatro acquatico e organo arboreo
Il teatro acquatico riflette la soprastante acropoli e il teatro dell'arnia, in una molteplicità di immagini e di scorci.
La grande e bassa vasca per naumachie abbraccia il piccolo Ninfeo di Diana

e Atteone e assume una caratteristica forma 'a farfalla'.
A fianco della vasca si trova l'organo arboreo, così definito perché le canne sono rappresentate da cipressi.

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

Il Ninfeo di Diana e Atteone si trova al centro del giardino.
Lo spazio ellittico è coperto da una semicalotta ed è circondato da ventiquattro pilastri con funzione portante, che simboleggiano le Ore imprigionate; ciascuno di essi è dotato di piccole mensole per accogliere le membra delle Ninfe, destinate a vegliare sulla virtù della dea.
Attualmente vi hanno trovato posto solo i piedi delle Ninfe, ma sono di prossima realizzazione i loro corpi danzanti, nonché degli specchi sulle pareti e un incavo per l'acqua a forma di mezzaluna sul pavimento, per creare un gioco di riflessi.
Il piccolo antro fa da perno all'intera composizione anche per i legami allegorici del mito di Diana e Atteone. Vi si narra che, durante una battuta di caccia, il giovane nipote di Cadmo sorprendesse la dea e le sue Ninfe al bagno.
Per sortilegio Atteone fu trasformato in cervo, ma i suoi cani, che non lo riconobbero sotto quelle spoglie, lo sbranarono. Buzzi sente di identificarsi col giovane: attraverso il grande occhio si fa anche lui un Atteone-spia nel giardino.

33. Ninfeo di Eco

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

Fasi conclusive del cantiere

Nei tre mesi passati in clinica a Rapallo, Buzzi manifesta non poche preoccupazioni circa la sorte della sua 'creatura', ancora in costruzione durante la sua malattia.
Nel 1980 nasce la Fondazione Buzzi con il compito di tutelare e proseguire l'opera: a capo di essa viene nominato il nipote Marco Solari.
Per problemi economici è presto costretta a chiudere, tuttavia per scelta familiare egli è nominato erede unico del giardino ed oltre ai compiti burocratici si trova investito di quello di difendere dagli agenti atmosferici, dalle infilitrazioni d'acqua non canalizzata e dalla folta vegetazione le murature di un'opera subito vincolata dalla Soprintendenza ma necessariamente in espansione e modifica per seguire e compiere l'idea buzziana.
Solari ha investito nella divulgazione della conoscenza dell'architetto e nell'archiviazione della copiosa documentazione lasciata da Buzzi.

L'accurata opera di riordino e catalogazione dei dipinti, disegni e schizzi è finalizzata alla creazione di un catalogo informatico attraverso il quale accedere alla vasta mole di dati relativi alle opere ed ai committenti.
Per decidere il da farsi, Solari si basa tutt'oggi essenzialmente sugli schizzi e sulle fotografie del passato. Fra le strutture architettoniche ancora da realizzare restano un mostro sputa fuoco dai toni più burleschi che temibili, la torre triangolare del Sonno, un'area dedicata alla rappresentazione scultorea di parte del mito di Deucalione e Pirra, le sagome dei cinque continenti all'interno della casa-stemma, un giardino Zen, alcuni elementi nel teatrino di Diana, una grotta nel tempio di Eco ed una lanterna, omaggio a Borromini, da collocare sotto le architetture dell'acropoli, in posizione opposta alla torre dei venti.
L'architetto aveva inoltre previsto specifiche fioriture che il nipote intende realizzare: il disegno classico del giardino quindi si raffinerà attraverso l'elemento naturale.
Tramite le odierne visite guidate, l'attività teatrale e musicale e quella congressuale si sta ampliando la conoscenza di questo luogo particolare, destinato a un pubblico in grado di apprezzare il suo criptico significato.

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

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

ANNOTAZIONI

1) Eptagono nel Sogno di Polifilo , come simbolo massonico.

EPTAGRAMMA - Simbolo Alchemico

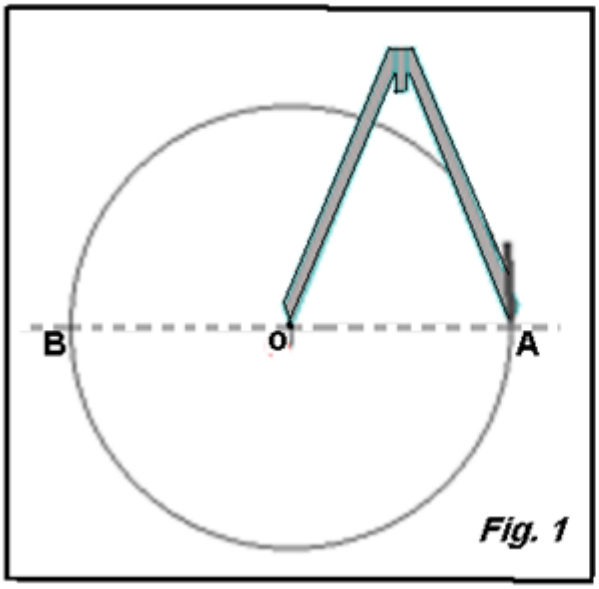


Fig. 1

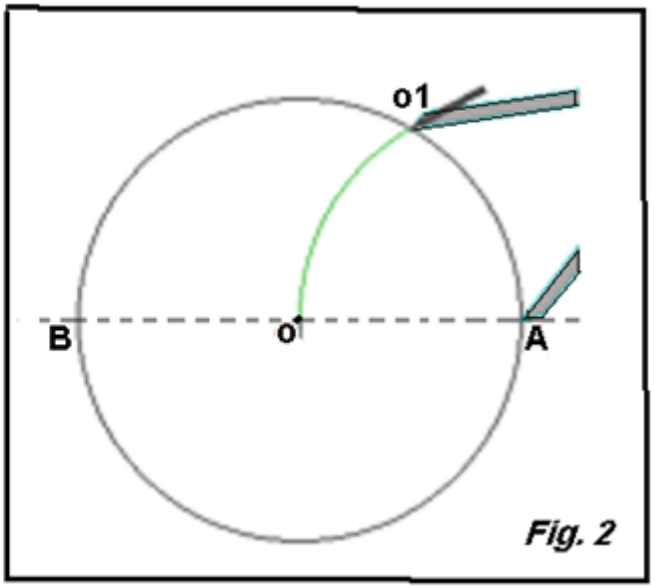


Fig. 2

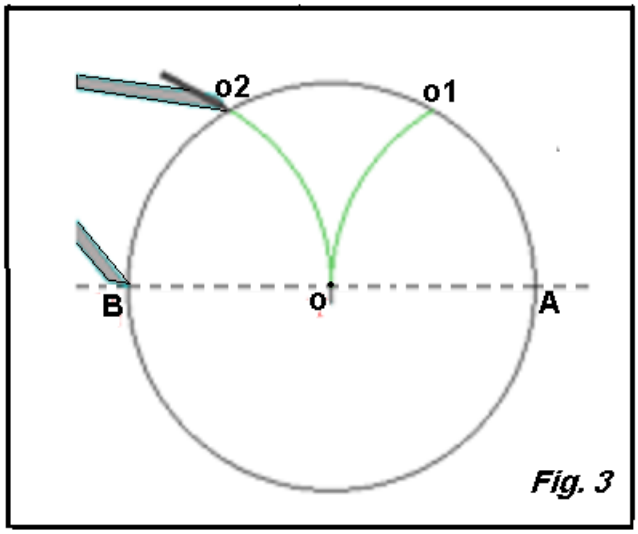


Fig. 3

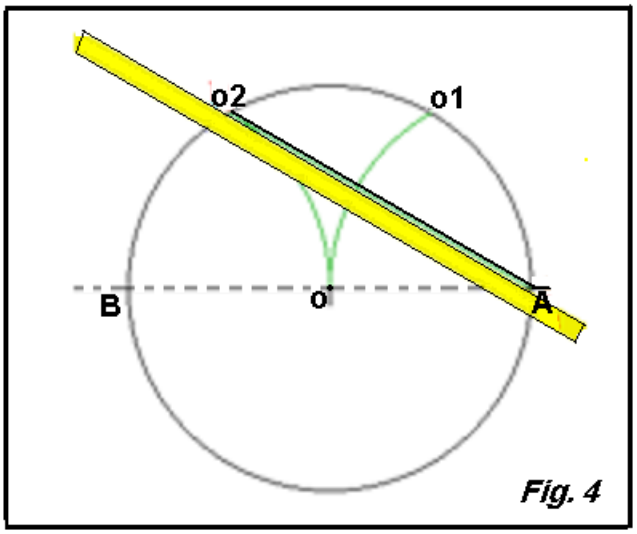


Fig. 4

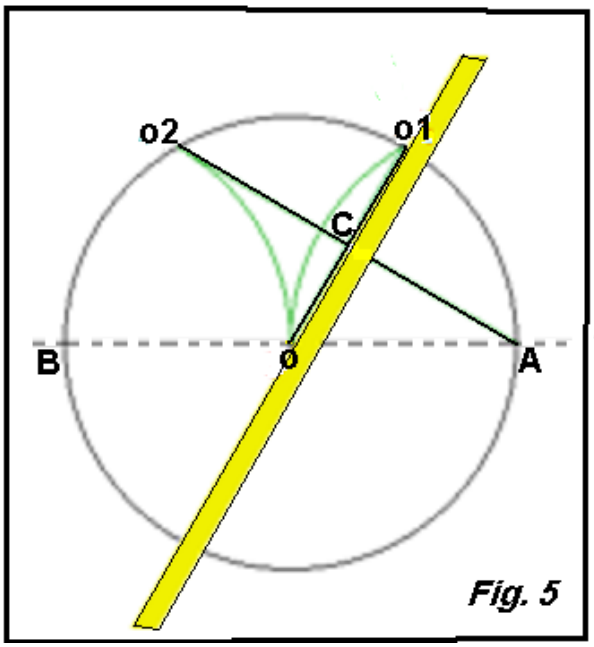


Fig. 5

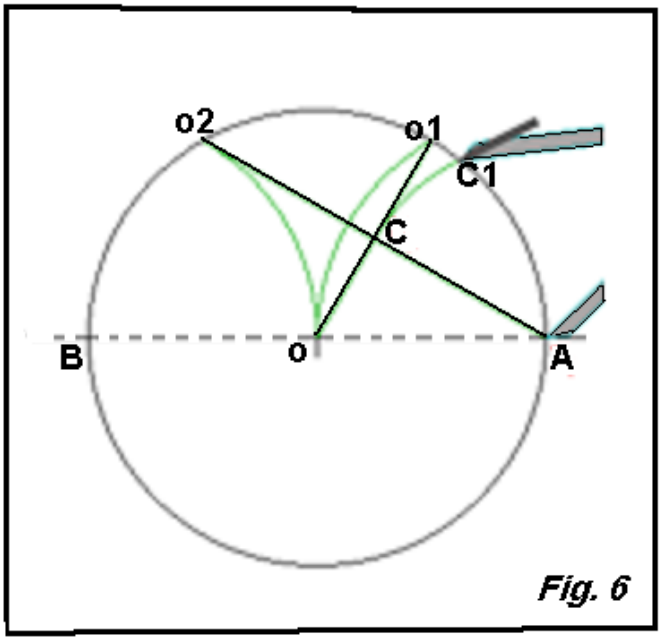


Fig. 6

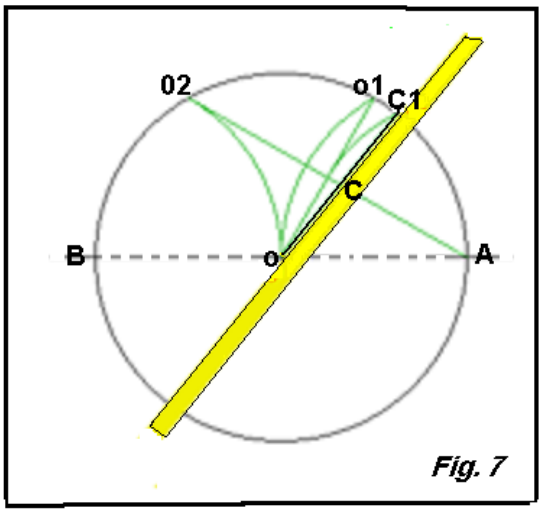


Fig. 7

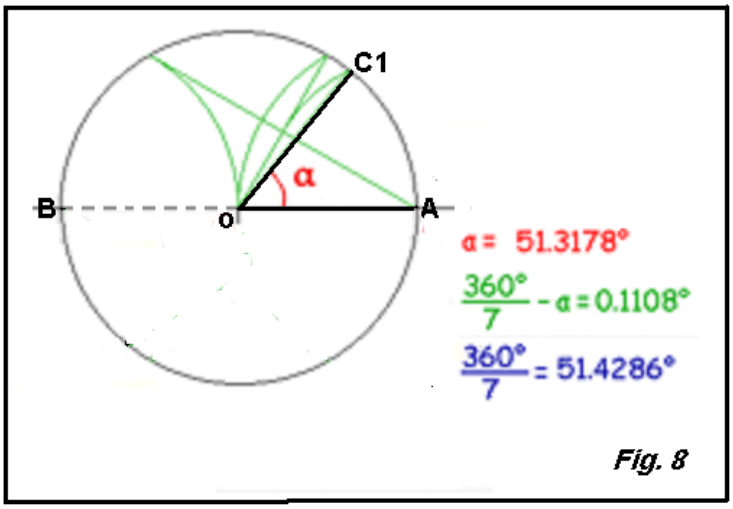


Fig. 8

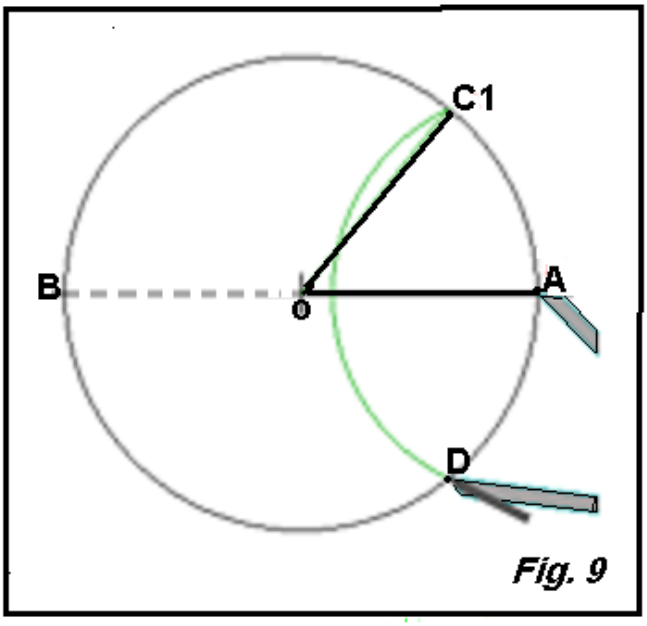


Fig. 9

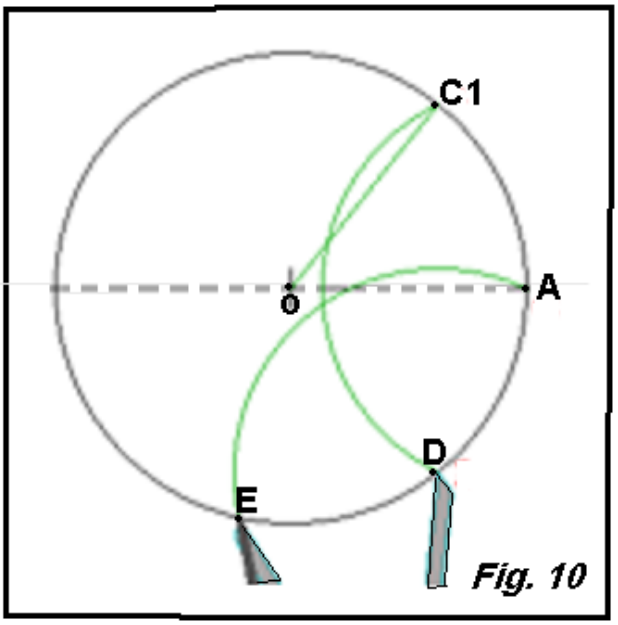
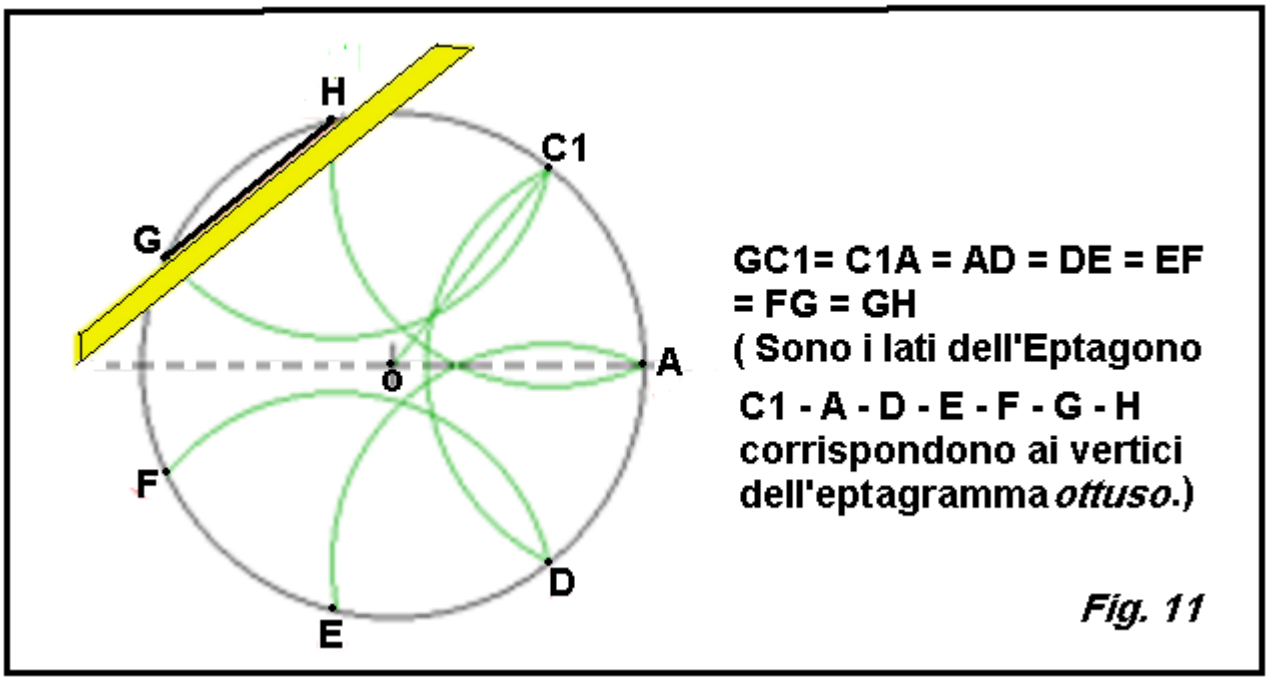
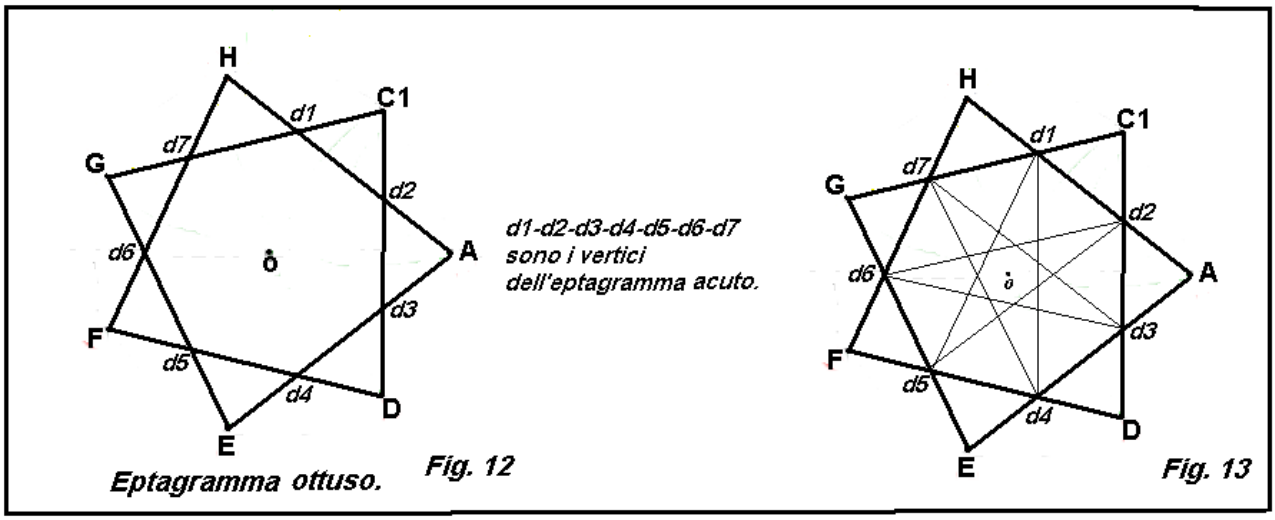


Fig. 10

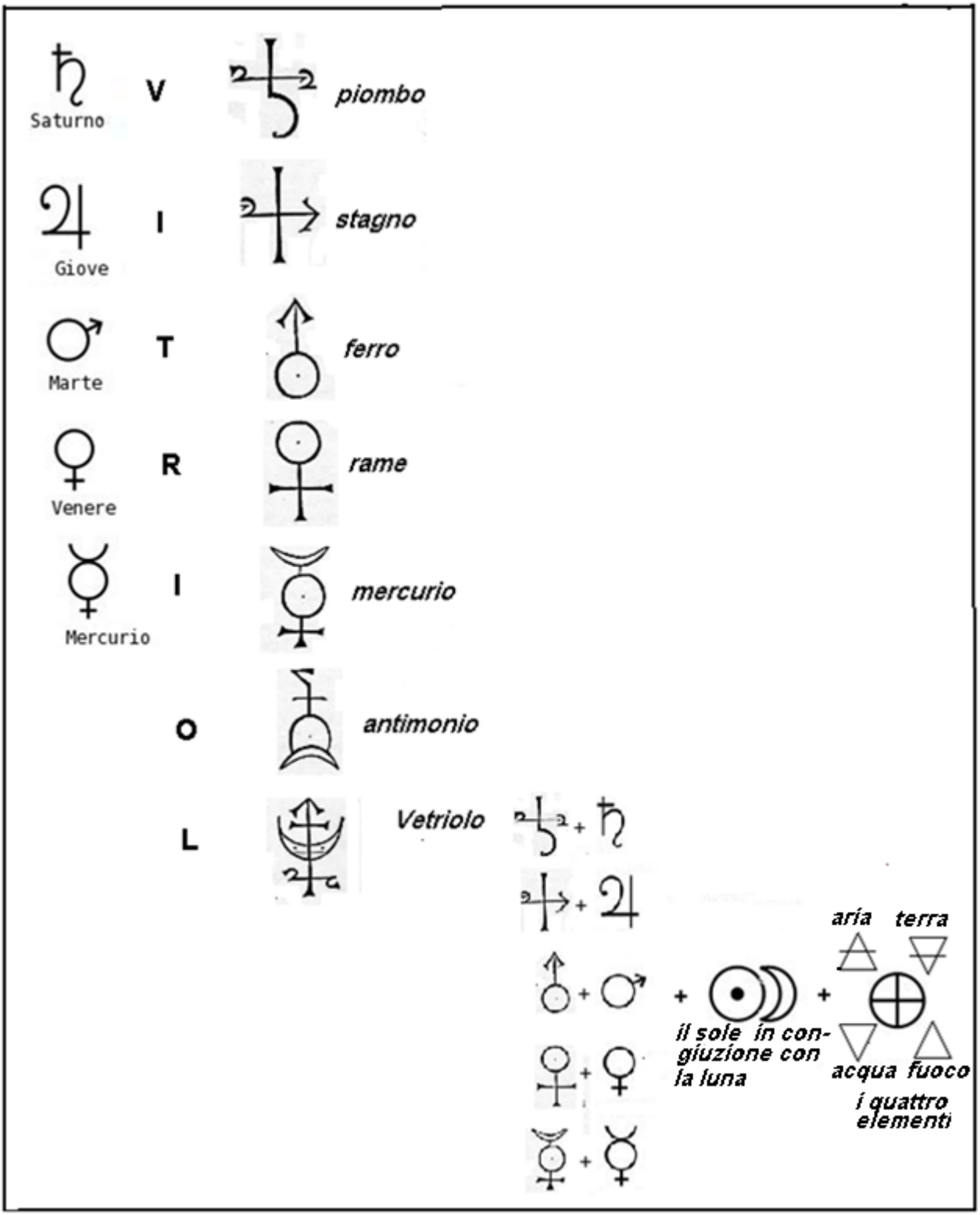


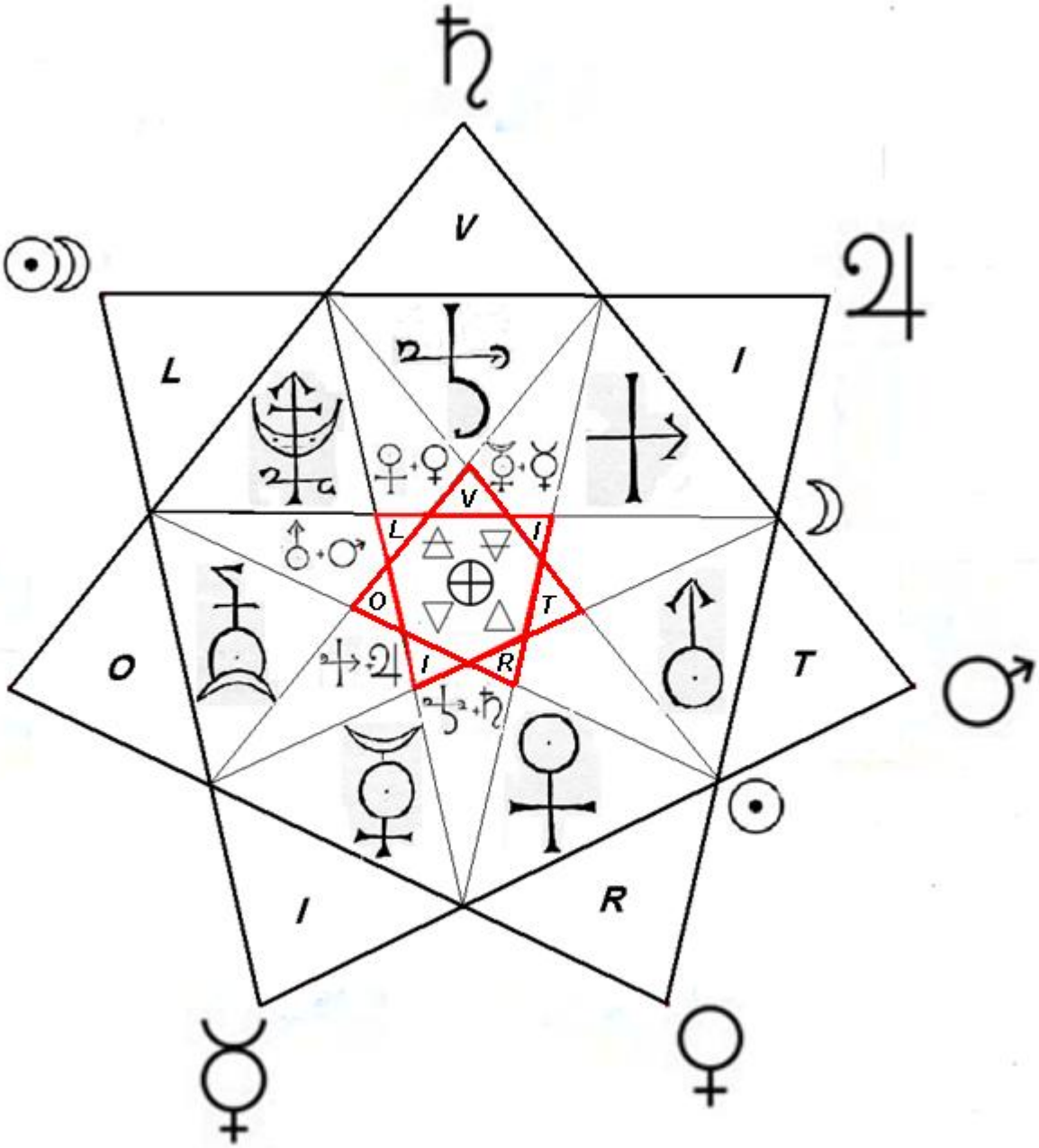
GC1= C1A = AD = DE = EF = FG = GH
(Sono i lati dell'Eptagono
C1 - A - D - E - F - G - H
corrispondono ai vertici
dell'eptagramma *ottuso*.)

Fig. 11

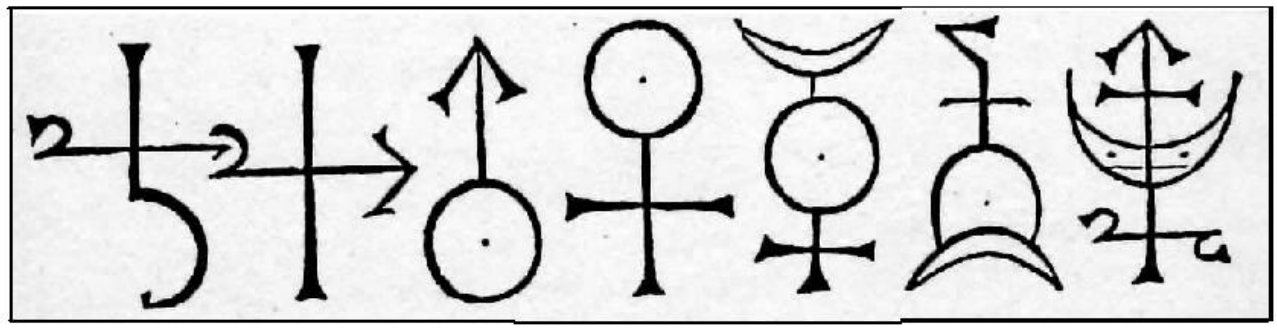


Alla complessa figura Alchemica dell'eptagramma , si giunge attraverso la costruzione della figura geometrica dell'eptagono , ottenuta tramite i concetti Euclidei.
Su di un piano Alfa si traccino gli assi cartesiani (XY) e relativamente alle coordinate (++) si traccino due punti (O) e (A), tali che lo loro congiunzione dia come risultato una retta parallela all'ascissa.
Il punto O risulterà essere il centro del cerchio di Raggio OA, e di diametro AB.
Facendo centro in A , con apertura di compasso AO , si tracci una curva tale che incontri detta circonferenza nel punto O1
Analogamente facendo centro in B , tale da incontrare la stessa circonferenza nel punto O2.
Tramite una riga si congiunga il punto O2 con A ,e quindi O con O1 , fino ad incontrare le rette O2-A e O-1 nel punto C.
Facciamo centro in A con apertura di compasso AC , incontreremo la circonferenza in C1.
L'Angolo Alfa , che attende il segmento A-C1 . risulterà essere il lato dell'ettagono costruito su di una circonferenza di Raggio AO.
I punti che andremo a tracciare saranno i vertici dell' eptagono , dal quale potremo ottenere la figura Alchemica dell' eptagramma Ottuso , i cui vertiri saranno rispettivamente (A-D-E-F-G-H-C1).
Il tracciamento di tale figura si ottiene dalla traccia di segmenti continui ininterrotti.
Conseguentemente i punti d1-d2-d3-d4-d5-d6-d7 saranno i vertici dell'eptagramma acuto (essendo i punti d'incontro dei lati contrapposti dell'eptagramma.


Saturno
V
piombo
Giove
I
stagno
Marte
T
ferro
Venere
R
rame
Mercurio
I
mercurio
O
antimonio
L
Vetriolo
aria
terra
il sole in con-
giuzione con
la luna
acqua
fuoco
i quattro
elementi

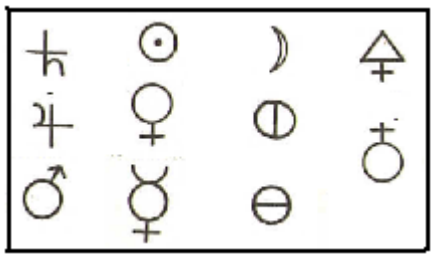


“ Visita Interiora Terrae Rectificandoque Invenies Occultum Lapidem “



Simbolo 1 2 3 4 5 6 7

L'Alchimia è la scienza degli iniziati.
Affinchè i metalli poveri possano essere trasformati in oro, si deve passare attraverso i vari stadi di trasformazione della materia:
Nigredo = nero
Albedo = bianco
Rubedo = Rosso
Citrinio 0 giallo.
Essi devono essere letti nella sopradescritta sequenza (simboli dal n° 1 al n° 7) , e rappresentano rispettivamente i binomi Saturno –Piombo, Giove stagno, Marte Ferro , Venere Rame, Mercurio (pianeta) mercurio (materia).
L'Antimonio ed il Vetriolo, inteso quest'ultimo come "monade" (per monade si intende l' Unità elementare o elemento ultimo e indivisibile della realtà) che completa in se i cinque segni minerali-planetari + i quattro elementi + la luna ed il sole in congiunzione (tale definizione ci giunge da F. Gettings , " Dictionary of occult, hermetic and alchemical sigils – nei rapporti tra i pianeti ed i metalli) .
Questi sigilli non sono altro che la copia fedele delle sette " syllabae chimicae " (dal cui ordine è stato dedotto quello dei sigilli sopradetto).
Le Sillabe , spiega il Monte-Snyder , sono il risultato della combinazione tra loro dei simboli dei sette astri con le sostanze basilari e di alcuni semimetalli (" Propterea ergo brevissime tantum sum septem astris verum suum proprium characterem , illorum combinationem et colligantiam, ut etiam aliquorum semimetallorum , et quidquid aliassparsim commemoratum est per uniuscuiusque propriam figuram ":
infatti .-



Dal Commentatio o " Libro delle mutazioni " si deduce che dal suddetto alfabeto si generano appunto le sillabe , così come da queste ultime, a loro volta combinate opportunamente, si ottiene il vocabolo o " carattere universale" , il quale permetterà all'adepto di riconoscere l'esatto nome della materia prima.:
Infatti :
"Quisquis ninc rectum nome et characterem materiae primae conoscere vult, is scias , ex combinazione figuram resultare syllabas , ex his vero verbum significativum, vel universalem characterem ".
E segue dallo stesso Commentatio :
"Ex Catholico chimico charactere , qui materiae primae appropriatur , potest Mercurius, Saturnius, sal ,antimonium , vitriolum , nitrum, Venus..etc confieri"..

Questa sorta di arte combinata applicata al processus alchemico è un esempio di come l'ars Iulliana (Raimondo Lullo – XIII° XIV° secolo -Catalano) venne usata dagli ermetisti.
Dei resto tutto ciò è piuttosto comune.
A Tale proposito , come esempio , basta citare il codice pseudolulliano di Alchimia, illustrato da preziose miniature , ospitato nella Biblioteca Nazionale di Firenze (segnato nel repertorio come B.R.52) , risalente alla seconda metà del XV° secolo (quindi posteriore a Raimondo Lullo) nel quale viene ampiamente trattato sul rapporto tra Iullismo e Alchimia.
Per fare ancora una citazione nella figura IV del "Janitor Pansophus" , si vede un alchimista che impugna due asce ed alle sue spalle in semicerchio numerosi alberi , ciascuno di essi segnato con un simbolo alchemico come quello degli astri , sostanze di Johannes de Mont-Snyder ; si tratta del bosco ermetico , con la cura del quale l'alchimista, tagliando e combinando le quantità e le qualità dei "ram" i-metalli necessari all' Opus persegue il suo magistero.
Il passaggio che viene proposto tra la ricerca della conoscenza e la conoscenza stessa paragona il profano che giunge alla porta del tempio , e attraverso la sua iniziazione perverrà al centro della terra , dove subirà la sua traformazione che lo porterà alla scoperta della pietra filosofale attraverso la quale acquisirà la conoscenza del proprio io interiore.
Sulla porta alchemica Massimiliano Palombare dispone affinche fossero scolpiti i sette sigilli planetari che dovevano essere letti nel seguente ordine , così come compaioni raggruppati nell'eptagramma.:
<u>Sigillo Alchemico n° 1.</u>
" Quando in tua domo nigri corvi partorient albas columbas tunc vocaberis sapiens. "
" Quando nella tua casa i neri corvi partoriranno bianche colombe allora sarai chiamato sapiente ".
Si tratta del passaggio dalla fase della negreido (calcinazione , putrefazione) all'albedo coagulazione) cioè dal corvo alla colomba (cfr le cc. 53v e 59r/v).
<u>Sigillo alchemico n° 2.</u>
"Diameter sphaerae thau circuli crux orbis non orbis prosunt ".
" IL Diametro della sfera , il T (che chiama Tau) del circolo , la croce del globo non giovano ai ciechi .
Il Palombara ammonisce gli inesperti dall'uso improprio del sale e del nitro (⊖ , ⦶) *, del vetriolo* (⊕) *e del verderame alchemici* (⊕) *.*
<u>Sigillo alchemico n° 3</u>
" Qui scit comburere aqua et lavare igne facit de terra caelum et de caelo terram preziosa".
"Chi sa bruciare con l'acqua e lavare col fuocofa dalla terra il cielo e dal cielo terra preziosa ".
Parafrasando la " Tavola Smeraldina" Massimiliano ricorda come l' OPUS si compie conoscendo la corrispondenza delle popolarità naturali, che concilia gli opposti e vanifica il paradosso.
<u>Sigillo Alchemico n° 4</u>
" Si feceris volare Terram super caput tuum eius pennis aquas torrentum convertes in petram".
" Se avrai fatto volare la terra sopra la tua testa con le sue penne convertirai in pietra le acque dei torrenti " ; come nella figura undicesima dell'opera " La Toyson d'or (1) " le parti volatili (cioè le penne) della materia sottoposta all'azione del "fuoco filosofico " , salgono in alto , sopra la " testa", della stessa ed a questa sublimazione concorda per analogia la fissazione (in petram) delle parti peculiari più sottili (aquastorrentum).
(1) fa esplicito riferimento al " Liber Trium Verborum "nel Tc V a pag 187 :

“ Spiritus vertatur in corpus , et hoc corpus in spiritum , et iterum spiritus iste fiat corpus , et tunc facta est amicitia inter frigiditatem et umiditatem ,caliditatem et siccitatem “.
E evidente il richiamo degli opposti, nei quail non esistre ne inizio ne fine , ma continuità.
Sigillo Alchemico n° 5.
“Azot et ignis dealbando latonam veniet sine veste Diana “
“ Quando il fuoco e l’Azoto imbiancano Latona allora Diana Viene senza Veste.”
Il Mercurio alchemico viene chiamato Diana o acqua ardente dopo che è stato purificato(sine veste) attraverso il calore e la luce del fuoco filosofico, operazione che viene detta di Latona (così afferma Giovanni Braccesco in “ La esposizione di Geber filosofo “ stampato in Venezia nel 1562).
Sigillo alchemico n°6
“Filius Noster mortus vivit rex ab igne redite et coniugo gaudet occulto “
“Il nostro figlio morto vive , torna re da fuoco e gode dell’occulto congiungimento”,
Il Rebis l’ermafrodito figlio della reale coppia “ sole-zolfo” e luna-mercurio, rinasce dalla putrefazione sovrano della materia, nel suo corpo di luce; è l’uomo interiore descritto da “Zosimo” e gli alchimisti cristiani assimileranno alla figura del Cristo di Resurrezione (è lo spirito in contrapposizione con l’anima , il nous) come è illustrato nel “Rosarium Philosophorum “ (- Il Rosario dei Filosofi- attribuito all’alchimista Arnaldo da Villanova – autore del XIII° sec.).
(In Auriferae artis quam Chemiam vocat antiquissimi autore sive Turba Philosophorum).- Basile 1572 IIp. pp 412 413 e 418 .- “ éater meus Sol dedit mihi potestatem super omnes potentiam et induit me vestisti mento gloriae.)
Sigillo alchemico n° 7 .
E quello risolutivo , poiché figura come un palindromo .
Infatti può essere letto da sinistra a destra e da destra a sinistra.
Nel Primo ccaso diviene una interrogazione :
“SI SIDES NON IS” .- SE siedi non prosegui
Ma:
“SI NON SEDIS IS”
Ma se non siedi prosegui il tuo percorso di conoscenza .
Pertanto l’ultimo sigillo è un chiaro invito a non indugiare , cioè a procedere ed ad operare ; Infatti è posto sulla soglia , la quale per entrare nel giardino della conoscenza deve essere varcata.

Diviene questa l’esortazione di Tommaso Buzzi , a non fermarsi a , ma contiunuare attraverso il suo gradino alchemico nel suo percorso di conoscenza .

Testo o integrale del Sogno di Polifilo , in funzione del simbolo dell'eptagono :

Sin quì il nostro Polifilo ha descritto il suo immaginario Anfiteatro, che quantunque non destinato agli spettacoli delle fiere, ma soltanto alle dolcezze di Amore, era però conceputo, a un dipresso, sul modello di quelli dei Greci, e dei Romani; sulle opere dei quali egli mostra di avere molto, e molto studiato. Discende poscia a descrivere il tempietto eptagono, o sia il fonte, che nel mezzo dell' area sorgeva. *Delli nigerrima * petra, che sola integramente era tutto il silicato, overamente il pavimentato dilarea di essa propria nel mediano in uno murulo*, o sia imbasamento, *sublato pedale, cum egregia politura reducta cum omni ornato opportuno di forma extrinseca heptagono & della interstitia rotunda. Cum lambiente cimasula, e socco, & arulette* (vuol dire pilastrelli rispondenti sotto le base delle colonne) *& undicutatione fabrefacte, & ordinariamente supposite alle base sopra il mediano puncto degli anguli, dil quale per ciascuno era super astructa una anthesiata overo ventriculata columna in numero septe, cum summa exquisitura turbinate. Dille quale due correspondevano aequale ex adverso dellingresso. In conspecto di questo ove stavano* (forse stavamo si deve leggere) *pronigeniculati.*

Una dille quale tornatile columne, alla dextera parte cyanava prefulgente di finissimo Sapphiro, & dalla sinistra vernava virente Smaragdo di prestantissimo colore più lucentissimo, che gli affixi per gli occhj al Leone al tumulo di Hermia regulo. Ne tale fu donato da Ptolomeo a Lucullo. Ne di tanta pretiositate fue il presentato da Re di Babylonia al Re Aegiptico, ne di tanto aestimamento furono quegli dil obelisco nel Tempio di Jove. Ne di tanta miraviglia fue la Statua nel Templo di Hercule

tule in Tyro, quale questo admirando se prestava. Prouimo ad questa sequiva una columna di petra turchina di venusto Ceruleo coloratissima, cum la virtute gratiosamente donata. Et quantunque caeca, Niente di meno illustrissima & specularmente perfulgeva. Contigua alla Sapphyrica columna assideva una pretiosa di petra (a) *caeca etiam di iucundissimo Colore, quale il Meliloto, & di lustro quale lo interlucido floreo dil Vatrachio. Adhaeriva a questa una di Jaspide di colore hyalino, & laltro di topatio fulgurante colore aureo. La septima sola, & singularmente era hexagonia di lympidissimo berillo indico di oleaceo nitore incuntrario gli obiecti reddendo. Et questa per medio dille due prime correspondeva, per che omni figura dispare angulare, uno angulo obvia nel mediano dellintercalato di dui. Dunque* (b) *il circulo obducto del suo diametro semisse, ivi uno triangulo aequilatero constituito, & poscia dal centro una linea nel medio dilla linea sopra la circumferentia adiacente deducta, tanto è la septenaria divisione dilla dicta circulare figura.*

In

(a) Quì manca il nome della preziosa pietra di questa colonna. Forse Rubino?

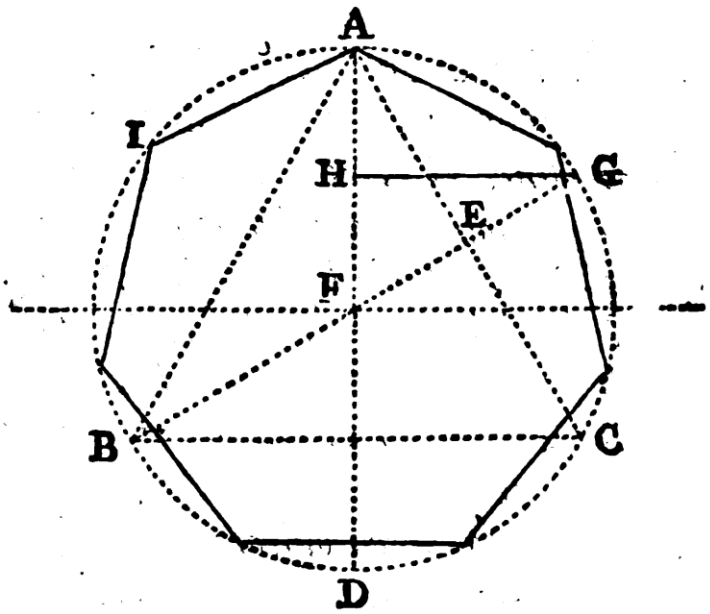
(b) Finora è incognita la soluzione geometrica di questo Problema; cioè d'inscriverne nel Circolo un Poligono di sette lati: e pure, tre secoli prima, come si scorge da questo passo, era nota a Polifilo. Ma il Problema di lui è oscurissimo; perchè tronco, e mancante di molte parole. Pure con istudio, e pazienza mi lusingo di averlo capito. Ripeterò le sue parole. *Dunque il circulo obducto del suo diametro semisse, ivi un triangulo aequilatero constituito*; cioè col raggio, o sia semidiametro F A. forma il circolo A B D C; e dentro di esso inscrivi un triangulo equilatero A C B. *Et poscia dal centro una linea nel medio dilla linea*. Quì incomincia l'oscurità, perchè mancano più parole. Ma deve intendersi, che diviso uno dei lati, in grazia di esempio A C; del triangolo equilatero in due uguali parti in E, sia condotta dal centro F pel punto E la linea F E G; che batti nella circonferenza in G. *Sopra la circumferentia adiacente deducta*. Poscia dal punto G. nella circonferenza sia distesa la linea G H. paralella alla base B C. del triangolo equilatero, la quale batti nel diametro A D in H. *questa è la septenaria divisione della dicta circulare figura*. Per altro assai più semplice ti riuscirà questo problema se prenderai la porzione A E. metà del

*In medio del ſcapo della * ſeptima columna beryllia, dall parte intranea era mirificamente della propria petra quaſi a ſcalptura divulſa uno puerulo Hermaphrodito da uno cotylidon ritinuto. Le tre perlucente columne allordine dextro ſimilmen per ciaſcuna haveano in miro modo uno infantulo, capto in ce ti acceptabuli* (forſe nelle membrane dei feti). *Et cusi n ſcapo di ciaſcuna dille pretioſe columne ſiniſtre appendeva p ciaſcuna infixo il foemello ſexo. Et queſto de arteficio myſti nel medio dille columne era naturalmente expreſſo. Cum tan ſcintulamento di luſtratione, quale non rende la correſione* (co roſione) *dil cotes, overo ſmirillo, cum la lambente Tripol creta. Le baſe, gli capitelli* (che ragionevolmente dovean e ſere Corintij) *il tabe, Phrygio, & coronice extavano di mu diſſimo oro. Gli archi cum tutto il Solido tra una Columna & laltra era della ſubacta petra di una delle columne per o*

dine

---

del lato A C. del triangolo equilatero; perchè eſſendo il triangol A F E. uguale al triangolo G F H. eſſa A E, perchè uguale al la G H; ſarà il lato dell'Eptagono, che tu cerchi. Si provi il leggit re, e vedrà, che rieſce a puntino. Si farà poi merito qualche mat matico, col farne la dimoſtrazione. Frattanto, che ne dice il leggit re di queſto paſſo ſi mutilo, ed oſcuro? Non poſſo tenermi di rid re, che tali difetti, procedono da tutt'altro, che da Polifilo.



2) Concetto delle Sette Ottave Musicali.

Per comprendere il concetto sull'Ottava musicale , occorre capire il rapporto esistente tra genesi numeri e genesi armonica.

In un mio precedente studo ho messo in evidenza tale concetto , che ritengo opportuno riesumare , per poter arrivare a ciò descrive mirabilmente Tommaso Pallamidesi .

Gemile Lefrançois sul rapporto tra numero e armonia scrive :

Vi è "simmetria" (Symetria) là dove esistono delle proporzioni armoniche tra gli elementi di un insieme. Vi è "sinfonia" (Synphonia) là dove gli intervalli sono in proporzioni armoniche (in musica, in geometria, in architettura,….). I Pitagorici attribuiscono un grande valore alla musica "solare" (gamma naturale e lira a 7 corde)

Fabre d'Oilvet in tale proposito scrive :

"... Due degli elementi costitutivi della musica sono il suono e il tempo, intesi il primo per la materia e l'altro per la regola formale che le viene conferita per mezzo dell'arte."

Ma il suono , in quanto produzione di un corpo sonoro, è apprezzabile all'orecchio dell'uomo solo attraverso la vibrazione che esso comunica all'aria , secondo certi calcoli che dipendono dal numero; esso non acquisisce le proprietà melodiche e armoniche, vale a dire non si alza e non si abbassa , non procede dall'acuto al grave e dal grave all'acuto, se non seguendo certe proporzioni egualmente dipendenti dal numero.

In tal senso il numero si trova ovunque inerente agli elementi musicali ed è ad essi evidentemente anteriore (sarcofago di Patamon o Zohar) ;il suo destino è sempre quello di essere necessario a qualche altra cosa, di cui diviene il principio.

Il numero è quindi il principio della musica (e quindi dell'armonia) .....

Infatti tra le sette arti liberali l'aritmetica , la geometria e la musica , occupano un posto preminente , poiché senza queste discipline non ci potrebbe essere perfetto equilibrio.

Tutto ciò lo possiamo dedurre analizzando i numeri armonici:

Dal punto di vista matematico che cosa intendiamo per numero armonico H(n) ?

Esso rappresenta la somma dei reciproci dei primi (n) numeri naturali; quindi :

$H(n) = 1/1 + 1/2 + 1/3 + \ldots\ldots + 1/n$

Nell'esempio sopra riportato notiamo che :

$H(1) = 1/1 = 1$

$H(2) = 1 + 1/2 = 3/2$

$H(3) = 1 + 1/2 + 1/3 = 11/6$

Etc....

Il nome di numeri armonici deriva dal fatto che i termini della serie rappresentano le armoniche musicali naturalmente prodotte da uno strumento a corda.

La successione dei numeri armonici (da non confondere con la successione armonica della quale è lo sviluppo) è costituita dalla successione di numeri armonici ed è quindi costituita da :

(1, 3/2, 11/6, 25/12, 137/60, 49/20.....)

Per comprendere meglio il meccanismo dei numeri armonici naturali , possiamo farlo con un esempio pratico :

Una corda di lunghezza L , corrispondente ad un suono ,un DO a 33 Hz , una volta messa in oscillazione , produrrà anche un suono corrispondente ad una corda di Lunghezza 1/2 . (naturalmente ciò dipende da moltissime variabili , quale l'elasticità della corda, la sua tensione ,temperatura, umidità ecc.....)

Per superare tale ostacolo , si rileva sulla nota Base ,una tensione dinamica definita analizzata con rudimentali dinamometri conosciuti fino dall'antichità.) .
Tale suono avrà lunghezza d' onda metà della nota fondamentale , e sarà percepito come un DO a 66 Hz , o secondo armonico.
A questo punto si raggiungerà il terzo armonico , corrispondente ad una corda di lunghezza 1/3 e percepito come un Sol a 99 Hz.
Il quarto armonico sarà un Do a 132 Hz , cioè corrispondente ad una lunghezza pari ad ¼.
Il quinto armonico corrisponderà ad una lunghezza di 1/5 , e sarà percepito come un MI a 165 Hz, il sesto ad una lunghezza di 1/6 , sarà nuovamente un Sol a 198 Hz, il settimo 1/7 sarà un Si a 247 Hz .
Con l'ottavo armonico otterremo nuovamente un Do, ma questa volta quattro ottave sopra a quello fondamentale , cioè a 264 Hz , corrispondente alla lunghezza d' onda in 1/8 .
Il procedimento continua così all'infinito per tutti gli armonici in corrispondenza di tutti i numeri naturali.
Senza scendere in particolari , possiamo esemplificare il suddetto concetto nel modo seguente (figura 3):

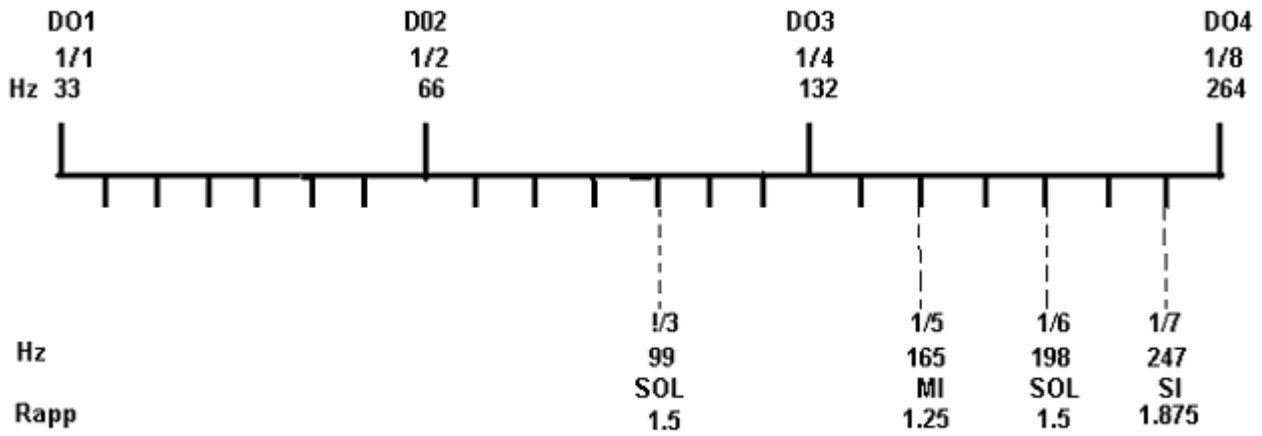


Figura 3

In sostanza :
Se il DO 3° (centrale) ha una frequenza di 440 Hz , il DO4° sarà 880 , il DO5° 1760 , così come il DO2° sarà 220 e conseguentemente ilDO1° sarà 110.
Infatti (figura 4):

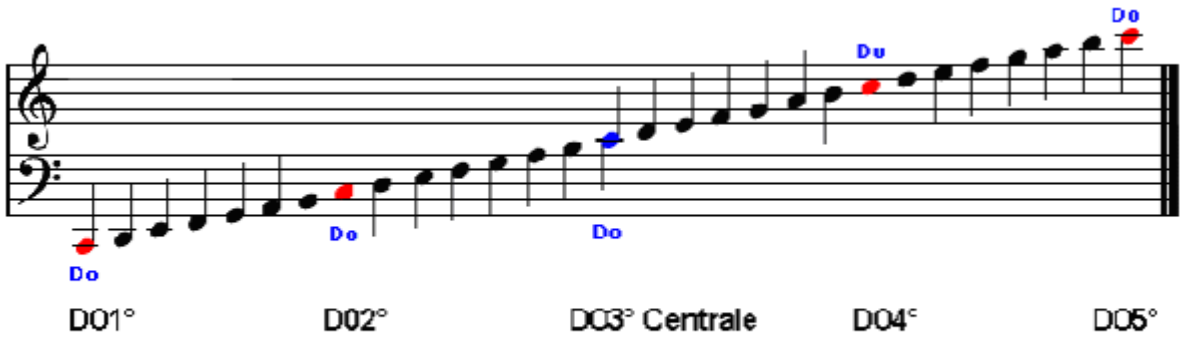


Figura 4

Quindi la successione delle lunghezze d'onda corrisponde agli armonici naturali ed è costituita dalla successione dei reciproci dei numeri naturali che viene normalmente chiamata successione armonica.
La successione armonica corrisponde dunque alla successione delle lunghezze d'onda degli armonici naturali in rapporto ad una nota fondamentale.
Matematicamente essa assume i seguenti valori :

1 , ½ , 1/3 , ¼ , 1/5 , 1/6,1/7, ...
Che possono essere espressi graficamente (figura 5):

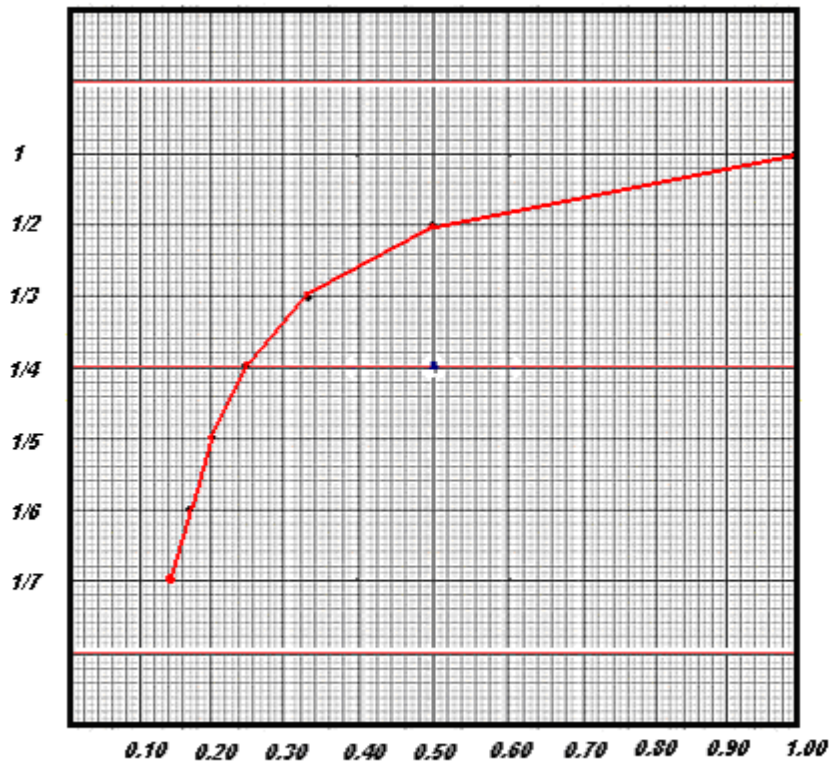


Figura 5

Lo sviluppo di tale successione armonica , lo indicheremo con Hn , ed indicherà la somma delle prime n successioni , così come segue :

H1 =	*1*	*=1*
H2 =	*1+1/2*	*=3/2*
H3 =	*1+1/2+1/3*	*=11/6*
H4 =	*1+1/2+1/3+1/4*	*=25/12*
H5 =	*1+1/2+1/3+1/4+1/5*	*=137/60*
H6 =	*1+1/2+1/3+1/4+1/5+1/6*	*=49/20*
H7 =	*1+1/2+1/3+1/4+1/5+1/6+1/7*	*=363/140*

.....

Ci siamo sempre posti la domanda di quale fosse il limite di tale successione, ossia quale fosse il numero risultante dalla somma simbolica di tutte le armoniche naturali provenienti da una nota fondamentale.
Tale successione può essere liberamente espressa (figura 6):

$$\lim_{n \to \infty} Hn = \sum_{n \in N} \frac{1}{n} = \frac{1}{1} + \frac{1}{2} + \frac{1}{3} + \frac{1}{4} + \frac{1}{5} + \frac{1}{6} + \cdots\cdots \frac{1}{n}$$

DOVE :

$\sum$ Rappresenta la sommatoria di un certo numero di addendi

n rappresenta l'indice della sommatoria, ed è la quantità che viene fatta variare per generare vari addendi della somma

Hn Sono i numeri armonici , rappresenta la somma dei reciproci dei primi n numeri naturali

lim Rappresenta il limite oltre il quale la successione è definita

n ---> oo Nel caso specifico n assume un valore indefinito

n ∈ N Rappresenta la condizione di sommatoria in cui comparirà una espressione algebrica, rappresentata da 1/n

Figura 6

Eulero dimostrò che tale sommatoria portò ad una costante (chiamata di Eulero poi Eulero /Mascheroni) individuabile con γ *= 0,57721566490 , la quale avrebbe influenzato per la parte matematica ,la frequenza dei suoni.*

Senza scendere in particolari , possiamo rilevare che ,(dal momento che l'orecchio umano non riesce a percepire valori entro ed oltre certe frequenze) , una qualsiasi struttura verrà influenzata dal punto di vista armonico (a causa della nostra percezione) solo entro tali valori (che come diremo più oltre oscillano entro i 20 ed i 20.000 Hz..

Tale relazione si rende evidente se andassimo ad analizzare la scala diatonica dei suoni ,in funzione della lunghezza della corda , ed in particolare per le strutture architettoniche in funzione della loro cassa di risonanza .

Tale valore può essere rappresentato graficamente. (Figura 7) :

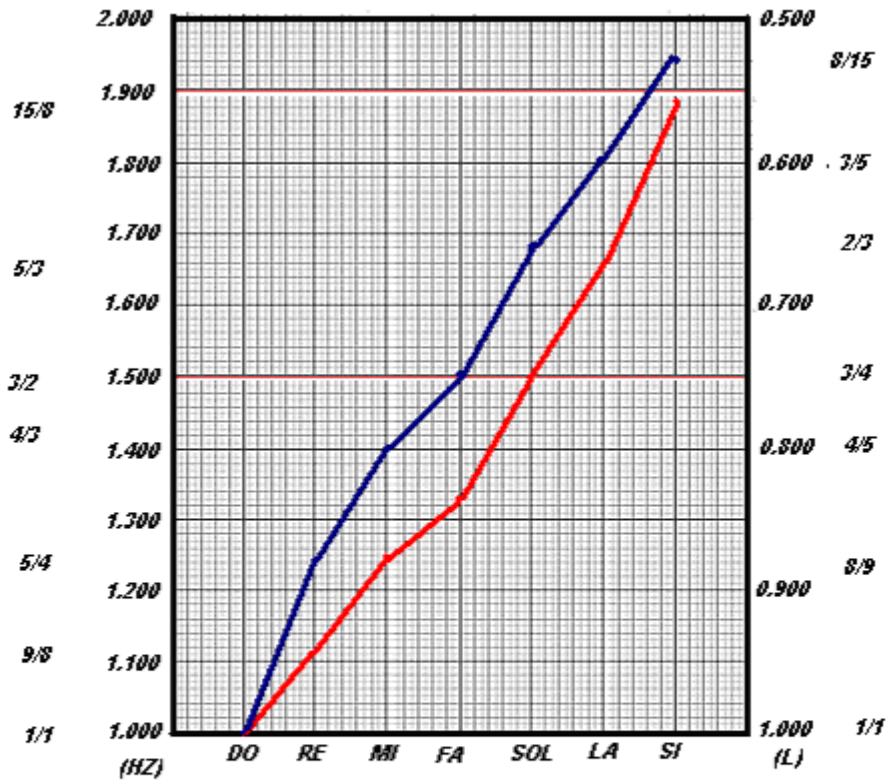


Figura 7

Come possiamo notare dal grafico , risulta evidente che la frequenza aumenta con il diminuire della lunghezza della corda (quindi la frequenza è inversamente proporzionale alla Lunghezza della Corda stessa).
In altri termini esiste una scala naturale in cui una corda libera di vibrare emette un suono secondo una lunghezza prestabilita:
Infatti , se analizziamo la nota corda di Lunghezza L = 1 , per avere gli altri suoni dobbiamo avere una corda la cui lunghezza è rappresentata da una frazione di L.
Il re sarà 8/9 del do, il mi 4/5 del do , il fa ¾ del do , e così via.....

Nella seguente "Scala naturale" rileviamo il valore della Corda di Lunghezza = 1

do	re	mi	fa	sol	la	si
1	8/9	4/5	3/4	2/3	3/5	8/15
1L	0.88L	0.8L	0.75L	0.66L	0.6L	0.53L

Se dovessimo trovare la lunghezza della corda di un fa rispetto ad un mi ,avendo come lunghezza nota il mi (L1) dovremo effettuare la seguente operazione:

L1(3/4*5/4)=L1*15/16= L1*0.9375*
Mentre per le lunghezze il valore è direttamente proporzionale alla diminuzione del tono , per le frequenze , il valore è inversamente proporzionale ; infatti diminuendo il tono aumenta la frequenza., che come sappiamo viene indicata in Hz.
Se indicassimo la frequenza del do = 1 il re risulterà 9/8 del do , il mi il 5/4 del do (sempre per la stessa ottava).
Frequenze relative delle note

	do	re	mi	fa	sol	la	si
	1	9/8	5/4	4/3	3/2	5/3	15/8
Freq =	1	1.125	1.25	1.33	1.5	1.66	1,875 (del Do)

Quindi il Do di 1/8 superiore avrà la frequenza doppia del do in esame.
Lo stesso Pitagora osservò i tre accordi fondamentali . concludendo che i rapporti tra le lunghezze delle corde risultavano essere rispettivamente :
Ottava (con un rapporto di) = 2 : 1 (il doppio ,come abbiamo visto)
Quarta (con un rapporto di) = 4 : 3 (1.3333..)
Quinta (con un rapporto di) = 3 : 2 (1.5)

Il suono si misura con il numero di Hz per secondo ; e rappresenta il numero delle oscillazioni in rapporto al tempo .
Si rappresenta = T^-1 = 1/T
Un esempio pratico di tale misurazione , può essere rappresento da un orologio a pendolo.
Se il pendolo impiega 1 sec. a compiere una intera oscillazione , la sua frequenza sarà di 1 Hz. ...

Il primo Do udibile vibra (in condizione di calma statica (*)) 16,35 volte al secondo (si ha in questo caso una frequenza di 16.35 Hz).
Ad ogni ripetizione della scala , salendo di 1/8 la frequenza della nota raddoppia ; quindi dopo il do da 16.35 Hz , troviamo altri do, sempre più acuti (che per ogni 1/8 in più raddoppiano la frequenza (rispettivamente 32.7 – 65.4 130.8 -261.6 – 523.2 -1046 - 2093- 4186- 8372 Hz ; l'ultima scala udibile dal nostro orecchio inizia dal Do di 8372 e finisce con un Si di 15904 Hz: la nota seguente (Do di 16744 Hz (*)) non è più udibile,
L'orecchio umano riesce a percepire frequenze da 20 a 20.000 Hz , al disopra e al disotto , sono considerate frequenze supersoniche e subsoniche.
Tutto ciò si ricollega all'armonia dell'universo ed alla sua genesi (come abbiamo visto in precedenza).
La relazione esistente tra architettura e armonia e quindi tra geometria e fluttuazione dei suoni era stata chiaramente intuita dagli architetti medioevali (e non solo) ed in particolare dalle maestranze comacine , che come abbiamo più volte sottolineato possiamo considerare i precursori del concetto massonico.

Tomaso Burzi cosa effettivamente intendeva per Ottava musicale ?
Prendiamo a questo punto a prestito , un concetto espresso chiaramente da Tomaso Palamidesi nel suo Studio (Legge sull' Ottava Musicale):

*Abbiamo detto che tutta la Creazione spirituale, psichica e materiale poggia sulle leggi delle Ottave o Scale musicali naturali. Conoscere la **legge dell'Ottava cosmica** e quindi di tutte le ottave è partecipare alla Vita del Creatore o Supremo Artista.*
*Le **ottave** sono ascendenti e discendenti. Quando dobbiamo percorrerla dal basso verso l'alto l'ottava si può chiamare "**Scala del Paradiso**", e si procede dal DO ascendente al SI, proseguendo di nota in nota cosmica.*
*Per i Pitagorici il mondo è stato creato secondo le **leggi della musica**, e la lira è stata formata dopo a imitazione del sistema planetario.*
*Lo studio dell'**Ottava**, cioè della gamma o estensione delle sette note DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, più l'ottava nota ascendente che è il DO d'unisono o dell'ottava successiva, comporta la comprensione che tutto è vibrazione, sia nel fisico quanto nel metafisico, e che l'Uomo in quanto corpo, eros, anima patetica e spirito, si comporta come una **ottava musicale**, reagisce come una corda di cetra pizzicata da lui stesso con la partecipazione del Creatore.*
*La **Musica archeosofica** predispone all'ascesi e allo sviluppo dei carismi perché fa entrare in sintonia l'**Ottava musicale** umana, o Ottava antropofonica, con l'Ottava Cosmica.*
*La conoscenza dei suoni della creazione è fondamentale e con essi la Legge del Tre e la Legge del Sette o **Legge dell'Ottava**. La Grande Ottava Cosmica è il raggio della creazione che parte dalla mente dell'Assoluto.*
*Il DO dell'**Ottava Cosmica** è mosso dalla volontà e dall'amore del Creatore, e l'intervallo musicale fra DO e SI è pieno della Volontà di Dio.*
*Tale insegnamento spiega il significato delle **ottave ascendenti** e **discendenti** nello spirituale e il cammino che l'anima redenta deve fare dal basso verso l'alto, proseguendo di nota in nota cosmica dal SI al DO della "Scala del Paradiso".*
*L'**ottava** e le ottave non sono soltanto vibrazioni materiali percepibili dall'udito e dagli strumenti ricettivi, sono anche **vibrazioni psichiche** e **spirituali**. Infatti da vibrazioni meccaniche i suoni percepiti dai dispositivi auricolari diventano vibrazioni elettriche e da elettriche psichiche e coscienti.*
*La persona umana nella sua interiorità è una ottava musicale che nella misura della sua capacità di risuonare con l'**Ottava Cosmica** accordata all'**Ottava Divina** può partecipare alla vita interiore di Dio.*
*Per comprendere il senso profondo della **legge dell'ottava**, è necessario farsi una idea precisa, chiara e inequivocabile di un'altra proprietà delle vibrazioni, la proprietà di dividersi in "vibrazioni interiori" in quanto in ciascuna vibrazione si producono altre vibrazioni, ragione per la quale ogni ottava può essere risolta in un grande numero di ottave interiori.*
*Vi sono **ottave discendenti** creatrici e queste sono di Dio, ma vi sono **ottave ascendenti** o evolutive, e queste sono dell'uomo in quanto interiorità.*
*Il punto d'incontro dell'**ottava ascendente** con la discendente è l'intervallo SI-DO; ebbene in questo intervallo transitabile attraverso una tecnica ascetico-melurgica si entra nel DO della grande Ottava Cosmica e convibrando con i suoi toni si scala il cielo di suono in suono.*

BIBLIOGRAFIA

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

Riferimenti Bibliografici

L. Bisi, *Tomaso Buzzi. Sogni di pietra*, in “Eupalino”, 6, 1986, pp. 49-55
M. Calvesi, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma, Officina, 1980
A.G. Cassani, *La Scarzuola* 1956-2004: *l’Autobiografia in pietra di Tomaso Buzzi*, in “Casabella”, 722, 2004, pp. 62-76
A. G. Cassani, *Migrazioni di un simbolo. Gli occhi volanti di Tomaso Buzzi*, in “Casabella”, 722, 2004, pp.79-87
V. Cazzato (a cura di), *La memoria, il tempo, la storia del giardino italiano fra ‘800 e ‘900*, Roma, IPZS, 1999
F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Milano, Adelphi, 1991
C. Cresti, *La Scarzuola. La città utopica di Tomaso Buzzi*, in “FMR”, 155, 2002, pp.81-108
F. Di Serego Alighieri, M. Moncagatta, *La Città Buzziana e La Scarzuola*, in *Accademie e Giardini*, Città di Castello, Mediocredito dell’Umbria, 1997, pp.149-157
E. Fenzi, *Tomaso Buzzi. Lettere, Pensieri, Appunti 1937-1979*, Milano, Silvana, 2000
F. Pullia (a cura di), *Buzzinda, l’arca delle idee pietrificate.*
Storia, fantasia, paradosso dell’architettura nella Scarzuola di Tomaso Buzzi, Terni, Ufficio attività culturali della Provincia di Terni, 2004
l’Università di Pisa, ha discusso una tesi in Storia dell'architettura contemporanea, dal titolo: “La Scarzuola di Tomaso Buzzi a Montegiove” (relatore Prof. Giuseppe Bonaccorso).