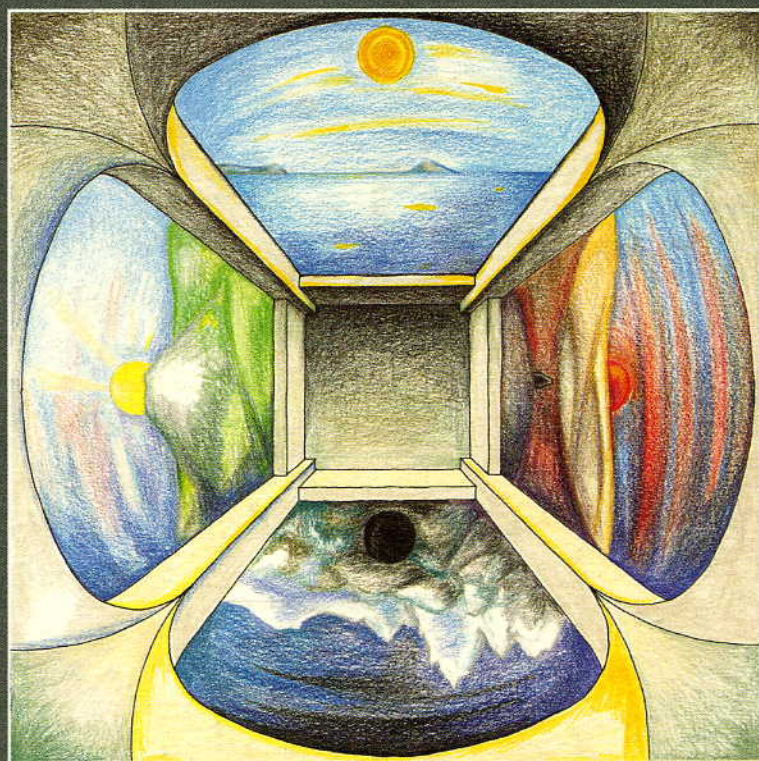


NATURE ARCHITECTURE DIVERSITY

NATURA ARCHITETTURA DIVERSITÀ



edited by/a cura di Donatella Mazzoleni

ELECTA NAPOLI

A comparative interdisciplinary study of the different conceptions of nature and artifice in the "two cultures" (arts and sciences) and the two primordial halves of the world ("East" and "West"), starting from the discipline of architecture. While the Western mentality seeks to impose a scientific unity on all knowledge concerning man's environment and fails to do justice to the innumerable physical and mental landscapes that characterise the Earth, this volume sets out to educate in a common way of thinking and feeling as the only concrete hope of safeguarding the myriad habitats that reflect the biological and cultural diversity on our planet.

Uno studio comparato, di taglio interdisciplinare, dei diversi modi in cui viene concepito il rapporto tra natura e artificio nelle "due culture" (quella dell'arte e quella della scienza) e nelle due parti "originarie" del mondo (l'Oriente e l'Occidente), partendo dal punto di vista dell'architettura. Alla pretesa di stampo occidentale, eurocentrico, di instaurare una unità scientifica dei saperi relativi all'ambiente, trasversale rispetto alla molteplicità dei paesaggi fisici e mentali della terra, si contrappone l'educazione ad un sentire comune, come unica base certa per la salvaguardia dei molteplici habitat e della diversità biologica e culturale che forma la ricchezza del pianeta.

ISBN 88-435-8723-4



9 788843 587230

LIRE 70.000

NATURE ARCHITECTURE DIVERSITY
NATURA ARCHITETTURA DIVERSITÀ

Carlo Blasi, Bojana Bojanic, Paola Capone, Cesare de Seta, Paolo Di Martino, Almo Farina, Karsten Jørgensen, Maria Mangiavacchi, Maria Luisa Margiotta, Ma Rong, Donatella Mazzoleni, Stefano Mazzoleni, Ettore Pacini, Maurizio Paolillo, Allan R. Ruff, Maurizio Russo, Mladen Obad Šćitaroci, Judith Trimble, Massimo Venturi Ferriolo, Wang Qiheng, Wang Wei, Tadashi Yokoyama

NATURE ARCHITECTURE DIVERSITY NATURA ARCHITETTURA DIVERSITÀ

edited by/a cura di
Donatella Mazzoleni

ELECTA NAPOLI

Electa Napoli
hanno collaborato a questo volume

editing/redazione
ed. by, servizi per l'editoria

graphic design and lay-out/grafica
Enrica D'Aguanno
Ivana Gaeta

Translations/Traduzioni
The Italian texts into English were translated by Mark Weir, who also revised the English texts and coordinated their translation into Italian

Le traduzioni dall'italiano all'inglese sono di Mark Weir che ha rivisto anche i testi inglesi e coordinato le traduzioni in italiano

Photo sources/Referenze fotografiche
Archivio Mazzoleni-Rossi: pp. 60 (in alto), 63

Giancarlo de Grenet: p. 236 (in basso)

Wolfgang Kohler: p. 226

Donatella Mazzoleni: pp. 50, 52, 55-58, 60 (in basso), 61 (in alto), 62, 64, 65, 217, 225, 227 (in alto), 228-232, 234, 235 (in alto), 236 (in alto), 237-239, 346, 347 (in alto), 350, 351 (in alto)

Stefano Mazzoleni: pp. 348-349, 351 (in basso), 352

Corinna Rossi: p. 235 (in basso), 347 (in basso)

Massimo Venturi Ferriolo: pp. 29, 53-54, 59, 61 (in basso), 227 (in basso), 233, 353

Drawings/Disegni
Maria Luisa Margiotta: pp. 92-93
Donatella Mazzoleni: pp. 136-137, 411-412
Maurizio Russo: p. 118

Iconography/Fonti iconografiche
p. 28: *Etudes d'Orientalisme publiés par le Musée Guimet à la mémoire de Raymond Linossier*, Leroux, Paris 1932, vol. I, fig. 36 (da: Massimo Venturi Ferriolo, *Nel grembo della vita, le origini dell'idea di giardino*, Guerini e Associati, Milano 1989)

p. 28: S. Mayassis, *Architecture Religion Symbolisme. Origines, formation et évolution de l'architecture*, 2 vol., vol. I: *Les bois*, B.A.O.A., Athènes 1964, p. 311 (da: Massimo Venturi Ferriolo, *Nel grembo della vita, le origini dell'idea di giardino*, Guerini e Associati, Milano 1989)

p. 29: *Da Ebla a Damasco. Diecimila anni di Archeologia in Siria*, catalogo della mostra (Roma 1985), Electa, Milano 1985, p. 244, disegno di E. Wagner (da: Massimo Venturi Ferriolo, *Nel grembo della vita, le origini dell'idea di giardino*, Guerini e Associati, Milano 1989)

p. 368: *Storia della Geografia nella Cina Antica*, Beijing, Science Press, 1984, p. 11

Front cover/In copertina
D. Mazzoleni, *The four directions of space/Le quattro direzioni dello spazio*, 1998

Stampato in Italia
© copyright 1998 by
Electa Napoli
Elemond Editori Associati
Tutti i diritti riservati

Contents/Sommario

5

-
- 8 Preface
9 Prefazione
Donatella Mazzoleni
- 12 Nature, Architecture, Diversity
13 Natura, Architettura, Diversità
Donatella Mazzoleni
-

Part I: Gardens Parte prima: Giardini

- 24 Garden, landscape and feeling for nature in the West
25 Giardino, paesaggio e sentimento della natura in Occidente
Massimo Venturi Ferriolo
- 34 "Communicating with Heaven": ancient Chinese gardens
35 "Comunicare con il Cielo": gli antichi giardini cinesi
Wang Qiheng, Wang Wei
- 42 Between Arcadia and Utopia. Learning from "Sakuteiki", the oldest Japanese treatise on garden design
43 Fra Arcadia e Utopia. Imparare dal "Sakuteiki", il più antico trattato giapponese di progettazione dei giardini
Tadashi Yokoyama
- 66 Types and components of the Italian garden, 1400-1800
67 Tipologie e componenti del giardino italiano tra il Quattrocento e il Settecento
Ettore Pacini, Maria Mangiavacchi
- 88 Forgotten gardens in Naples and nearby
89 Giardini dimenticati a Napoli e dintorni
Maria Luisa Margiotta

- 98 Garden architecture as an element in the city image
99 L'architettura dei giardini come elemento dell'immagine urbana
Mladen Obad Šitaroci, Bojana Bojanic
- 112 Art and tension in landscape. From the garden to Land Art
113 Arte e tensione nel paesaggio. Dal giardino alla Land Art
Maurizio Russo
- 126 Cosmologies
127 Cosmologie
Donatella Mazzoleni

6

Part II: Landscapes
Parte seconda: Paesaggi

- 146 The meaning and perception of landscape
147 Il significato e la percezione del paesaggio
Allan R. Ruff
- 158 Landscape as language: "a way of worldmaking"
159 Paesaggio come linguaggio: "un modo di fabbricare mondi"
Karsten Jørgensen
- 174 Hackert and landscape painting in the second half of the 18th century in Europe
175 Hackert e la veduta nella seconda metà del Settecento in Europa
Cesare de Seta
- 188 Landscape as sentimental journey. A feature of the Grand Tour: the Amalfi coast
189 Paesaggio come viaggio sentimentale. Una tappa nel Grand Tour: la Costiera amalfitana
Paola Capone
- 210 Landscapes West and East
211 Paesaggi d'Occidente, paesaggi d'Oriente
Donatella Mazzoleni
- 240 Landscape as utopia and "sanctuary"
241 Paesaggio come utopia e come "santuario"
Judith Trimble

Part III: Ecologies
Parte terza: Ecologie

- 262 The vegetation landscape: interpretation and logic in cartographic representations
263 Il paesaggio vegetale: logica e interpretabilità della rappresentazione cartografica
Stefano Mazzoleni, Paolo Di Martino

- 284 Towards a holistic view of the environment system: vegetation complexes
and landscape ecology
- 285 Per una visione olistica del sistema ambiente: complessi di vegetazione ed ecologia
del paesaggio
Carlo Blasi
- 300 Patterns and processes in landscape ecology
- 301 Patterns e processi in ecologia del paesaggio
Almo Farina
- 318 Changes of steppe grassland ecosystem and nomadic patterns in Inner Mongolia
- 319 Trasformazioni dell'ecosistema delle pianure e modelli nomadici nella Mongolia interna
Ma Rong
- 354 Fengshui: ancient Chinese landscape architecture and ecological architecture
- 355 Fengshui: architettura del paesaggio e architettura ecologica nella Cina antica
Wang Qiheng, Wang Wei
- 384 Chinese geomancy and the West: stimuli and distortions
- 385 La geomanzia cinese e l'Occidente: suggestioni e deformazioni
Maurizio Paolillo
- 396 An instrument for the holistic representation of environmental identity: the "Symbolic-
physical orientation map"
- 397 Uno strumento di rappresentazione olistica dell'identità ambientale: la "Mappa di
orientamento fisico-simbolico"
Donatella Mazzoleni
- 431 The Authors/Gli autori
-

Preface

Donatella Mazzoleni

8

The group of people who agreed to work together on this project came together from a variety of backgrounds. My own interest in the relationship between Nature and Architecture goes back a long way, to my formation as an architect in the "organic school" during the sixties. The first truly interdisciplinary study I undertook was the result of a proposal from my brother, Stefano Mazzoleni, ecologist and at that time curator of the Botanical Gardens in Portici. On behalf of the Istituto di Botanica Generale e Sistematica of the Facoltà di Agraria, Università di Napoli "Federico II" we drew up a joint architectonic/ botanical study in preparation for a complete renovation of the Gardens. This project gave rise to a series of meetings at a national level in 1991-1992 which provided the opportunity to refine and perfect the interdisciplinary profile of this type of research.

The iconological method of interpreting a landscape elaborated on that occasion was subsequently adopted to draw up projects of garden and landscape architecture. These projects are to be found later in the volume, in *Cosmologies*.

In May 1994 I was invited to present some of these projects in a meeting at the Tongji University of Shanghai, promoted by the Tongji University and the Istituto Universitario di Architettura di Venezia, with the ambitious title of "The University of the Garden: a comparison of East and West". During the sessions and the subsequent study trip organised by the University to visit the historic gardens of Su Zhou and Hang Zhou and the natural landscape site of the Huang Shan mountains, some of the participants (including Maurizio Russo, Tadashi Yokoyama, Alan Ruff, Judith Trimble and myself) became aware of the constant risk of being unduly influenced by the European *forma mentis* in our approach to comparative cultural studies if these sprang from the blinkered pursuit of a univocality of meanings and aims. We agreed that it was indispensable to work in the perspective of cultural and disciplinary differences, and parted determined to pursue the topics that had come up.

At the same time I was able to strengthen my ties with Chinese culture in the sphere of landscape architecture, giving a lecture to the seminar on "The identity of places" at the invitation of Professor Feng Zhongping of the Jin Ghua University of Beijing and in a seminar on Feng Shui with Professor Wang Qiheng of the Tian Jin University. In the following year I was invited by Professor Peter Hedley to the International Congress "Design has no boundaries", held in September 1995 at Queensland University of Technology in Brisbane, Australia. During the workshop that took place on the edge of the desert at Ivory Rock, near an old volcanic cone that is barred to white visitors because it belongs to the "ways of songs" of the aboriginal population, I was able to clarify my convictions regarding the importance of a confrontation on the relationship between Nature and Architecture based on listening to other realities and respect for differences.

Prefazione

Donatella Mazzoleni

Il gruppo delle persone che hanno accettato di raccogliersi in questo lavoro si è configurato a partire da diverse componenti.

L'origine del mio interesse personale al rapporto Natura-Architettura ha radici antiche nella mia formazione, avvenuta nell'ambito della "scuola organica" dell'architettura degli anni Sessanta. Ma un primo lavoro propriamente interdisciplinare sul tema Natura/Architettura fu svolto nel 1989 su proposta di mio fratello Stefano Mazzoleni, ecologo, all'epoca curatore dell'Orto Botanico di Portici: con il patrocinio dell'Istituto di Botanica Generale e Sistematica della Facoltà di Agraria dell'Università di Napoli "Federico II", mettemmo a punto uno studio architettonico-botanico, finalizzato all'elaborazione di un progetto di recupero integrale dell'Orto. Questo lavoro costituì la base per una serie di incontri in ambito italiano negli anni 1991-92 in cui fu possibile affrontare le problematiche indotte dal taglio interdisciplinare di questo tipo di ricerca.

Il metodo iconologico di lettura del paesaggio e del giardino messo a punto in quell'occasione fu utilizzato in seguito per l'elaborazione di alcuni progetti di architettura del giardino e del paesaggio; questi progetti sono riportati più avanti, nel saggio Cosmologie.

Nel maggio 1994 fui invitata a presentare alcuni di questi progetti in un incontro presso la Università Tongji di Shanghai, promosso dall'Università Tongji e dall'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, dal titolo ambizioso: "L'università del Giardino: confronto tra Oriente e Occidente". Nel corso dei lavori e del successivo viaggio di studio organizzato dalla stessa Università per la visita dei giardini storici di Su Zhou e Hang Zhou e del sito paesistico delle montagne Huang Shan, ad alcuni dei partecipanti (tra cui Maurizio Russo, Tadashi Yokoyama, Alan Ruff, Judith Trimble ed io stessa) apparve evidente il rischio costante di un profondo equivoco eurocentrico nell'elaborazione del confronto culturale, qualora questo fosse praticato nell'ambizione forzata di una unificazione di significati e di intenti. Si convenne dunque sulla necessità di praticare piuttosto il tema delle differenze disciplinari e culturali, e si pensò di continuare a lavorare nel tempo sui temi proposti.

Contemporaneamente, ebbi modo di approfondire i rapporti con la cultura cinese sui temi dell'architettura del paesaggio, partecipando con una conferenza ad un seminario di studio su "L'identità dei luoghi" su invito del vicepresidente professore Feng Zhongping presso l'Università Jin Ghua di Pechino, e ad un seminario di studio sul "Feng Shui" con il professore Wang Qiheng presso l'Università di Tian Jin. Ma fu nell'anno successivo, nel settembre 1995, che, invitata dal professore Peter Hedley alla Conferenza Internazionale "Design has no boundaries" presso la Queensland University of Technology di Brisbane in Australia, nel corso del workshop che si svolse ad Ivory's Rock, ai confini del deserto, presso un antico picco vulcanico vietato alla popolazione bianca perché riconosciuto come appartenente alle "vie dei canti" della popolazione aborigena, ebbi modo di confermare definitivamente le mie idee sulla necessità di un confronto sul tema del rapporto Natura-Architettura improntato all'ascolto delle alterità e al rispetto delle differenze.

Thus I decided to bring together architects, landscape architects, ecologists, art historians and artists who were interested in exploring the role of man in the environment in terms of a "global" ecological vision. Stefano Mazzoleni, Massimo Venturi Ferriolo and Maurizio Russo were willing to make up the Scientific Panel for this initiative.

The research work, the organisation of the international meeting in Naples and the assembling of the results of the whole process in this volume would clearly not have been possible without the support and collaboration of the many people who joined the venture as it gathered momentum, sharing a genuine and enthusiastic interest in the pursuit of a more healthy and informed relationship between Architecture and Nature. I thus have to thank all the people who participated, directly or indirectly, in the work.

I thank the architect Maurizio Russo for our initial exchanges of ideas and his contribution in maintaining contacts with the Japanese and Tibetan scholars; Professor Giovanni Abrami of I.U.A.V. for the first contact with the Tongji University of Shanghai; Professor Anna Maria Palermo, director of the Italian Cultural Institute in Beijing for her collaboration in the Italo-Chinese exchanges; Dr Pietro Ballero, Italian consul in Shanghai for his invitation to pursue my research work on the "Cosmological Garden" and draw up a project for a "Garden for a laical death rite in China"; Professor Feng Zhongping, Vice-Chancellor of the Jin Ghua University of Beijing; Professor Wang Qiheng of the Tian Jin University; Dottor Patrizia Liberati for her work as interpreter in Beijing and Tian Jin.

The Istituto Italiano per gli Studi Filosofici has supported and encouraged the progress from 1995 onwards, and I owe a personal debt of thanks to Gerardo Marotta and Professor Antonio Gargano for the confidence they have shown in my research project.

Many institutions contributed to the Congress and International Study Seminar "Nature, Architecture and Diversity: a comparative study on Gardens, Landscapes and Ecosystems" held in Naples and Amalfi in October 1995: Sezione Architettura, Dipartimento di Progettazione Urbana, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Gruppo di Lavoro per l'Ecologia, Società Botanica Italiana, Fondazione Benetton Studi e Ricerche, I.A.E.D. (International Association for Environmental Design), Centro Universitario Studi e Ricerche sul Giardino e il Paesaggio Mediterraneo, Associazione ARCHI.MED.E. (Architettura Mediterranea Ecompatibile). In the context of the Congress two exhibitions were put on: "Forgotten gardens in Naples and nearby" curated by Marisa Margiotta and "The Grand Tour and landscape prints on the Amalfi Coast" curated by Paola Capone; they were coordinated by Maurizio Russo. Finally, thanks to their unstinting personal commitment, the architects Antonio De Feo and Silvana Sellaroli made an important contribution to the organisation of the Naples Congress.

Decisi dunque di riunire architetti, architetti del paesaggio, ecologi, storici dell'arte, artisti, interessati all'approfondimento del rapporto uomo/ambiente secondo una visione ecologica "globale". Stefano Mazzoleni, Massimo Venturi Ferriolo e Maurizio Russo accettarono di costituire il Comitato Scientifico di questa iniziativa.

Il lavoro di ricerca, l'organizzazione dell'incontro internazionale di Napoli, la raccolta dei risultati di tutto ciò in questo libro non sarebbero stati possibili dunque senza il sostegno e la collaborazione di moltissime persone, che man mano sono confluite nell'iniziativa accomunate da un interesse sincero ed entusiasta nella ricerca di un rapporto più consapevole e sano tra Architettura e Natura. Devo dunque ringraziare tutte le persone che hanno partecipato, direttamente o indirettamente, a questo lavoro.

Ringrazio l'architetto Maurizio Russo per i confronti iniziali di idee ed il contributo dato ai contatti con gli studiosi giapponesi e tibetani; il professor Giovanni Abrami dell'I.U.A.V. per il contatto iniziale fornito con l'Università Tongji di Shanghai; la professoressa Anna Maria Palermo direttrice dell'Istituto di Cultura Italiana di Pechino per la collaborazione data agli scambi italo-cinesi; il dottor Pietro Ballero console d'Italia a Shanghai per l'invito a continuare le mie ricerche sul tema del "Giardino Cosmologico" e ad elaborare un'idea-progetto sul tema del "Giardino per un rito laico della morte in Cina"; il professore Feng Zhongping vicepresidente dell'Università Jin Ghua di Pechino; il professore Wang Qiheng dell'Università di Tian Jin; la dottoressa Patrizia Liberati per il lavoro d'interpretariato svolto a Pechino e Tian Jin. L'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici ha sostenuto ed incoraggiato il proseguimento della ricerca dal 1995 in poi, e devo un ringraziamento personale all'avvocato Gerardo Marotta ed al professor Antonio Gargano per la fiducia data al mio progetto di ricerca. Il Convegno e il Seminario Internazionale di Studi "Natura, Architettura, Diversità: Giardini, Paesaggi, Ecologie a confronto/Nature, Architecture and Diversity: a comparative study on Gardens, Landscapes, and Ecosystems", tenutosi a Napoli ed Amalfi nell'ottobre 1995 sono stati possibili grazie all'impegno ed al sostegno congiunto di numerose istituzioni: la Sezione Architettura del Dipartimento di Progettazione Urbana dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II", l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, il Gruppo di Lavoro per l'Ecologia della Società Botanica Italiana, la Fondazione Benetton Studi e Ricerche, la I.A.E.D. (International Association for Environmental Design), il Centro Universitario Studi e Ricerche sul Giardino e il Paesaggio Mediterraneo, l'Associazione ARCHI.MED.E. (Architettura Mediterranea Ecompatibile). Nell'ambito del Convegno, sono state realizzate le mostre "Giardini dimenticati a Napoli e dintorni" a cura di Marisa Margiotta e "Il Grand Tour e le stampe di paesaggio nella Costiera Amalfitana" a cura di Paola Capone con il coordinamento dell'architetto Maurizio Russo. L'architetto Antonio De Feo e l'architetto Silvana Sellaroli hanno dato infine con la loro grande disponibilità personale un prezioso contributo all'organizzazione del Convegno di Napoli.

Nature, Architecture, Diversity

Donatella Mazzoleni

12

In this book we attempt – as far as we know for the first time – a comparative study of the different conceptions of the relationship between nature and artifice in the “two cultures” (arts and sciences) and in what we as Europeans see as the two primordial halves of the world (“East” and “West”). The starting point for this highly ambitious venture is both a lofty and a lowly one: the discipline of architecture. It is lofty inasmuch as it concerns the *archè*, the “primary thing”, the origin and excellence; the “sense” that we give¹ to our occupation of space in the world². And lowly because it has to do with *tectura*, our activity as makers, our incessant tendency to weave teguments (garments, roofs over our heads) to protect our living spaces in the world. This venture also implies acting on perceptions, for we are convinced that educating people to achieve a common way of thinking offers the only concrete hope of safeguarding the many and varied habitats on our planet in the full respect of the richness of life, represented by biological and cultural diversity. In this sense the book hopes to make a contribution to the creation of a global ecological awareness.

But what does “global ecological awareness” really mean? Word for word it means: awareness (the reinstatement of value and sense) of our knowledge (*logos*) of the places (*oikoi*) of life. Yet when it comes down to it, what do we know about the places of life? The essence of life is to be affirmative, avid, exuberant. In order to imbibe the primordial energy, sunlight, life has to be able to occupy space on the earth. Every living being, by its very nature, inevitably makes use of everything around it in order to survive, extending in space and in so doing attempting to modify its own environment to suit its needs. Every plant or animal takes up space beginning from a centre (which may be physical or behavioural) and occupying as much of the world as possible in order to feed on it. To us “westerners” (Europeans) it appears that most living things on earth do not ask why or how they do this and are not aware of doing it. We believe that only human beings are capable of observing themselves in the act of living and having at least some idea of what they are doing, forming mental images of themselves and their own behaviour independently from their needs. Thus we refer to the mineral world and the unconscious living matter both outside and inside ourselves as “nature”, and call our own awareness “culture”. In effect we live in two landscapes at once: one is physical, made up of earth, water,

In questo libro si tenta – a noi sembra per la prima volta – uno studio comparato dei diversi modi in cui viene concepito il rapporto tra natura e artificio nelle “due culture” (quella dell’arte, quella della scienza) e nelle due parti per noi europei “originarie” (l’“Oriente” e l’“Occidente”) del mondo. Il punto di partenza di questa aspirazione così ambiziosa è insieme elevato e umile: è l’architettura. Punto di partenza elevato, perché concerne l’*archè*: la “cosa primaria”, l’inizio e l’eccellenza; il “senso” che noi doniamo¹ al nostro stare nello spazio del mondo. Punto di partenza umile, perché concerne la *tectura*: la nostra attività fabbrile, la nostra attitudine incessante a *tessere* strutture (trame e orditi, travi portanti e portate), a creare *tetti* a protezione del nostro stare nello spazio del mondo². Lo scopo di questo lavoro è operativo: nella convinzione che l’educazione ad un *sentire* comune sia l’unica base certa per poter sperare nella salvaguardia dei molteplici habitat del pianeta in modi rispettosi della ricchezza della vita, cioè della diversità biologica e culturale. In questo senso, il libro vuole essere un contributo alla costruzione di una coscienza ecologica globale.

Ma cosa può significare davvero “coscienza ecologica globale”? Letteralmente sarebbe: la consapevolezza (il recupero di valore e di senso) del nostro sapere (*logos*) dei luoghi (*oikoi*) della vita. Ma cosa sappiamo noi veramente dei luoghi della vita?

La vita, proprio perché è vita, è affermativa, avida, prorompente. Per captare l’energia primaria, la luce del sole, la vita deve poter *prendere spazio* sulla Terra. Ogni essere vivente, proprio in quanto vivente, si serve inevitabilmente di tutto ciò che gli sta intorno per sussistere, si allarga nello spazio, e, nel far ciò, tenta di modificare a proprio favore l’ambiente in cui vive. Ogni pianta, ogni animale, prende spazio a partire da un centro (fisico o comportamentale), occupa quanto più possibile il mondo e se ne alimenta. A noi “occidentali”, europei, sembra che la maggior parte degli esseri viventi sulla Terra non si chieda perché lo fa, come lo fa, *non sappia* di farlo; che solo gli esseri umani siano capaci di osservare se stessi nell’atto di vivere, sapere almeno in parte ciò che fanno, possedere cioè immagini mentali di sé e del proprio comportamento indipendenti dai propri bisogni. Chiamiamo allora “natura” tutto l’insieme della materia minerale e della materia vivente che ci sembra inconsapevole, fuori e dentro di noi; chiamiamo “cultura” la nostra consapevolezza.

Abitiamo così contemporaneamente due paesaggi: uno fisico, fatto di terra, di acqua, di aria, di luce, e di materia vivente, pervaso dall’*innocenza*; l’altro mentale, fatto di

fire, light and living matter, characterised by innocence; and the other is mental, made up of images, meanings and forms produced by our perception and representation of our living space, characterised by responsibility. However, today we live in a strange epoch in which “nature” and “culture” seem no longer to coexist but rather to be in opposition: our feeling of responsibility towards nature is no longer associated with merit but rather with guilt. Postmodern humanity is pervaded by a deep sense of anguish: we feel we have occupied too much space in the world for ourselves and subtracted too much from the other living species. Thus we cultivate a desire to withdraw from space and forego expansion, proliferation and the primordial avidity. How could a tree possibly forego extending its branches and roots as widely as it can, in order to scatter the greatest number of seeds as far abroad as possible? No creature economises on the distance of its migration or curtails its hunting territory. Yet we “westerners” and postmoderns are currently trying to impose restrictions on our exploitation of space and our consumption of resources because we “see” ourselves as being too powerful, vital and dominant in the world. Perhaps we have become able to see too much, or at least more than we would like to see, about how we feed on the space of planet Earth, leading to severe value judgements, and as a result we feel bound to regulate our natural codes of behaviour and transpose them to the cultural sphere. We declare that we want to rein in our desires because our hunger, our capacity for domination, our expansion in space seem to us to be no longer contained within the “right” and “natural” limits of instinct but to have reached a superhuman dimension of “diabolic” potency, charged with a Promethean arrogance, challenging God himself – or Mother Nature, according to one’s credo. Thus we feel the need to go back on our tracks, to control the inner nature that has turned “bad” by resorting to a “good” culture, to leave space for the “original, innocent” nature outside ourselves, for the other living species of plants and animals. We feel we have to reduce, within our human behaviour, those predominant components (particularly characteristic of the white race with its ability to develop technology of seemingly limitless potential) which, when deployed unthinkingly beyond certain limits, seem to be leading to such a violent and irreversible imbalance in resources as to conjure up the spectre of what would indeed be the terrible final solution: the mass extermination of life as we know it. At the root of this there may be a millenary terror haunting the old and the new world, conjured up by the collapse of the dominant ideologies which upheld collective thought for centuries. There is a resurgence of religion, at once ancient and modern, with its shadow of death and the deadweight of guilt which can be exorcised only through repentance or expiation. Or perhaps we are dealing with a more extensive, planetary prefiguration of the extinction of our species; there is no means of knowing. In a broad sense, it is this image of death, this state of alarm, which over the last century has produced in terms of *pathos* the romantic category of *landscape* and in terms of *logos* the new viewpoint of *ecology*, that “consideration of the spaces of life” which, as well as taking shape in the industrially advanced nations as a scientific discipline, is also – and perhaps above all – a remorseless awareness of the limits and conditions of our existence in the world.

immagini, di significati e di forme prodotte dalla nostra percezione e rappresentazione dello spazio della vita, pervaso dalla *responsabilità*. Ma viviamo oggi in uno strano tempo: quello in cui "natura" e "cultura" sembrano non essere più l'una in continuità dell'altra, ma l'una contro l'altra; il tempo dunque in cui la nostra responsabilità nei confronti della natura non prende le forme del merito, ma quelle della colpa. Un'angoscia profonda pervade noi, umanità postmoderna: pensiamo (sentiamo) di aver occupato troppo spazio nel mondo, di averne sottratto troppo alle altre specie viventi, coltiviamo allora il desiderio di una ritrazione dallo spazio, di una rinuncia all'espansione, alla proliferazione, all'avidità primaria. Nessun albero rinuncia ad espandere i propri rami e le proprie radici quanto più possibile, a spargere quanto più lontano possibile quanti più semi possibile. Nessun animale riduce il proprio percorso migratorio o il proprio territorio di caccia. Noi umani "occidentali" e postmoderni cerchiamo invece oggi di imporci limiti nello sfruttamento dello spazio e nel divoramento delle risorse, perché vediamo noi stessi troppo potenti, troppo vitali, troppo dominanti nello spazio del mondo. Divenuti capaci di vedere forse troppo, o almeno più di quanto vorremmo, cioè di poter guardare il nostro stesso modo di alimentarci dello spazio del pianeta Terra e di poter ragionare criticamente su di esso, teorizziamo una necessità di regolamentazione dei nostri comportamenti naturali, dunque una culturalizzazione di essi. Dichiariamo di voler contenere i nostri desideri perché la nostra fame, la nostra capacità di dominio, la nostra espansione nello spazio non ci sembrano più contenute nei limiti "buoni" e "naturali" dell'istinto, ma ci sembrano cresciuti in una dimensione di potere ultra-umana, dunque "diabolica", carica cioè di quell'arroganza che sfida Dio - o Madre Natura che dir si voglia. Sentiamo allora di dover tirarci indietro, dover controllare con la cultura "buona" la natura divenuta "cattiva" dentro di noi per *lasciare spazio* alla natura "originaria e innocente" fuori di noi, cioè alle altre specie viventi, agli animali e alle piante. Di dover ridurre dunque, all'interno del nostro comportamento umano, quelle componenti pre-dominanti (proprie soprattutto della razza bianca che sembra poter sviluppare una tecnologia pressoché onnipotente) che, esercitate ciecamente al di là di certi limiti, sembra stiano portando ad uno squilibrio così violento e irreversibile delle risorse da indurre il rischio estremo, quello dello sterminio generalizzato della vita.

È forse un terrore millenaristico serpeggiante nel vecchio e nel nuovo mondo, scaturito dal crollo delle ideologie forti che hanno sostenuto il pensiero collettivo per secoli, in cui ritorna sotto nuove/antiche spoglie la religione con il suo fantasma della morte ed in cui si addensa l'ombra di una colpa, che può essere esorcizzata solo dal pentimento e dall'espiazione. O forse è una precognizione più ampia, planetaria, dell'estinzione della nostra specie. Non possiamo saperlo. In senso lato, è questa immagine di morte, questo stato di allarme, ciò che nell'ultimo secolo ha prodotto sul versante del *pathos* la categoria romantica del *paesaggio*, e sul versante del *logos* l'*ecologia*, ovvero quel "discorso sui luoghi della vita" che, oltre ad essersi configurato nei paesi industriali avanzati come una disciplina dallo statuto scientifico, è anche - forse soprattutto - una nuova, severa, consapevolezza dei limiti e delle condizioni del nostro stare al mondo. Sullo sfondo della "coscienza ecologica" tutte le discipline che devono fare i conti più o meno diretti con l'ambiente fisico (dalla politica all'economia, dalla geografia all'urbanistica e all'ingegneria, dalla botanica alla zoologia, all'antropologia culturale) sono co-

16 In the light of this "ecological awareness" all the disciplines that have to do, whether directly or indirectly, with the physical environment (ranging from politics to economics, geography to urban studies and engineering, botany to zoology and cultural anthropology) are forced to question their assumptions and contents. And one in particular has to reconsider its epistemological foundations and indeed the founding myth of its origins: I am speaking of architecture. Architecture is the art of occupying space, and for centuries it has sought to fill the available space in the world, occupying as much as possible and in the most significant way possible. It is an art that is concerned with the size of bodies, that is to say, physical dimensions which can be measured directly (in spans, ells, feet, and areas or distances that can be covered in a day); and with exercising power over space, controlling territory through its artificialisation. Thus it is an art rooted in "megalophilia". However, the advent of industrial, and above all post-industrial, technologies has emancipated the aspirations of architecture, transcending its physiological limitations and leading to its downfall: its megalophilia, or desire for grandness, has turned into a fatal megalomania. You only have to think of the extreme ease with which a certain type of planning can multiply modules ad infinitum, made possible by the introduction of computer technology, in order to see how the scale of a project has been able to swell out of all proportion in terms of productive capacity, matched by a reduction to zero cost in terms of thought or creativity. With the uncontrolled explosion of its megalomania, architecture too has contributed to that excess of artificialisation of the territory which is at the root of the current catastrophe facing planet Earth. Ecological catastrophes create holes in the biosphere, voids and new "deserts" in the form of ghost towns, decommissioned industrial areas, abandoned mines and toxic dumps, putting lives at risk in a way that only a man-made desert could possibly do. In this creation of manmade death traps we perceive a profound mutation in the traditional relationship between artifice and nature. In Europe, until little more than two centuries ago, it was the limited sphere of the artificial (the city inside its walls) that appeared as a benign space within which life seemed to be protected, whereas the limitless sphere of nature (everything outside the walls) was the great unknown where life was threatened by the possibility of sudden death. The walls of the city separated artifice and nature, or life from death, the former being contained and cultivated inside and the latter banished and kept out. As a result of the genetic mutation of the city into the metropolis, this spatial characterisation has been turned on its head: it is the hypermetropolis that instils fear, and the human habitat (the constructed and artificial) which poses the greatest threat to life³. It is the outside that comes to be seen as the mythical "elsewhere" where death is no more, no longer through the merits of mankind but thanks to the permanence of an idyllic, "uncontaminated" nature, evoked as an infinite life-giver.

Thus the processes by which the environment adapts to human needs have to some extent been inverted: in addition to the traditional competence concerning planning and construction, which in effect transformed natural space into artificial space, these processes now include the de-planning, de-construction and re-naturalisation of the artificial space. The topics of "garden", "landscape" and "environment" have come to take on a special importance. As the industrial age has led into the post-industrial

strette a rimettere in discussione i loro contenuti. Ma una in particolare è costretta a rivedere addirittura il proprio fondamento epistemologico e perfino il proprio mito originario. È l'architettura. L'architettura è un'arte di occupazione dello spazio, è dunque un'arte che per secoli ha teso ad occupare lo spazio del mondo, anzi ad occuparne quanto più possibile e in modo quanto più possibile significativo. È un'arte che ha a che fare con la *grandezza* dei corpi, cioè con le dimensioni fisiche misurabili in modo diretto (a palmi, a braccia, a passi, a distanze o aree percorribili in un giorno); e con il *potere* sullo spazio, cioè il controllo sul territorio ottenibile attraverso la sua artificializzazione; è un'arte dunque che ha la sua base istintiva nella *megalofilia*. L'avvento delle tecnologie industriali, e soprattutto post-industriali, ha però liberato il desiderio dell'architettura ben al di là dei suoi limiti fisiologici, e l'architettura si è ammalata: la sua megalofilia – il suo desiderio di grandezza – è divenuta una funesta megalomania. Basti pensare all'estrema facilitazione di un certo progettare per moltiplicazione infinita di moduli prodotta dall'introduzione negli studi professionali delle tecniche informatiche, per rendersi conto di come la "misura" dimensionale del progetto abbia potuto tranquillamente gonfiarsi in modo abnorme nella direzione della capacità produttiva e contemporaneamente non costare più nulla in termini di pensiero e di forza immaginativa. Con l'esplosione incontrollata del suo delirio di onnipotenza, l'architettura ha contribuito anch'essa a quell'eccesso di artificializzazione del territorio che è causa della catastrofe del pianeta Terra cui stiamo assistendo in questi anni.

Le catastrofi ecologiche creano buchi nella biosfera, creano vuoti e nuovi deserti. E questi deserti (quartieri fantasma, aree industriali dismesse, miniere abbandonate, discariche tossiche), con tutti i loro pericoli di morte, sono creati non dalla natura ma dall'artificio umano. In questa creazione di pericolo di morte all'interno del costruito, avviene una mutazione profonda del rapporto antico tra artificio e natura. Fino a poco più di due secoli fa, nel continente europeo, era il campo limitato dell'artificio (la città dentro le mura) ad essere vissuto come lo spazio amico dentro cui la vita appariva protetta; ed era il campo illimitato della natura (tutto ciò che era fuori delle mura) ad essere percepito come lo spazio ignoto dove il pericolo di morte minacciava l'esistenza. Le mura della città dividevano l'artificio dalla natura, dunque la vita dalla morte, che venivano l'una raccolta e coltivata dentro, l'altra ricacciata e confinata fuori. Con la mutazione genetica della città in metropoli, la condizione spaziale si è capovolta: è la ipermetropoli che fa paura, è l'habitat umano (il costruito, l'artificiale) ciò da cui proviene ormai la minaccia più grave per la vita³. Ed è allora l'esterno ad essere pensato come l'"altrove" mitico dove la morte sarebbe espunta questa volta non più per meriti umani ma in virtù della permanenza di una natura incontaminata e felice sognata come matrice infinita di vita.

I processi di adattamento dell'ambiente ai bisogni umani hanno quindi invertito in parte la loro direzione: al di là della tradizionale competenza relativa alla progettazione e costruzione, cioè alla trasformazione dello spazio naturale in spazio artificiale, si sono ampliati a comprendere anche la de-progettazione, la de-costruzione e la ri-naturalizzazione dello spazio artificiale. I temi del "giardino", del "paesaggio", e dell'"ambiente" hanno allora acquistato un'importanza particolarissima. Si sono sempre più impregnati di un significato salvifico lungo il corso dell'epoca industriale e post: prima caricandosi,

society, they have become increasingly associated with attributes of restoration and rejuvenation. At first, within the romantic aesthetic, they acquired significance as nostalgia, looking back to the past and myth; then, with the development of ecological awareness, they regained a politically correct value, looking towards the future and techniques, in a dimension that offered ever greater opportunities for planning. Terminology such as "landscape project" or "environment project" would have been mere contradictions in terms in the classical European conception of architecture, which was based on the differentiation of architecture and nature and a clear separation of the two spheres. Yet such projects have become not just plausible but highly valued in the conception of architecture which characterises the global village. The consequence of all this is that, for the first time in the history of architecture, its practitioners are beginning to be asked not to construct but to de-construct, and such an inversion of professional competence strikes at the mythical root of the architect's craft. In the world as it developed in the Mediterranean and European region, the heroes of architecture were always those protagonists of myth, invariably males, who were armed with cutting tools and the power of light in order to carry out, between nature and artifice, rites of separation: founders of cities such as Romulus, who used the plough to delimit a boundary and carve out of nature the site on which the city was to rise; makers of labyrinths such as Daedalus, who used the light of reason to design a dark place full of deceptions in order to imprison what was not to be seen, from whence he would escape by flying at a reasonable distance from the sun. These heroic tales tell us that architecture has always proceeded from a deep incision in the body of Mother Nature, and this laceration is echoed in all the Mediterranean myths of the origins of cities in the recurring theme of a cruel sacrifice, often a fratricide. Today, on the contrary, the "architecture of global ecology" depends on anti-heroes, people who are able to frequent the border regions and listen, to enter into contact with the darkness of the substance of matter and carry out, between nature and artifice, rites of passage: ready to dance on the boundaries like Remus, who jumped up and down exultantly in the sacred furrow; or possess the feminine knowledge of the body, like Ariadne, who advised spinning a thread and then unravelling it to overcome the labyrinth from the inside⁴. The perspective of an "architecture of global ecology" also inverts the direction of utopia. The dream place, too perfect to be true, that island of fantasy in the never never world which represents architecture's ultimate goal, pursued to infinity like an asymptote (u-topia), is no longer the perfect city, wholly artificial, but nature itself, wholly intact. The utopia of nature no longer seems to be situated in the future, but rather outside of time. It oscillates between a range of images with, at one extreme, the "wild garden" that exists before the birth of every artifice and the course of history, and at the other the "museum" which comes after the death of every artifice and the end of history and of all stories. In the modern consciousness of Western architecture the debate on the relationship between Architecture and Nature tacks perilously between these extreme images, as between Scylla and Charybdis. Hence the importance for architecture to interrogate and to subject itself to interrogation both in its own, Western context, by the environmental sciences, and beyond, on a planetary level, by the holistic cultures of the other half of the world, the cultures of "the East".

all'interno dell'estetica romantica, di un valore di *nostalgia* e di un orientamento verso il passato ed il mito; poi riconquistando, nell'ambito della coscienza ecologica, un valore *politically correct* ed un orientamento verso il futuro e le tecniche, dunque una dimensione sempre più praticabile di progetto. Locuzioni quali "progetto del paesaggio" "progetto dell'ambiente" sarebbero state vere e proprie contraddizioni in termini nella concezione dell'architettura europea classica, per la quale tra architettura e natura c'è un rapporto di alterità ed una divisione netta di campo. Sono divenute invece non solo perfettamente plausibili ma addirittura auspicabili nella concezione dell'architettura del villaggio globale. Tutto ciò significa che gli architetti, per la prima volta nella storia da che esiste questo mestiere, cominciano ad essere chiamati in alcuni casi non più a saper costruire, ma a saper de-costruire. Questo non è un fatto da poco; perché questa virata a centottanta gradi della competenza professionale va a colpire al cuore la radice mitica del mestiere dell'architetto. Nel mondo di origine mediterraneo-europea, eroi dell'architettura sono sempre stati quegli attori del mito, maschi, che, armati di strumenti taglienti e della materia della luce, compivano, tra natura e artificio, riti *di separazione*: i fondatori di città come Romolo, che usò l'aratro per chiudere un confine e tagliare via dalla natura il sito su cui sarebbe nata la città; i costruttori di labirinti e di meccanismi come Dedalo, che usò la luce della ragione per progettare un luogo buio e pieno di inganni allo scopo di confinarvi dentro senza speranza ciò che non doveva essere visto, e per fuggirne poi in volo alla giusta distanza dal sole. Le storie fantastiche di questi eroi ci descrivono che l'architettura è sempre nata a prezzo di un taglio deciso dal corpo di Madre Natura: e questo taglio si riverbera in tutti i miti mediterranei sull'origine delle città nel tema ricorrente di un sacrificio cruento, spesso un fraticidio. Oggi l'architettura "ecologica globale" ha bisogno invece di anti-eroi, persone capaci di praticare i margini e l'ascolto, capaci di entrare a contatto con l'oscurità della materia della terra e di compiere, tra natura e artificio, riti *di passaggio*: di coloro che danzano sui confini come Remo, che saltò ridendo sul solco sacro; di coloro - donne - che sanno praticare il sapere del corpo, come Arianna, che suggerì di filare e poi tastare un filo per vincere il labirinto dal suo stesso interno⁴.

La prospettiva di un'architettura "ecologica globale" capovolge anche la direzione dell'utopia. Il luogo del sogno estremo, il luogo tanto bello da non poter essere vero, il luogo/isola-che-non-c'è ma a cui l'architettura tende all'infinito come ad un asintoto (l'u-topia) non è più la città perfetta, assolutamente artificiale, ma la natura stessa, assolutamente intatta. L'utopia della natura non sembra più nemmeno collocarsi nel futuro, ma piuttosto fuori dal tempo. Ed oscilla in un ventaglio di immagini i cui estremi sono da una parte il "giardino selvaggio" che sta prima della nascita di ogni artificio e di tutti gli interventi della storia, dall'altra parte il "museo" che sta dopo la morte di ogni artificio, dopo la fine della storia e delle storie. Tra queste immagini estreme si muove oggi pericolosamente, come tra Scilla e Cariddi, nel pensiero dell'architettura occidentale, la riflessione sul rapporto tra Architettura e Natura.

Ecco allora l'importanza che questa architettura interroghi e si lasci interrogare: a casa sua, cioè in ambito occidentale, dalla scienza ambientale; fuori di casa, cioè in ambito planetario, dalle culture olistiche dell'altra metà del mondo, le culture dell'"Oriente".

It must be obvious by now that this project of interdisciplinary and intercultural confrontation was based on very ambitious premises, and in fact it has only been carried out in part. The chosen sphere for the dialogue was ecology, the "consideration of the spaces of life", but the aim was to operate in this sphere at an aesthetic level. If "ecology" continues to be understood as the discipline postulated by Haeckel in the mid-19th century, it may indeed provide a universally valid scientific statute, but there will be no escape from the "Western", Eurocentric tendency to favour a scientific unity of all knowledge relating to the environment and apply it to the whole host of physical and mental landscapes existing throughout the world. Whether consciously or not, observers will go on seeking to globalise the methods and processes involved in the representation of space, leading, in a surprisingly short time, to an inexorable normalisation of our way of relating to the infinite range of living spaces, so rich in perceptual and representative possibilities. In our meeting in Naples and then in this book we have tried to do something new and different: to go beyond the conceptual approach to this confrontation and create a situation in which all the interlocutors were willing to confront not only their ideas and experiences but also the viewpoints that gave rise to these notions and, even more radically, the different *Weltanschauungen* that caused those viewpoints to be experienced and adopted. We affirmed that *transposing* in all sincerity our ideas, methods and experiences, *exposing* to the full their partial origins and *imposing* on ourselves to listen to each other and respect differences was indispensable to prepare for the construction of that communality (= community of feeling, solidarity) that offers the only hope of safeguarding the ecosystems of the various geographical and cultural regions of the world.

The full achievement of this objective would have entailed the willingness of all the participants to reveal themselves as individual "subjects" and work on themselves in order to become aware of the images behind their concepts (in part unconscious), finding the courage to recognise and expose these images and call them into question. Although the spirit was willing, we did not always manage this; perhaps it is still premature to overcome the resistances, clearing the way at last for a dialogue which will be truly significant. We can hope nonetheless that we have managed to point the way ahead, and if this is the case, there may be others who are ready to go on down the road from the point at which we have arrived.

¹ It is strictly a "sense" and not a "meaning": a signification which emanates from that 'giving of sense' "contained in our acting on, and perception of, things" so that the signifier is produced as "opaque and necessary" and is in fact a 'symbol'. Very different is the signification which "emanates from code" and produces an "arbitrary and transparent" signifier, or 'sign'. Cf S. Briosi, *Il simbolo e il segno*, Modena, Mucchi Editore, 1993, pp. 7-17.

² For an investigation of the dual significance of the term "Archi-

itecture" cf D. Mazzoleni, *Tesiture. Architetture dello spazio interno*, Napoli, C.L.E.A.N., 1989, pp. 49-52.

³ On the mutation of the city into a metropolis cf D. Mazzoleni, *L'autostrada, la tana e l'albero fiorito: progetto di un eteroterapia urbana*, in AA.VV., *Per una simbolica dell'ambiente*, Padova, Marsilio, 1978; D. Mazzoleni, *La metropoli: le metamorfosi della creatività*, in AA.VV., *Creatività, educazione, cultura*, Ministero P.I. & Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1980 (proceedings of Interna-

tional Congress, Venezia, Fondazione Cini, November 1978); D. Mazzoleni (editor), *La città e l'immaginario*, Roma, Officina, 1985.

⁴ For further treatment of the theme of the biophilia of art cf D. Mazzoleni, *La metropoli: le metamorfosi della creatività* *qv*. On the topic of rites of separation and passage in the foundation of cities cf D. Mazzoleni, *Metastrutture. Napoli: la differenza e la catastrofe*, in "La Nuova Città", no.5, December 1984.

L'intenzione con cui si è condotto questo lavoro di confronto interdisciplinare ed interculturale è stata evidentemente molto ambiziosa. Solo in parte è stata realizzata.

Si è individuato come campo di questo dialogo l'ecologia, il "discorso sui luoghi della vita". Ma si è tentato di operare in questo campo ad un livello *estetico*. Se per "ecologia" si continuerà ad intendere la disciplina teorizzata da Haeckel alla metà del secolo scorso, si disporrà infatti di uno statuto scientifico di riferimento universale, ma non ci si sottrarrà alla pretesa di stampo "occidentale", eurocentrico, di instaurare una *unità scientifica* dei saperi relativi all'ambiente, trasversale rispetto alla molteplicità dei paesaggi fisici e mentali del mondo. Si continuerà più o meno inconsapevolmente nel tentativo di indurre una mondializzazione dei metodi e dei processi di rappresentazione dello spazio: e in questa direzione si produrrebbe, inevitabilmente, ed in tempi nemmeno tanto lunghi, un livellamento ed un'omogeneizzazione della ricchezza percettiva e rappresentativa del nostro modo di relazionarci agli infiniti luoghi della vita.

Nell'incontro di Napoli e poi in questo libro abbiamo tentato di fare qualcosa di nuovo e di diverso: di individuare un livello non solo concettuale del confronto, un livello cioè in cui le persone interlocutrici accettassero di mettere a fronte non solo le loro idee ed esperienze, ma anche i punti di vista da cui idee ed esperienze vengono costruite e, ancora più alla radice, le diverse forme di percezione del mondo che hanno fatto sì che quei punti di vista fossero preliminarmente vissuti e poi scelti come tali. Abbiamo dichiarato che *trasporre* con sincerità idee, metodi, esperienze, *svelarne* apertamente l'origine "di parte", *esercitarsi* all'ascolto e al rispetto delle differenze, sarebbe stato l'unico vero modo di prepararsi alla costruzione di quella *solidarietà del sentire* che sola può aspirare alla salvaguardia degli ecosistemi nelle diverse aree geografiche, culturali del mondo.

La piena realizzazione di questo obiettivo avrebbe comportato la necessità per tutti i partecipanti di accettare di uscire allo scoperto come "soggetti", di accettare di lavorare prima di tutto su se stessi per divenire consapevoli delle immagini (in parte anche inconse) sottese ai loro concetti, osare riconoscerle, rivellarle, mettere in gioco. Nonostante le sincere intenzioni, non sempre questo è successo, e forse i tempi non sono ancora abbastanza maturi perché tante resistenze possano cadere, e si possa finalmente instaurare un dialogo profondo. La speranza è quella di essere riusciti almeno ad indicare una strada. Se siamo stati capaci di farlo, forse vi saranno altri che vorranno percorrerla a partire da qui.

¹ Si tratta propriamente di un 'senso' e non di un 'significato': di una significazione cioè emanante da quella "donazione di senso contenuta nel nostro agire sulle, e percepire, le cose", per cui il significante viene prodotto come "opaco e necessario", è dunque un "simbolo". Profondamente diversa è invece la significazione "emanante dal codice" che produce un significante "arbitrario e trasparente", ovvero un "segno". Cfr. S. Briosi, *Il simbolo e il segno*, Modena, Mucchi Editore, 1993, pp. 7-17.

² Per l'approfondimento del significato ancipite del termine "Architettura" cfr. D. Mazzoleni, *Tessiture. Architetture dello spazio interno*, Napoli, C.L.E.A.N., 1989, pp. 49-52.

³ Sulla mutazione della città in metropoli cfr. D. Mazzoleni, *L'autostrada, la tana e l'albero fiorito: progetto di un'eterotopia urbana*, in AA.VV., *Per una simbolica dell'ambiente*, Padova, Marsilio, 1978; D. Mazzoleni, *La metropoli: le metamorfosi della creatività*, in AA.VV., *Creatività, educazione, cultura*, Ministero P.I. e Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1980 (Atti

del Convegno Internazionale, Venezia, Fondazione Cini, novembre 1978); D. Mazzoleni (a cura di), *La città e l'immaginario*, Officina, Roma 1985.

⁴ Per l'approfondimento del tema della biofilia dell'arte cfr. D. Mazzoleni, *La metropoli: le metamorfosi della creatività*, cit. Per il tema dei riti di separazione e dei riti di passaggio nella fondazione delle città cfr. D. Mazzoleni, *Metastrutture. Napoli: la differenza e la catastrofe*, in "La Nuova Città", n. 5, dicembre 1984.

Part I / Parte prima

Gardens / Giardini

Garden, landscape and feeling for nature in the West

Massimo Venturi Ferriolo

24

In the East, in a garden-isle bearing the name of the land of fertility and home to the seer-goddess Circe, the horses of the Sun browse each morning on the *hiera botane*, the prodigious sacred grass that gives them the energy to reach without pausing the West, the land of Elysium and the Garden of the Hesperides. The Sun draws from Gaia's ample breast the immense energy that allows it to irradiate the planet with light and heat. The journey goes from one garden to another and symbolises the life cycle underlying everything, including man's existence. This remote vision imagined the ends of the earth, surrounded by the vast Ocean, as regions of delight, full of marvels and inhabited by gods and the souls of the blessed. Mediterranean civilisation preserved tangible signs of the cult for the vegetal world, which only now are finally being lost to sight.

In Western culture gardens accompany man from the cradle to the grave. The origin of human existence is situated in a garden, an *ideal space*, which is suitable for man, containing all of life's necessities, and more besides. Any consideration of the garden and landscape in the Western world must take this as its starting-point. Garden and landscape must be seen as one and the same thing in the ancient world, above all for the Greeks. They are indistinguishable, and are identified with the Earth, the "great Mother". In myth and holy scripture we find one common denominator: the garden as the metaphor *par excellence* of the life-giving womb and place of birth. There could be no more striking illustration of the affinities than the Greek word *kepos*, which indicates both garden and womb or female sexuality, indistinguishable from the gender of the Earth. According to Plato it is woman who imitates the Earth in giving birth, and not the other way round. In the ancient world no distinction was made between the fertility of the earth and the fecundity of a woman.

From earliest times the garden was the source of the Earth and of woman, of Mother/Nature, and, in the ancient Mediterranean world, an archetype for Nature. This tradition began to be supplanted in the Judaeo-Christian world, which held God to be the creator of man, whom He placed in a garden which He had ordained. Man was given the task of looking after and cultivating the garden, and was forbidden to touch the Tree of Life, or Knowledge, or to eat of its fruit. Thus in the bible man's first occupation was as a gardener, indeed he was born to be a gardener. The link between mankind and the garden goes back to ancient Greek mythology, with roots in the

Giardino, paesaggio e sentimento della natura in Occidente

Massimo Venturi Ferriolo

25

A Oriente, in un'isola-giardino dal nome della terra feconda, dove vive la dea-maga Circe, i cavalli del Sole pascolano ogni mattina per nutrirsi della *hiera botane*, erba sacra prodigiosa che dona loro l'energia sufficiente a raggiungere senza sosta l'"Occidente", terra dell'Elisio e del Giardino delle Esperidi. Il Sole ricava dal profondo seno di "Gaia" le immense energie che gli permettono a sua volta di irradiare su di lei luce e calore. Il viaggio si compie da un giardino all'altro e simboleggia il ciclo vitale a cui tutto è sottoposto, anche l'esistenza dell'uomo.

Una visione lontana poneva ai confini della terra, circondati dal vasto Oceano, luoghi deliziosi, ricchi di meraviglie, abitati dagli dei e dai beati: la civiltà mediterranea ha lasciato un segno tangibile del culto per il mondo vegetale; i suoi contorni si perdono forse solo ai nostri giorni.

La cultura occidentale contempla la presenza di giardini che accompagna gli uomini dalla nascita alla morte; colloca l'origine della vita umana in un giardino, in uno "spazio ideale", in un luogo idoneo all'uomo, ricco di tutto il necessario per vivere: anche di più.

Ogni riflessione sul giardino e sul paesaggio nel mondo occidentale deve partire da questa constatazione. Giardino e paesaggio vanno considerati insieme, nel mondo antico, soprattutto in quello greco: sono indistinguibili; s'identificano con la Terra, "grande Madre". Possiamo estrarre dal mito e dalla Sacra Scrittura un elemento comune: il giardino come grembo della vita, sua grande metafora; soprattutto luogo della nascita. Questi legami sono stretti come dimostra il vocabolo greco *kepos*: indica contemporaneamente il giardino e il grembo femminile, il sesso della donna, a sua volta non distinguibile da quello della Terra. La donna, dice Platone, imita la Terra nel parto, e non viceversa; nel mondo antico non esiste differenza tra fertilità e fecondità, mentre oggi la terra è fertile e la donna feconda.

Il giardino fin dalle origini è il grembo della Terra e della donna: della madre, della Natura: è, fin dal più antico mondo mediterraneo, "figura" della Natura. Questa tradizione dura fino al mondo giudaico-cristiano, quando sarà Dio a creare l'uomo e a collocarlo in un giardino da lui stesso costruito. E lo pone in questo luogo con il compito di custodire e coltivare il giardino e dandogli un ordine perentorio: non toccare l'albero della Vita e della Conoscenza e non cogliere il frutto proibito. La prima attività biblica dell'uomo è quella del giardiniere: nasce giardiniere.

Mediterranean world and Judaeo-Christian monotheism, where God blesses the Earth and replaces the primordial maternity. The gardens serving as birthplaces are in the East: Eden is in the East, and God's own garden was a special enclosure to the east of Eden. In the Western tradition the garden is both a place of origin and life's culmination, the Earthly Paradise. Man's existence begins in one garden and ends in another after his death.

In the ancient world the archetype of the garden was identified with nature, and this imagery was inherited by posterity, in particular in modern times, when sentiment was introduced into the relationship, as Schiller demonstrated so admirably in his essay *On ingenuous and sentimental poetry*.

On the basis of these premises, let us try to identify some elements in the *archetype* of nature which gave rise to the various forms adopted by the garden in history, and hence the *forms* which determine our reading of history. When we speak of a garden as *form* we mean the spatial organisation in which man sets his own relationship with nature, commonly summed up as "nature and culture".

Not only does man have his origins in a garden and hope in a garden in the afterlife, he is also a maker of gardens thanks to his "dialectical" relationship with nature. This relationship can be discerned in the forms he gives to his gardens and imposes on nature. On one hand we have the *archetype* of nature, and on the other the *forms* of the garden, mirroring man's place in nature. The "structures" created by man in his relationship with nature have always corresponded to two fundamental forms: the *formal* or geometric and the *informal* or natural. Thus gardens were created according to either a geometric order, reflecting a certain orderliness, or a landscaping order, in which the natural landscape could be reproduced in a varying degree of informality.

There is evidence for this duality as early as archaic Greece and Homer. On the one hand the gardens of Alcinous and Laertes illustrate the formal model. The former, which in the ancient world was a *topos* for a fabulous place, was in fact simply an orchard garden, with its orderly cultivations. The fabulous element concerned the absence of the seasons, so that fruit was perennially abundant, and apples, pears, pomegranates and so on followed one another on the branch unceasingly. Laertes's garden was also an *orchatos* or orchard garden, with the same geometrical layout and even the same plants, which the returning Odysseus recognised as those planted by his father when he was a little boy.

On the other hand we have the first perception of landscape as such in the *kepoi* celebrated in the Homeric songs, where the earth is represented as a garden, which becomes a metaphor for the earth itself, and the garden of Gea, the "great Mother". In *The Odyssey* there is the description of the island of Ogygia, home of Calypso, the first example of a landscape which strikes awe into the minds and hearts of mortals. The Giant-slayer was sent as messenger of the gods to urge the nymph-goddess to set Odysseus free, for she had already detained him too long on her island. His destiny had to be accomplished, with his return to Ithaca and his wife Penelope. The phrase Homer uses to introduce the description of nature on Ogygia is wonderful. The Giant-slayer flies down to the island: "once there, he stood stock still, admiring with

Il legame tra l'uomo e il giardino è dunque presente fin dall'antico mito greco, che ha le sue lontane origini nel mondo mediterraneo e nel monoteismo giudaico-cristiano dove, invece, è Dio a benedire la Terra subentrando alla sua maternità. I giardini della nascita si trovano a Oriente: l'Eden è a Oriente e il giardino di Dio è addirittura un recinto a Oriente di Eden. La tradizione occidentale contempla il giardino sia come luogo di origine, sia come spazio escatologico, fine della vita, il Paradiso Terrestre: il percorso dell'uomo parte da un giardino per finire in un altro dopo la morte.

Nel mondo antico la figura del giardino si immedesima, quindi, con la natura, immagine ereditata dalla posterità, in particolare dai moderni che la sostituiranno col sentimento, come dimostra mirabilmente Friedrich Schiller nel saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale*.

Poste queste premesse, cerchiamo di individuare alcuni elementi che dalla "figura" della natura ci portano a considerare le forme che ha assunto il giardino nella storia, cioè le "forme" attraverso le quali leggiamo la nostra storia. Quando parliamo di un giardino come "forma", intendiamo la disposizione spaziale dove l'uomo depone, come in una struttura, la propria relazione con la natura, rapporto comunemente chiamato "natura e cultura".

L'uomo, oltre a nascere in un giardino, ad auspicare un giardino oltre la vita, è anche costruttore di giardini grazie al rapporto «dialettico» con la natura: relazione leggibile attraverso le forme con le quali crea i giardini e modifica la natura. Abbiamo da una parte la "figura" della natura e, dall'altra, le "forme" di giardino, specchio dell'inserimento dell'uomo nella natura.

Le «strutture» create dall'uomo nel suo rapporto con la natura si riducono storicamente a due forme fondamentali: le "formali" o geometriche e quelle "informali" ovvero naturali; da una parte il cosiddetto ordine "geometrico" e dall'altra quello "paesaggistico". Abbiamo da una parte la creazione di giardini a struttura ordinata, che rispecchiano un certo ordine; dall'altra parte, invece, il paesaggio in sé e per sé oppure la sua riproduzione attraverso un altro ordine: quello cosiddetto paesaggistico o informale.

Fin dalla Grecia arcaica abbiamo testimonianze di questa duplice idea: da una parte i modelli formali riscontrabili, per quanto riguarda le testimonianze omeriche, nel giardino di Alcinoò e in quello di Laerte. Il famoso giardino di Alcinoò, da sempre idea dell'antico spazio favoloso, non era altro che un normale giardino-frutteto con il suo ordine; favolosa era l'assenza delle stagioni: i frutti abbondavano in continuazione; maturava melo su melo, pero su pero, granata su granata e così via. La stessa disposizione geometrica aveva il giardino di Laerte, *orchatos*, giardino-frutteto, dove Odisseo riconosce le piante messe a dimora dal padre quando era bambino, identiche a quelle di Alcinoò.

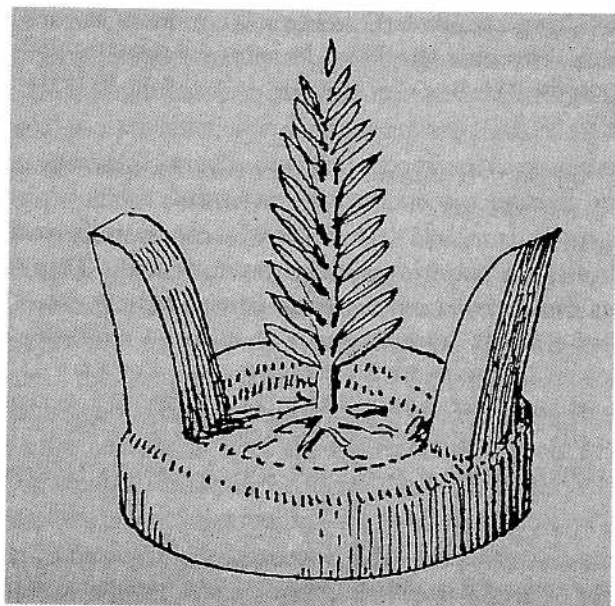
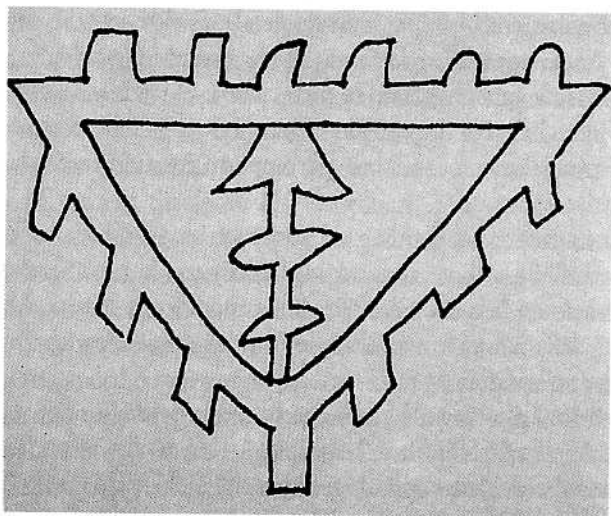
Dall'altra parte abbiamo invece la prima "percezione" del paesaggio nei *kepoi* presenti negli Inni omerici, dove la terra è configurata come un giardino, a sua volta metafora della terra, di Gea: la "grande Madre" con il suo giardino. L'*Odissea* ci offre, inoltre, la descrizione dell'isola di Ogiigia dove vive Calipso, primo esempio di un paesaggio che colpisce la mente e il cuore dei mortali. Il messaggero Argifonte vi è inviato dagli dei per invitare la dea-ninfa a lasciare libero Odisseo, già troppo a lungo suo ospite nell'iso-

Proto-Elamite tree with enclosure

Albero proto-elamita con recinto

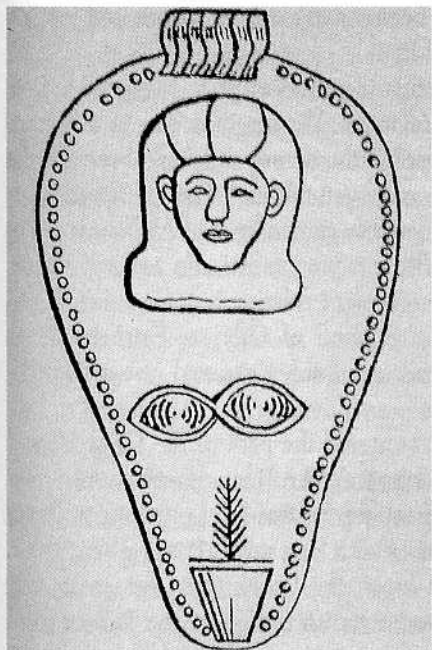
*"Sacred" vase type.
Epiphany of a goddess*

*Modello di vaso "sacro".
Epifania della dea*



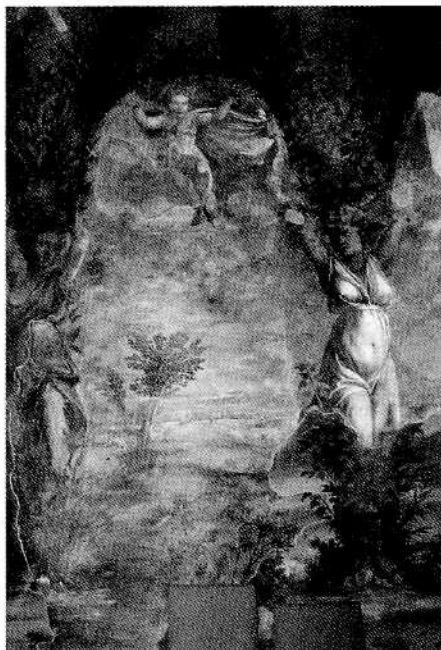
Pendant with a woman's face.
Ugarit

Pendente con volto femminile.
Ugarit



Girolamo Genga, Tree-women.
Frescoes in the Villa Imperiale,
Pesaro (Italy, 16th century)

Girolamo Genga, Donne-
albero. Affreschi della Villa
Imperiale a Pesaro (Italia,
sec. XVI)



his mind and in his heart" the spectacle, which was magnificent even for an immortal, of *hyle*, divine nature. This was the term which Aristotle was to use to describe matter. Nowadays we would talk about nature in its wild state, although this adjective would have been meaningless to the Greeks, for whom nature was none other than the Cosmos.

The Giant-slayer "observes"; Homer uses here the verb *theomai*, from *theorein*, which was richly allusive in the realm of philosophy. To "observe with marvel" this spectacle, both mind and heart filled with awe, brings us in a certain sense to the Western feeling for nature, although then "nature" was still identical with "the earth". In the Greek world the landscape was not distinguished from the totality of the Cosmos, as Joachim Ritter has ably demonstrated in *Landscape, Man and Nature in Modern Times*. It is only in modern times that the landscape has been separated from nature, and that we have begun to have an aesthetic perception of it.

Returning to the island of Ogygia, we notice that Hermes's attitude of marvel mirrors that of Odysseus beholding the garden of Alcinous. We can also note a difference between the two places which for us is important but may not have been for the ancients: the garden of Alcinous is manmade, not a natural "landscape", a spontaneous work of nature with divine properties. It is an orderly garden, part of Alcinous's palace and an architectonic construction which reflects a precise attitude towards nature. Thus *The Odyssey* gives us examples of two different relationships resulting in two different forms: the geometric garden and the island of Calypso. Furthermore, in Plato's *Phaedrus* Socrates describes a true landscape garden situated just outside the walls of Athens.

The Greeks were in difficulty when they encountered the park of the Great King of Persia. They simply did not know how to describe it. When Xenophon returned from the East and spoke of large-scale geometrical estates, he was hard put to it to depict for his fellow countrymen the ordered enclosures with long rows of trees where nature had been tyrannised. He did not call them *kepoi*, the Greek word for garden and landscape, or *orchatoi*, orchards, but employed a transliteration of the Persian word *paradeisos*, or "park surrounded by walls", thus coining a word which was to have a surprising history.

This brings us to the modern debate concerning the merits of the formal and informal garden, which represent not merely two aesthetic types but ideological metaphors and models of constitutions: forms of garden and constitutional types are seen to reflect different views of the world. The "democratic" Greece ignores ordered gardens, preferring the *kepoi* of Athens, whereas in Persia and the East the territory of the Great King is embellished by the so-called *paradeisoi*, geometric landscapes in which the sovereign exercises his tyranny over men and plants alike. Hegel was right to differentiate between Oriental despotism and Athenian democracy: in the former all men are slaves, including the Great King himself, who has to safeguard himself against his own subjects; whereas while ancient Greece depended on the work of slaves, some men were indeed free, and could enjoy their liberty and the accompanying faculty of thought, with all the consequences this entailed.

la: il suo destino deve compiersi, deve tornare a Itaca dalla moglie Penelope. L'espressione omerica che introduce la descrizione della natura di Ogigia è bellissima. Argifonte giunge dinanzi all'isola: "là stando, fermo ammirava con la mente e col cuore" lo spettacolo grandioso anche per un immortale: la *hyle*, la natura divina. Con questo termine Aristotele chiamerà la materia. Noi moderni diremmo paesaggio allo stato selvaggio, aggettivo non utilizzabile nel contesto dei greci che non possedevano tale concetto: la natura era tutt'uno col Cosmo.

Argifonte "osserva"; Omero usa qui il verbo *theemai*, da *theorein*, ricco di conseguenze per la speculazione filosofica: "osservare con meraviglia" con la mente e col cuore questo spettacolo, al quale risale in un certo senso il sentimento occidentale per la natura, allora identico allo stesso rapporto con la terra. Nel mondo greco il paesaggio non è distinto dalla totalità del Cosmo, come ha ben dimostrato Joachim Ritter in *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*. Solo in epoca moderna il paesaggio si staccherà dalla natura e avremo la sua percezione estetica.

Torniamo all'isola di Ogigia dove potremo constatare che l'atteggiamento di meraviglia di Argifonte è lo stesso provato da Odisseo di fronte al giardino di Alcino. Tra i due luoghi notiamo una differenza importante per noi, forse non per gli antichi: il giardino di Alcino è una creazione dell'uomo, non è un "paesaggio" naturale, opera spontanea della natura con caratteristiche divine; è un giardino ordinato, parte del palazzo di Alcino e creazione architettonica che rispecchia un determinato atteggiamento nei confronti della natura. L'*Odissea*, dunque, ci offre i primi esempi di due diverse relazioni traducibili in due forme: il giardino geometrico e l'isola di Calipso. Inoltre nel *Fedro* di Platone Socrate descrive un vero e proprio giardino "paesaggistico" presente fuori delle mura di Atene.

I greci si troveranno in difficoltà di fronte al parco del Gran Re persiano: non sanno come chiamarlo. Quando Senofonte, tornato dall'Oriente, racconta dell'esistenza di grandi impianti geometrici, ha grandi difficoltà a illustrare ai suoi conterranei questi spazi ordinati con lunghi filari di alberi dove la natura era tiranneggiata. Senofonte non li chiama *kepoi*, termine greco del giardino e del paesaggio, né *orchatoi*, frutteti, ma traslittera la parola persiana *paradeisos*, cioè "parco cinto da mura", dando origine alla fortunata tradizione del vocabolo.

A questo punto siamo entrati nel dibattito moderno tra il giardino geometrico e quello paesaggistico, modelli non soltanto di giardini, ma anche metafore ideologiche, modelli di costituzioni: forme di giardino e architetture costituzionali viaggiano paralleli come segni delle rispettive visioni del mondo. La Grecia "democratica" non possiede giardini ordinati, ma i *kepoi* di Atene, mentre in Persia, in Oriente, nel territorio del Gran Re, fioriscono i cosiddetti *paradeisoi*, paesaggi geometrici ordinati, dove lo stesso Gran Re esercita la sua tirannide sulle piante come sugli uomini.

Hegel aveva visto bene nel differenziare il dispotismo orientale e la democrazia ateniese: nel primo tutti sono schiavi, compreso il Gran Re che deve guardarsi dai propri sudditi; la Grecia antica viveva sì sul lavoro degli schiavi, ma alcuni uomini erano liberi e si potevano permettere la libertà, quindi la facoltà del pensiero con tutto ciò che ne conseguiva.

These two types of garden-constitution recur in the modern world, with the geometric layout of French gardens, exemplified in Versailles, being set against the English tradition. On one hand we have the England of Magna Charta, freedom and the landscape garden; on the other the France of the *ancien régime* and the tyranny of the geometric garden.

The end of the 17th century sees the return of the feeling for nature in France and Germany, which in England had already given rise to the landscape garden and in France to the "*je ne sais quoi*" debate. This new outlook affected the relationship between man and nature, as seen in Marivaux and Montesquieu, and paved the way for an idea of nature as variegated and free, no longer subject to the tyranny of geometry, as we can read in one of Montesquieu's Persian Letters of 1721, in which he describes the difference between the geometric spirit and the spirit of liberty.

In 18th century England the Moralists and Shaftesbury originated a tradition which was taken up by Kant and German idealism, involving a feeling for nature which promoted the concept of the *genius loci* and preached respect for the peculiar characteristics of a place. With the onset of Romanticism a new sensibility eclipsed the English model, inevitably artificial in its informality, and largely surpassed the "formal versus informal" debate. It found expression in art as the free play of fantasy, and the garden became no longer a discreet form, whether geometric or landscape, but the highest expression of poetry.

Queste due figure di giardino-costituzione si ripropongono nel mondo moderno con l'impianto geometrico alla francese di Versailles e la tradizione inglese. Da una parte abbiamo l'Inghilterra della *Magna Charta*, delle libertà e del giardino paesaggistico; dall'altra la Francia dell'*ancien régime*, della tirannide col giardino geometrico, ordinato. Alla fine del Seicento in Francia e in Germania ritorna il sentimento della natura, promotore già in Inghilterra del giardino paesaggistico e in Francia del dibattito sul *je ne sais quoi*: un nuovo sentimento che coinvolge il rapporto tra l'uomo e la natura, presente in Marivaux e Montesquieu, e aprirà le porte anche all'idea di una natura varia e libera, non più soggetta alla tirannide della geometria, come dimostra una lettera persiana di Montesquieu del 1721, dove è descritta la differenza fra lo spirito geometrico e quello delle libertà.

L'estetica inglese del Settecento, soprattutto Shaftesbury e *The Moralists*, daranno inizio a una tradizione raccolta da Kant e poi dall'idealismo tedesco; quella di un sentimento per la natura che sfocerà nel *genius loci*, nel rispetto delle caratteristiche peculiari del luogo. La nuova idea supererà lo stesso modello inglese, pur sempre artificiale nel suo essere informale, con l'auspicio dei romantici che fanno crollare in un certo senso il rapporto tra l'ordine geometrico e paesaggistico per una nuova sensibilità tradotta nell'arte come gioco dell'immaginazione e quindi del giardino non più come forma in sé, geometrica o paesaggistica, ma in quanto espressione massima della poesia.

“Communicating with Heaven”: ancient Chinese gardens

Wang Qiheng and Wang Wei

34

One main characteristic of Chinese architectural environments is the coordination of a building's interior space with that of its outside environmental space. The reason for this is that Chinese people consider the inside and outside as an integral whole. They tend to contemplate and understand the architectural meaning concerning the relationship between mankind and nature by standing outside and looking at the buildings and the surrounding area as a whole. According to this tradition, however, there are notable differences between the images of Chinese gardens and those of ordinary architectural environments. I'd like to discuss a kind of traditional Chinese cultural genius, which, based on the understanding of nature, makes Chinese gardens a unique place imbued with life. Chinese traditional philosophy believes that mankind ought to conform to nature, because the world as a whole entity is a living organism. As such, people have to "learn from and model themselves on nature". In past ages, when it was possible to choose an ideal place for setting up cities, towns, villages and houses, Chinese people always took into account the landscape, i.e. the form and position of mountains, hills, rivers and ponds etc., and tried to construct buildings properly so as to obtain nature's vital energy force without damaging the form of the natural environment. As result, these became the famous Feng-Shui ideas and practice. Under the direction of Feng-Shui, the ordinary aspects of site selection and the layout of buildings are based on specific geometric patterns. As a place where people come into contact with nature, how does a Chinese garden surmount the geometric patterns and show a free and interesting combination of natural elements with the buildings? An important reason is that Chinese philosophy and culture advocates a kind of "Communicating with Heaven" and has a unique understanding of Heaven.

The concept of Heaven

In China, from the period roughly equivalent to that of ancient Greece and Rome, Heaven was a philosophical concept. Along with other concepts such as Earth and All the Things on the Earth, it shows the meaning of natural existence realized by Chinese people in the past. The concept of All the Things on the Earth can easily be understood. However, in China it usually speaks about life and often includes mankind in the sense that all beings are born from and rely on Heaven and Earth as their father and mother. As a general concept used to looked at nature, the word "Heaven" indicates that there are objective laws in the world with its omnipotent natural forces that come from the cosmos above. Ancient

“Comunicare con il Cielo”:
gli antichi giardini cinesi
Wang Qiheng e Wang Wei

Una delle principali caratteristiche dell'architettura cinese è la ricerca di un'armonia fra l'interno degli edifici e lo spazio esterno circostante. I cinesi infatti considerano l'interno e l'esterno un tutto integrato. Tendono a contemplare e comprendere il significato architettonico, inteso come rapporto fra l'umanità e la natura, stando al di fuori e osservando l'effetto complessivo degli edifici e del loro spazio circostante. Secondo questa tradizione, tuttavia, vi sono notevoli differenze fra l'aspetto dei giardini cinesi e quello dei normali ambienti architettonici. Vorrei trattare qui di una tradizione culturale cinese basata sulla comprensione della natura che rende i giardini cinesi un luogo unico, vivo. Secondo la filosofia tradizionale cinese, l'umanità dovrebbe adattarsi alla natura perché il mondo nella sua interezza è un organismo vivente. Le persone devono dunque “imparare dalla natura e modellarsi su di essa”.

In epoche passate, quando era possibile scegliere il luogo ideale per la costruzione di città, paesi, villaggi e case, i cinesi hanno sempre tenuto conto del paesaggio: della forma e della posizione delle montagne, delle colline, dei fiumi, degli stagni ecc., e hanno tentato di costruire gli edifici in maniera appropriata in modo che attingessero all'energia vitale della natura senza deturparla. È questo il principio ispiratore delle famose idee e pratiche di Feng-Shui. Nel metodo di Feng-Shui, la scelta dei siti e la posizione degli edifici si basano su modelli geometrici ben definiti. In che modo un giardino cinese, in quanto luogo in cui gli individui entrano in contatto con la natura, trascende gli schemi geometrici per presentare una combinazione libera e stimolante degli elementi naturali con gli edifici adiacenti? Una chiave di lettura fondamentale è data dalla filosofia e dalla cultura cinese, che promuovono quella che chiamano la “comunicazione con il Cielo”, e hanno del Cielo una visione molto particolare.

Il concetto di “Cielo”

In Cina, fin da un'epoca contemporanea all'antichità greca e romana, “Cielo” è sempre stato un concetto filosofico. Accanto ad altri concetti come “Terra” e “tutte le cose che sono sulla Terra”, illustrava il significato che i cinesi attribuivano all'esistenza. Il concetto di “tutte le cose che sono sulla Terra” è facilmente comprensibile. Va detto però che in Cina esso si riferisce in genere alla vita e viene spesso esteso all'umanità, in quanto tutti gli esseri sono stati generati e sono posti sotto la protezione del Cielo e della Terra, loro padre e madre.

La parola “Cielo”, in quanto concetto generale utilizzato nell'osservazione della natura, si riferisce alle leggi oggettive nel mondo determinate dalle forze naturali onnipotenti che vengono dal cosmo. Gli antichi cinesi veneravano il Cielo e credevano nella sua benevolen-

Chinese people worshipped Heaven and believed in its goodwill. Two thousand years ago Confucius said: "How grand it [Heaven] is, the greatest is only heaven", and he also said: "How does Heaven explain itself? It is the change of seasons and the birth of life".

On the other hand, Heaven and Earth, as separate concepts, are used to explain the two natural origins and principles of male and female and their opposite effects. Heaven is male, Earth is female. Heaven is dynamic, Earth is static. A dynamic male Heaven provides the vital energy which is needed by any life form to obtain vigour and vitality. A static female Earth produces the differences between all the life in the world and brings them into a rigid order. Concerning the natural origins and principles as a whole, Heaven creates life and gives all things order. Relatively speaking, Heaven is the great creative force and the goodwill given to mankind and all the things on the earth which are put into diversity and order by Earth.

Heaven in the "Culture of Li and Le"

Ancient China had a rigid, articulated system of hierarchical social behaviour based on Confucian philosophy. This philosophical concept held that a son must submit to his father, a young brother to his elder brother and a wife to her husband. This rigid ethical order and relative etiquette was maintained for a long time and emphasized a kind of social estate system reflecting the emperor, his official and subjects, that was also demonstrated in families, to maintain social order. That is known as *Li*.

In addition to concerning the estate system, the word *Li* also means rite and a series of rules which direct people's behaviour in traditional rites, usually accompanied by music. Thousands of years ago, the musical sound in primitive sacrificial rites was found to make people happy and positively mould one's temperament, so that there came into being Chinese word with two pronunciations and meanings: *Yue* and *Le*, Music and Happiness (enjoyment, pleasure, etc.). Chinese philosophers and rulers considered *Li* as necessary and also noticed that it inhibited the human being's natural instincts. So the values of *Le*, such as enjoying music and the beauty of nature, were an important element in an individual's spiritual life, and to be taken seriously. An ideal cultural environment was supplementary to *Li* and *Le*.

Li and *Le* are regarded as resulting from and coinciding with natural laws. The coordination of *Li* and *Le* is like that of Heaven and earth. Famous Confucianist classics said: "*Le* comes from male, and *Li* comes from female". "*Le* comes from Heaven, *Li* comes from earth. After Heaven and earth have been acknowledged, *Li* and *Le* may spring up".

Li and *Le* exist in the natural world. The principle of Heaven is *Le* and that of earth is *Li*. The ultimate aim of the world is to harmonize with *Le*. That is, all things, especially life, get their necessary vital energy from Heaven and become vigorous and vital.

Following the concept of "learn from, and model oneself on nature", Chinese traditional culture offered people the opportunity to pursue their own individual pleasure, as long as this had no unfavourable effects on the society as a whole. The happiness of appreciating the *Le* of the natural world is especially advocated. In addition to living in the world and obtaining their food and knowledge from it, Chinese people believe one ought to use one's special talent to appreciate and praise the natural vital force by withdrawing to nature or through art. This is the greatest source of happiness of communicating with nature especially Heaven.

za. Duemila anni fa Confucio disse: "com'è grandioso [il Cielo], il Cielo è il più grande" e ancora "come si spiega il Cielo? È il mutamento delle stagioni e la nascita della vita".

D'altro canto, il Cielo e la Terra, come concetti separati, sono usati per spiegare le due origini naturali, i principi maschile e femminile, e i loro opposti effetti. Il Cielo è maschio, la Terra femmina. Il Cielo è dinamico, la Terra statica. Il Cielo, maschio dinamico, fornisce l'energia vitale di cui ha bisogno ogni forma di vita per trarne vigore e vitalità. La Terra, femmina statica, produce le differenze fra tutte le forme di vita del mondo, e le riconduce ad un ordine rigido. Quanto alle origini e ai principi naturali nel loro insieme, il Cielo crea la vita e dà ordine a tutte le cose. Parlando in senso relativo, il Cielo è la grande forza creatrice e il benefattore generoso dell'umanità e di tutte le cose che sono sulla terra, che sono diversificate e ordinate dalla Terra.

Il Cielo e la "cultura del li e del le"

L'antica Cina aveva un sistema di comportamento sociale gerarchico rigido e articolato, basato sulla filosofia confuciana. Secondo tale filosofia, si riteneva che il figlio dovesse sottomettersi al padre, il fratello minore al maggiore, e la moglie al marito. Questa rigida etica, con la relativa etichetta, fu mantenuta per lungo tempo. Essa costituiva la riflessione nell'ambito familiare della società, dei rapporti fra l'imperatore, i suoi funzionari e i suoi sudditi. È questo che chiamiamo il *li*. Oltre a riferirsi al sistema di potere, la parola *li* significa anche "rito", e designa una serie di regole seguite nei riti tradizionali, che di solito erano accompagnati da musica. Alcune migliaia di anni fa si osservò che la musica suonata nel corso dei primitivi riti sacrificali rallegrava i partecipanti e li metteva in una buona disposizione d'animo, e così nacque l'ideogramma cinese, con due pronunce e significati: *yue* e *le*, rispettivamente "musica" e "felicità".

I filosofi e i governanti cinesi ritenevano che il *li* fosse necessario. Notarono però che esso inibiva gli istinti naturali umani. Così i valori del *le*, come il godimento della musica e della bellezza della natura, divennero un elemento importante della vita spirituale dell'individuo, un elemento che andava preso sul serio. Un ambiente culturale ideale doveva essere improntato sia al *li* che all'elemento a esso complementare, il *le*.

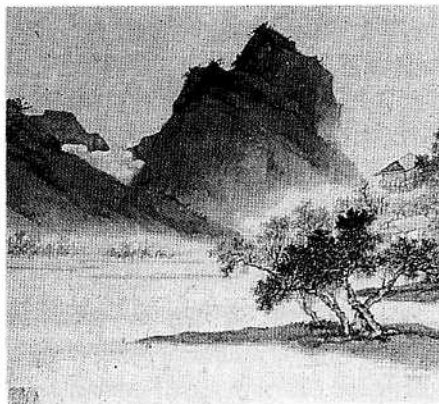
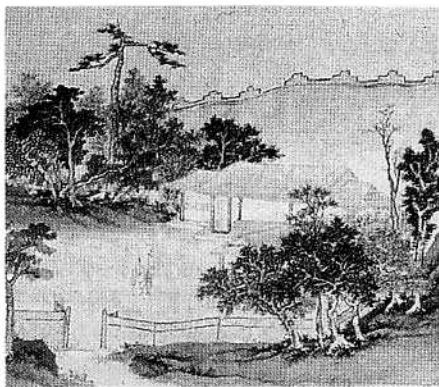
Si riteneva che il *li* e il *le* derivassero da leggi naturali, e fossero essi stessi leggi naturali. L'armonia fra il *li* e il *le* è come quella fra il Cielo e la Terra. Come leggiamo in famosi classici confuciani: "il *le* viene dal maschile, il *li* dal femminile". "Il *le* viene dal Cielo, il *li* dalla Terra. Dopo che il Cielo e la Terra sono stati riconosciuti, il *li* e il *le* possono apparire". Il *li* e il *le* esistono nel mondo naturale. Il principio del Cielo è il *le* e quello della Terra è il *li*. Il fine ultimo del mondo è di raggiungere l'armonia con il *le*. In altre parole, tutte le cose, e specialmente la vita, ricevono l'energia vitale di cui hanno bisogno dal Cielo, diventando vigorose e vitali.

Seguendo il concetto dell'"imparare da, e modellarsi sulla natura", la cultura tradizionale cinese offre alla gente la possibilità di perseguire i loro piaceri individuali, purché questi non abbiano ripercussioni negative sulla società nel suo insieme. Si incoraggia in particolare la ricerca della felicità derivante dal godimento del *le* del mondo naturale.

I cinesi credono che ognuno, oltre a vivere nel mondo e ricavarne cibo e conoscenza, dovrebbe usare il suo specifico talento per apprezzare e lodare la forza vitale naturale attraverso il ritiro nella natura, o attraverso l'arte. La comunicazione con la natura, e specialmente con il Cielo, è la più grande fonte di felicità.

*Wen Zhengming, Views of the
Garden of the Inept Administrator
(Zhozheng Yuan), Suzhou, China
(16th century, Ming Dynasty)*

*Wen Zhengming, Vedute
del Giardino dell'Amministratore
Inetto (Zhozheng Yuan), Suzhou,
Cina (sec. XVI, dinastia Ming)*

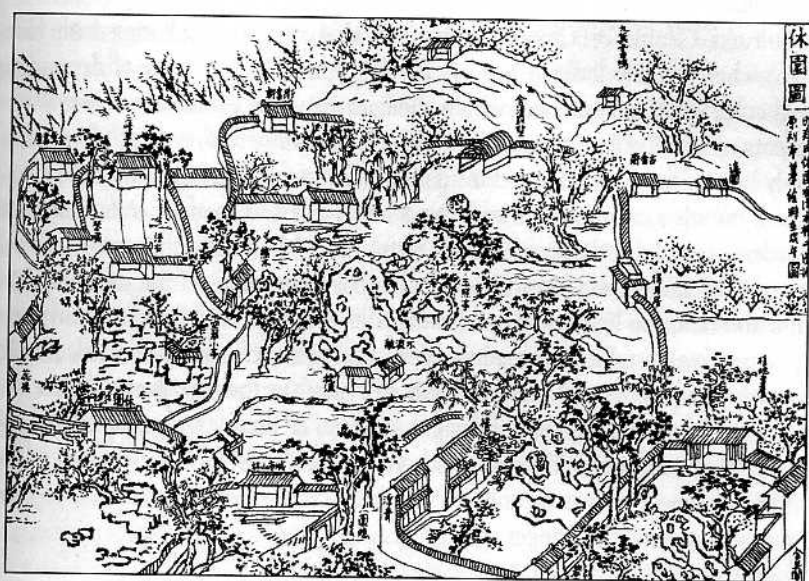
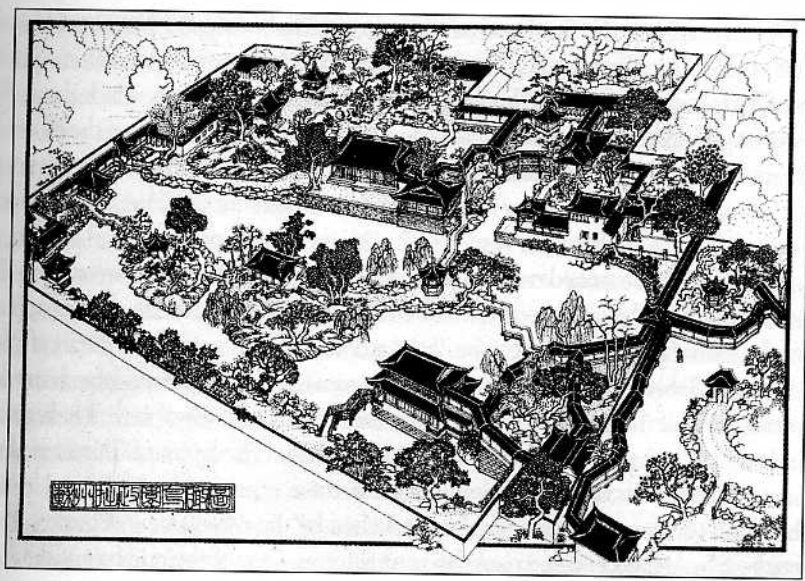


Bird's eye view of the present
lay-out of the Garden of the
Inept Administrator

The Garden of Repos
(Xiu Yuan), Yangzhou, China
(Ming Dynasty)

Veduta a volo d'uccello
dell'attuale configurazione
del Giardino dell'Amministratore
Inetto

Il Giardino del Riposo
(Xiu Yuan), Yangzhou, Cina
(dinastia Ming)



In ancient China, houses, palaces, sacrificial altars etc. were based mainly on the meaning and according to the order of Earth and the *Li* of society. But gardens are quite opposite, for their meaning is related to Heaven and *Le*. The special beauty and meaning of gardens are the sense of harmony and flow.

The beauty of a Chinese garden is not derived from any kind of formal beauty, or even from its ungeometric design. What is important is the atmosphere that comes from the shape, quality, colour and flavour of the natural elements present. The paramount virtue is the vividness of life displayed, and that in a garden all the individual elements harmonize together as one. This image makes people's heart beat in harmony with nature – Heaven. This is the fundamental meaning of the beauty of Chinese gardens.

40 Confucius said: "The knowledgeable enjoys water, and the benevolent enjoys mountains". Many of his followers interpreted his words to mean: the water of rivers, which always flows far away or permeates the ground, is like one who pursues knowledge; and the mountains, which are immovable and unshakeable, are like one who pursues benevolence. Pines never wither in cold winter. Lotus grows in mud and their flowers are very clear. Heaven bestows a variety of things and life to the world, each with their own specific natural instincts, and some of them could be looked on as an ideal personality. Chinese people favour them. They concentrate and emphasize aspects of nature and beauty in gardens. This kind of appreciation of the beautiful is advocated by the Taoist school and has its effects on the art of Chinese gardens. Taoism considers that the great natural forces have done and are doing everything without the intention of doing anything. So the best way of understanding nature and its beauty is giving up any preconceived idea and aim. The layout of Chinese gardens is not in accordance with the laws of beauty, such as those expressed by Alberti and le Notre. It is based on the emotions that have been touched by the natural view. A garden, though manmade, is looked on as being made by natural forces. One of the purposes of the garden is to make both one's body and mind return to the natural world.

The Cultural Genius of Chinese gardens is that of communicating with Heaven. Heaven, when literally looking "up", is the sky, which is the source of day and night, hot and cold, wind and rain, and which changes the views of mountains and water and all aspects of life. Taking into account the aforementioned, the views of a garden are not only limited to those confined inside it, i.e. substantial things like stones, trees and pavilions, but also include borrowed views and scenery that often come from outside the garden space. In addition, there are some kinds of sensory elements that produce what could be known as "Empty views". They include some of the following: sounds of wind and rain; the light of sun and moon; the screen of mist and fog. Many impressive poems have described with admiration this "scenery", and many garden designers consciously attempt to create these kinds of "view" in their gardens. Chinese people are accustomed to naming beautiful views. Some of them are directly named as "the house of misty rain" and "the place with the resonating sound of the wind in pines". The "Empty views" change frequently which make the meaning of Heaven – moving without ceasing – much stronger and the beauty of gardens more vivid.

Nell'antica Cina le case, i palazzi, gli altari sacrificali ecc. erano basati principalmente sul significato e l'ordine della Terra e del *li* della società. Ma i giardini hanno una valenza opposta, in quanto il loro significato è legato al Cielo e al *le*. La bellezza e il significato speciale dei giardini scaturiscono dal senso di armonia e di fluidità che questi comunicano. La bellezza di un giardino cinese non deriva da alcun tipo di bellezza formale, e nemmeno dalla sua forma non geometrica. Ciò che conta è l'atmosfera creata dalla forma, dal colore e dal profumo degli elementi naturali in esso presenti. La sua qualità più significativa è la vita che pulsa in esso, e l'armonia dei singoli elementi. Questa immagine fa battere il cuore in sintonia con la natura. È il Cielo. È questo il significato principale della bellezza dei giardini cinesi.

Confucio ha detto: "Il sapiente ama l'acqua, e il benevolo ama le montagne". Molti dei suoi seguaci hanno interpretato le sue parole in questo senso: l'acqua dei fiumi, che scorre sempre via o permea il terreno, è come colui che persegue il sapere; e le montagne, che sono immobili e incrollabili, sono come colui che persegue la benevolenza.

I pini non muoiono mai nel freddo inverno. I lotti crescono nel fango e i loro fiori sono di colore molto chiaro. Il Cielo dona al mondo una gran varietà di cose e di forme di vita, ognuna con le sue specifiche tendenze naturali, e alcune di esse possono essere considerate come rappresentazioni di una personalità ideale. I cinesi hanno una predilezione per esse. Concentrano e accentuano nei giardini alcuni aspetti della bellezza della natura.

Questo tipo di apprezzamento della bellezza è raccomandato dalla scuola taoista, che ha influito sull'arte del giardino cinese. Il Taoismo afferma che le grandi forze della natura hanno fatto e stanno facendo ogni cosa con l'intenzione di non fare niente. Perciò il migliore modo di comprendere la natura e la sua bellezza è di rinunciare a qualsiasi idea o scopo preconcepito. La disposizione dei giardini cinesi non è conforme alle leggi della bellezza così come sono state formulate da Alberti e da Le Notre. Si basa invece sulle emozioni che vengono suscitate dalla vista della natura. Un giardino, per quanto sia fatto dall'uomo, è ritenuto opera delle forze della natura. Uno degli scopi del giardino è di far ritornare alla natura sia la mente che il corpo.

La funzione dei giardini cinesi è quello di comunicare con il Cielo. Il Cielo è la fonte del giorno e della notte, del caldo e del freddo, del vento e della pioggia, e trasforma la vista offerta dalle montagne, dall'acqua e dalla vita in generale. Pertanto l'immagine del giardino non si limita a ciò che esso racchiude, a entità materiali come le pietre, gli alberi e i padiglioni, ma comprende anche vedute e scenografie poste all'esterno del giardino stesso. Inoltre vi sono certi elementi sensoriali che danno luogo a quelle che si potrebbero chiamare "vedute vuote". Fra questi vi sono i seguenti elementi: il suono del vento e della pioggia; la luce del sole e della luna; e lo schermo della foschia e della nebbia. Molti poemi famosi hanno celebrato tale "scenografia", e molti architetti dei giardini tentano coscientemente di creare vedute del genere nei loro giardini.

I cinesi sono abituati a dare un nome alle belle vedute. Alcuni di questi nomi sono esplicitamente descrittivi, come "la casa con la pioggia nella foschia" o "il luogo dove il suono del vento risuona fra i pini". Le "vedute vuote" cambiano spesso, il che rende ancora più pregnante l'associazione con il Cielo (che è incessantemente mobile), e ancora più suggestiva la bellezza dei giardini.

Between Arcadia and Utopia. Learning from *Sakuteiki*,
the oldest Japanese treatise on garden design

Tadashi Yokoyama

42

Just a year and half ago, when an international conference on gardening and landscape was held in Shanghai, China, I arrived at the conclusion that our world's future lies between the two concepts of Arcadia and Utopia. Now in our world the vision of Utopia has long been lost and people have gone to selfishness. Of course utopian visions generally require a totally artificial world with absolute evenness and perfect order, which we can't endure. However, it is also true that we always must aim at some kind of Utopia in our heart as an objective never to be attained. It is at this point that the arcadian concept plays an important role. The arcadian way, the learning from nature shows us the way to live in our world in harmony with our environment. So we need to unite these two concepts to create an ideal future. This idea of combining the two concepts immediately reminds us of the Italian *Cinquecento* garden constructed with two elements: *giardino* and *bosco*. *Giardino* represents artificiality, Utopia, and *bosco* nature, that is Arcadia. It is interesting that the *Cinquecento* garden gives us today such an important lesson. But such a lesson can also be found in other traditions.

As an example, today I wish to introduce you to the oldest treatise on garden design in Japan. *Sakuteiki* is its name. I introduce this book first of all because we can find in it various interesting teachings of our ancestors about how to create our environment. The second reason is that, though having been extremely important to our tradition, it is not known so much in other countries, especially in Europe. To begin with, please see the last parts of the extracts from *Sakuteiki*, paragraphs no. 15, 16, 17 and 18. These are my favourite parts of this treatise, with very fine expression. They don't just show the essence of the Japanese garden, but also explain very skillfully the way of being part of the natural scenery. This treatise was first written in the last half of the Heian period, 11th century, and transmitted in the form of manuscripts up to today. The oldest existing manuscript was copied in the last years of the 13th century, Kamakura period. The author of this treatise was Tachibana No Toshituna. He was a son of Futiwara Yorimichi, garden lover and known as the organizer of the famous Byodo-In Temple garden, located in the environs of Kyoto. He was also the grand-son of Futiwara Michinaga, the most influential nobleman throughout the Heian period. Please note that this treatise was written before the Kamakura period when Zen Buddhism was introduced to Japan from China. When European people speak about

Fra Arcadia e Utopia. Imparare dal *Sakuteiki*,
il più antico trattato giapponese di progettazione dei giardini
Tadashi Yokoyama

Appena un anno e mezzo fa, in occasione di una conferenza internazionale su giardinaggio e paesaggi a Shanghai, Cina, giunsi alla conclusione che il futuro del mondo è nell'incontro fra due concetti, quello di "Arcadia" e quello di "Utopia".

Nel nostro mondo si è persa da tempo la nozione di Utopia, e la gente è scivolata nell'egoismo. Naturalmente le visioni utopiche postulano in genere un mondo interamente artificiale con assoluta uguaglianza e ordine perfetto, il che ci riesce insopportabile. D'altro canto, è anche vero che dobbiamo sempre mirare, in fondo al nostro cuore, a una sorta di Utopia, come a un obiettivo posto a una distanza infinita.

È a questo punto che il concetto di Arcadia entra in gioco. Il modo di vivere arcadico, basato sull'apprendimento dalla natura, ci mostra la strada per vivere nel nostro mondo in armonia con il nostro ambiente. Abbiamo perciò bisogno di unificare questi due concetti per creare un futuro ideale.

L'idea di combinare questi due concetti ci riporta immediatamente al giardino italiano del Cinquecento, costituito da due elementi: il "giardino" e il "bosco". Il "giardino" rappresenta l'artificio, l'Utopia, e il "bosco" la natura, cioè l'Arcadia. È notevole che il giardino del Cinquecento ci possa dare ancora oggi una lezione così importante.

Ma possiamo trovare una lezione simile in un'altra tradizione, e in particolare nel più antico trattato giapponese di progettazione dei giardini, il *Sakuteiki*. Il primo motivo per cui segnalo questo libro è che possiamo ritrovare in esso diversi interessanti insegnamenti dei nostri antenati su come modellare il nostro ambiente. Il secondo motivo è che, mentre quest'opera ha un posto molto importante nella nostra tradizione, non è altrettanto nota in altri paesi, in particolare in Europa.

In particolare segnalo i paragrafi 15, 16, 17 e 18 del *Sakuteiki*. Questi sono i passi del trattato che preferisco, anche per la loro finezza di espressione. Essi non soltanto spiegano l'essenza di un giardino giapponese, ma anche come incorporarlo nello scenario naturale. Il trattato, la cui prima redazione risale all'ultima metà del periodo Heiano (XI sec.), è stato trasmesso fino ad oggi in forma manoscritta. Il più antico manoscritto esistente è stato copiato negli ultimi anni del XIII secolo, nel periodo Kamakura.

L'autore del trattato è Tachibana No Toshituna. Era figlio di Futiwara Yorimichi, un amante dei giardini, e noto come progettista del famoso giardino del Tempio di Byodo-In, nei pressi di Kyoto. Era anche nipote di Futiwara Michinaga, il più influente nobile del periodo Heiano.

the Japanese garden, they generally interpret it with the concept of Zen. But we must recognize that in Japan, gardens under the influence of Zen Buddhism appeared only in the 13th century onwards or more accurately in the 14th century onwards. So this treatise on *Sakuteiki* suggests older aspects of Japanese gardens. As you already know, Japan had first introduced the garden style from China and Korea. But afterwards she developed her own style on the basis of those she had adopted and our treatise was written just at its full maturity.

44 I think the most interesting point of this treatise is the way of thinking throughout the process of designing the garden. So many times the author stresses the importance of reading the lie of the land and the state of water. Of course, in the last quarter of this treatise he cites various taboos probably brought from Chinese traditional geomancy. However this is not the primary object of this treatise, I think. The things the author emphasizes are: the importance of reading the site, the lie of the land and its natural features, and designing all the parts of the garden according to it. It is only after reading the lie sufficiently that we at last begin the composition of the garden. And the construction process starts when we set the principal stone in a certain position, where our natural site suggested. The author says that the position of the next stone is fixed naturally or is suggested by that of the first one. In this treatise he uses the phrase "kowan ni shitagau", literally "follow the request of the former", to explain this process. Of course, the stone doesn't request, everything is decided not by the stone, but by the gardener himself. He reads the site and decides the position of each stone. However the master is not him, but nature. He is only the transmitter of the will of nature. Thus the land naturally decides the position of the first stone, and that stone decides the position of the next and so on. Man is not in control of this process. The positioning of the stones is not planned beforehand, and everytime man decides the position of a stone. The moment he sets a principal stone in that nature, that stone again becomes a part of nature, and he reads again this new nature containing the first one.

In this treatise, this way of thinking is repeated so many times and besides "kowan ni shitagau" various expressions are used. For example, "tayori ni shitagaite" and "tayori ni shite" have the same meaning. *Tayori* literally means clue, or key in this context. These again mean "according to the key given by the lie of the land". We can find the same way of thinking reading the words *toritsuku* and *tsuku*, which mean literally "attach" to something, and in these cases some features were already created beforehand. For example, *nosuji* a low narrow and long mound or grouping of stone had been there first and another thing added to associate with it.

Thus the way of thinking of *Sakuteiki* is very clear. Man always keeps modesty and faithful to nature's law. Though he makes a garden he doesn't reform nature, but only includes his new elements in nature. I think this attitude is very suggestive even to our modern environmental thinking. Especially when we consider the way of the unification of artificiality and nature, as I mentioned first. If we see this treatise from the new point of view, we can find many more interesting matters. I wish to introduce them at the next chance.

Vi prego di notare che il trattato è dunque antecedente al periodo Kamakura, quando il Buddismo Zen fu introdotto in Giappone dalla Cina. In Giappone i giardini influenzati dal Buddismo Zen sono apparsi solo a partire dal XIII o XIV secolo. Il trattato *Sakuteiki* si riferisce perciò ad un concetto di giardino più antico. Come è noto, il Giappone importò l'arte dei giardini dalla Cina e dalla Corea. In seguito sviluppò, sulla base di questi stili importati, un proprio stile che, all'epoca in cui fu scritto il nostro trattato, aveva raggiunto la sua piena maturità.

Crede che l'aspetto più interessante del *Sakuteiki* sia il modo di concepire la progettazione del giardino. L'autore ribadisce continuamente l'importanza della lettura della configurazione del terreno e delle acque. Naturalmente, nell'ultimo quarto del trattato cita vari tabù probabilmente mutuati dalla geomanzia cinese tradizionale. Non credo però che sia questo il principale argomento del trattato. L'autore sottolinea in particolare i seguenti aspetti: l'importanza della lettura del sito, della configurazione del territorio, e della progettazione del giardino in tutte le sue parti in armonia con tale configurazione. Solo dopo avere studiato a sufficienza il territorio si inizia a comporre il giardino. E il processo di costruzione prende il via quando si depone la prima pietra in una certa posizione suggerita dalla configurazione del sito naturale. L'autore dice che la posizione della pietra successiva è determinata naturalmente o suggerita da quella della prima pietra. Usa l'espressione "kowan ni shitagau", letteralmente "seguire la richiesta del precedente", per spiegare questo processo. Naturalmente la pietra non chiede, chi decide non è la pietra, ma il giardiniere. Egli legge il sito e decide la posizione di ogni pietra. Tuttavia il padrone non è lui, ma la natura. Egli è un semplice tramite della volontà della natura. Così il paesaggio determina la posizione della prima pietra, e quella pietra decide la posizione della successiva, e così via. L'uomo non domina questo processo. Il posizionamento delle pietre non è pianificato in precedenza; l'uomo decide la posizione di ogni pietra volta per volta. Dal momento in cui ha collocato nella natura una pietra, quella pietra diventa parte della natura stessa, ed egli deve rileggere questa nuova natura contenente la precedente.

Nel trattato, tale modo di pensare è ripetuto molte volte, e oltre a "kowan ni shitagau" sono usate varie altre espressioni, per esempio "tayori ni shitagaite" e "tayori ni shite", che hanno lo stesso significato. *Tayori* significa letteralmente "indizio", "chiave", in questo contesto. La frase intera significa "secondo la chiave fornita dalla configurazione del paesaggio". Lo stesso approccio si ritrova nelle parole *toritsuki* e *tsuku*, che significano letteralmente "attaccarsi" a qualcosa, e in questi casi si allude a elementi creati in precedenza. Per esempio, si parla di collegare un nuovo elemento al *nosuji*, che è un monticello o mucchio di pietre lungo e stretto, e non molto alto.

La filosofia del *Sakuteiki* è dunque molto chiara: l'uomo deve sempre rimanere modesto e essere fedele alla legge di natura. Anche se crea un giardino, non sta ricreando la natura, ma solo collocando nuovi elementi all'interno di un contesto naturale preesistente. Crede che questo approccio possa essere molto stimolante anche per la nostra moderna visione dell'ambiente, soprattutto rispetto al concetto di unione fra naturale e artificiale a cui ho fatto riferimento all'inizio. Se guardiamo questo trattato da questo punto di vista, possiamo trovare ulteriori elementi di interesse, che spero di potere discutere alla prossima occasione.

Today I wish to describe to you some gardens constructed with the style of *Sakuteiki*. The gardens *Sakuteiki* deals with are those of the houses of noble families in the Heian period, from 9th to 12th century. But it's very hard to know the real state of them from the remains. Such remains we can see by excavation are very few and we can only suppose those sites from Jodo (Buddhistic Paradise) style gardens of the temples which have the same space structure. All have a big pond just in front of the main building. And in that pond the small island is placed. The shoreline is gentle and *Suhamma* expression of beach by white sea-stones is seen at the shore. *Sakuteiki* was written prior to these kinds of garden and the oldest manuscript was copied in the 13th century; it is divided in two volumes, and written as a form of scroll. Recently many old gardens (like the Palace Site Garden of Kyusekitei at Nara) have been excavated and our knowledge of the ancient garden has increased exceedingly. One was excavated in Heijyo-Kyo, the old capital of Japan. In these ancient Japanese gardens there is the possibility that they suggest the old form of the Chinese garden, long since disappeared. Japan developed her garden on the basis of this type in the next Heian period, that is the period of *Sakuteiki*. In the remains of Anapuchi-Kyonjyu (Korea), 8th century court-villa garden we can find many common features with Japanese gardens of the same period: pond, islands, *Yarimizu* (that is water conduit); *tsukiyama* (artificial mound), group of stones, etc. Obviously the Japanese garden was also influenced by the Korean garden of the same period.

There has been a reconstruction of Shinden-Zukuri, a home of the Heian period from the period of *Sakuteiki*. *Sakuteiki* deals with the garden of this kind of noble houses. The entrance is located at East or West, not South, so the total composition doesn't take symmetry. This distortion of space later created the fine Villa Katsura. Katsura's "go side by side" form we call Ganko (flight of group of wild geese). In the next Kamakura period many *Emaki* (Scroll paintings) appeared. The representation of gardens in such paintings also suggests the garden of nobles we can't see now (Kasuga-Gongen, Kenki Scroll). The Byodo-In Temple, belonging to the 11th century, is a nice example of Jyodo Buddhism garden. This was organized by the father of Toshituna, the author of *Sakuteiki*. In the Heian period Hiraizumi was a cultural center of North Eastern districts of Japan. Motsu-Ji, belonging to the 12th century, was the biggest temple constructed in this city and long since destroyed. There only remains the garden, belonging to the 12th century. The stone arrangement reminds us of the description of *Sakuteiki*.

Suhamma, literally "sandy garden", is characteristic of Japanese gardens from very ancient age. It was created from the habit of regarding the pond as an ocean. *Yarimizu* was one of the important outcomes of recent excavations. Enjyo-Ji, at Nara, also has a Jodo type garden in front of the temple. Jyorum-Ji, near Nara, also has the 12th century Jodo garden: in this case there is the addition of a pagoda. Itsukushima, near Hiroshima, had been the holy island before the Shinto Shrine was constructed in the 12th century. This Shrine in the sea is constructed with the same concept of the Jyodo temple garden. The sea is the pond and at the same time the garden itself.

Ora invece voglio descrivervi alcuni giardini costruiti nello stile del *Sakuteiki*.

I giardini a cui si riferisce il *Sakuteiki* sono quelli delle case delle famiglie nobili del periodo Heian, dal IX al XII secolo. È però molto difficile conoscerne l'aspetto a partire dai resti portati alla luce dagli scavi, che sono molto pochi. Il loro uso dello spazio è inferibile dal confronto con i giardini dei templi in stile Jodo (paradiso buddista), che hanno una struttura spaziale simile. Tutti hanno un grosso laghetto proprio davanti all'edificio principale. Al centro di questo laghetto si trova una piccola isola. La linea di costa digrada dolcemente, e la spiaggia è indicata, in base al concetto di *Suhama*, da pietre marine bianche.

Il *Sakuteiki* fu scritto prima della creazione di questo tipo di giardino (ricordiamo che il manoscritto più antico, diviso in due volumi sotto forma di rotolo, fu copiato nel XIII secolo). Recentemente sono stati scavati molti antichi giardini (come il Giardino del Palazzo di Kyusekitei a Nara), e la nostra conoscenza si è dunque notevolmente arricchita. Uno di questi è stato scavato a Heijyo-Kyo, l'antica capitale del Giappone. È possibile che questi antichi giardini giapponesi riecheggino l'antica forma dei giardini cinesi, da tempo scomparsa. Il Giappone sviluppò il proprio modello di giardino, sulla base del prototipo cinese, nel successivo periodo heiano, a cui si data anche il *Sakuteiki*. I resti del giardino della villa di Anapuchi-Kyonjyu, in Corea, databile all'VIII secolo, mostrano che esso aveva molti elementi in comune con i giardini giapponesi dello stesso periodo: il laghetto, le isole, lo *Yarimizu* (un condotto per l'acqua), lo *tsukiyama* (monticello artificiale), gruppi di pietre, ecc. È evidente che il giardino giapponese fu influenzato anche dal giardino coreano contemporaneo.

È stata ricostruita una casa del periodo Heiano, dunque contemporanea al *Sakuteiki*, a Shinden-Zukuri. Il *Sakuteiki* parla del giardino di questo tipo di casa nobiliare. L'ingresso si trova ad Est o ad Ovest, non a Sud, così che l'insieme risulta asimmetrico. Questa asimmetria si ritrova in seguito nella bella villa di Katsura. La forma "procedere affiancati" della villa di Katsura la chiamiamo "Ganko" ("volo dello stormo di oche selvatiche"). Nel successivo periodo Kamakura furono eseguiti numerosissimi *Emaki* (pitture su rotolo), alcuni dei quali ci forniscono le immagini di giardini nobiliari oggi perduti (per esempio i rotoli di Kasuga-Gongen e quello di Kenki). Il tempio di Byodo-In, dell'XI secolo, è un bell'esempio di giardino buddista Jyodo. Fu allestito dal padre di Toshituna, l'autore del *Sakuteiki*. Nel periodo heiano, Hiraizumi era un centro culturale dei distretti nordorientali del Giappone. Il tempio più grande della città era quello di Motsu-Ji, del XII secolo. Fu distrutto molto tempo fa, e ne resta solo il giardino, della stessa epoca. La disposizione delle sue pietre richiama la descrizione del *Sakuteiki*.

Il *Suhama*, letteralmente "giardino sabbioso", è una caratteristica del giardino giapponese fin da tempi molto antichi. Nasce dall'assimilazione del laghetto a un oceano. Il giardino di Yarimizu è una importante scoperta dovuta a recenti scavi. Anche davanti al tempio di Enjyo-Ji, a Nara, vi è un giardino di tipo Jodo. Jyorum-Ji, vicino a Nara, ha anch'esso un giardino Jodo del XII secolo, arricchito da una pagoda. Itsukushima, presso Hiroshima, era stata l'isola sacra fino alla costruzione del santuario shintoista nel XII secolo. Questo santuario sul mare è costruito secondo la stessa concezione del tempio con giardino Jyodo. Il mare sostituisce al contempo il laghetto e il giardino stesso.

There are now three published translations of *Sakuteiki*. The French one, organized by Unesco, was published many years ago. The English translation is the private edition I used here, because I haven't time to translate *Sakuteiki* myself. But I must apologize to you as both are imperfect and need revision. There is a Chinese translation, recently published, but I haven't checked it yet. There are also some translations into modern Japanese, but none is perfect. *Sakuteiki* is written in old Japanese and the interpretation of the words used in this book is very difficult. Now I'm preparing a new one and I wish to complete also the Italian edition in some days.

Fino ad oggi sono state pubblicate tre traduzioni del *Sakuteiki*. Quella francese, eseguita per iniziativa dell'Unesco, fu pubblicata molti anni fa. La traduzione inglese è l'edizione privata che ho utilizzato qui, non avendo avuto il tempo di tradurre il *Sakuteiki* io stesso. Ma devo scusarmi perché è imperfetta e necessita di una revisione. Esiste una traduzione cinese pubblicata recentemente, ma non ho avuto ancora modo di esaminarla. Vi sono anche alcune traduzioni in giapponese moderno, ma non ne esiste una perfetta, in quanto il *Sakuteiki* è scritto in giapponese antico, e l'interpretazione delle parole è molto complessa. Attualmente sto preparando la nuova traduzione, e spero anche di poter completare in alcuni giorni l'edizione italiana.

The womb of life
Il grembo della vita

*The Syren in the garden
at Bomarzo
(Italy, 1500-50)*

*La Sirena del Giardino
di Bomarzo (Italia, prima
metà sec. XVI)*



Garden, paradise
Giardino, paradiso

*Jan Bruegel, Das Paradies.
Frankfurt am Mein, Städel
Museum*



*Villa Rufolo, Ravello
(Italy, 13th-19th century)*

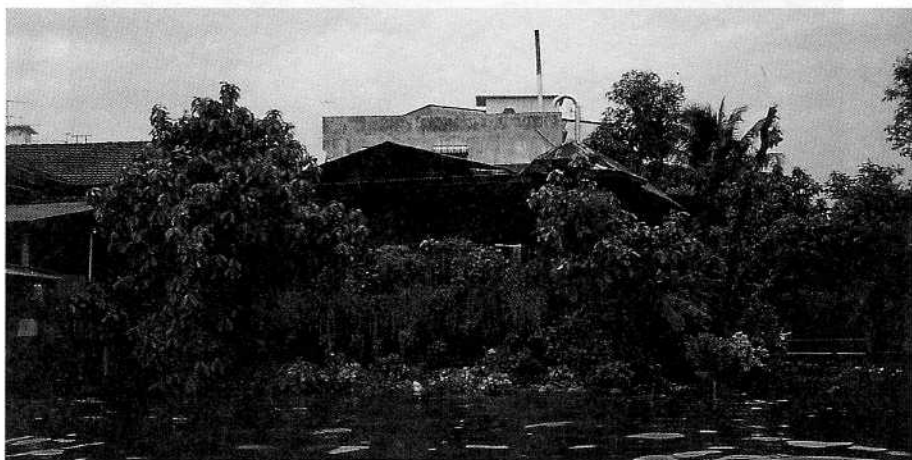
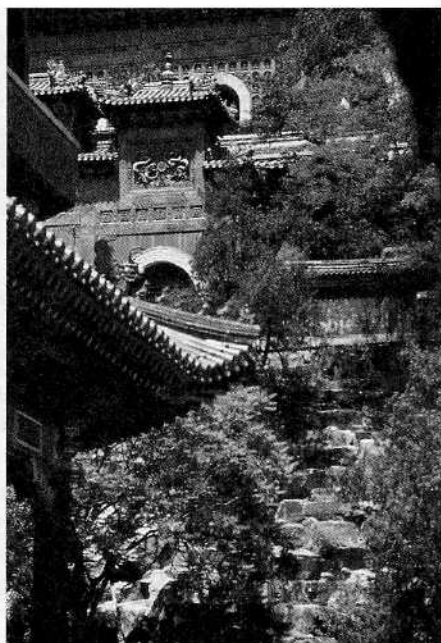
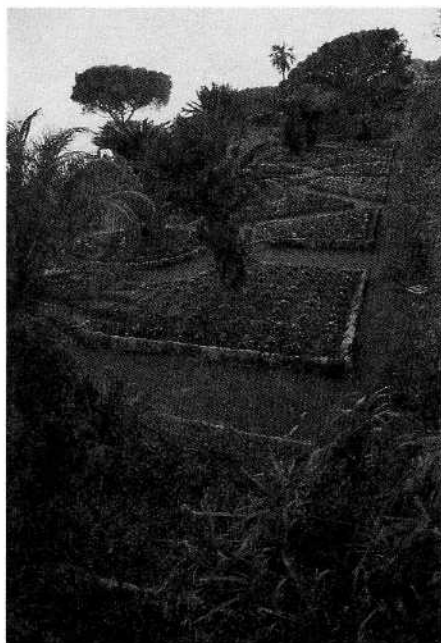
*Villa Rufolo a Ravello (Italia,
sec. XIII-XIX)*

*The Summer Palace garden,
Beijing
(China, 12th-19th century)*

*Il giardino del Palazzo d'Estate
a Pechino (Cina, sec. XII-XIX)*

*Garden of a house on piles,
Bangkok (Thailand, 1995)*

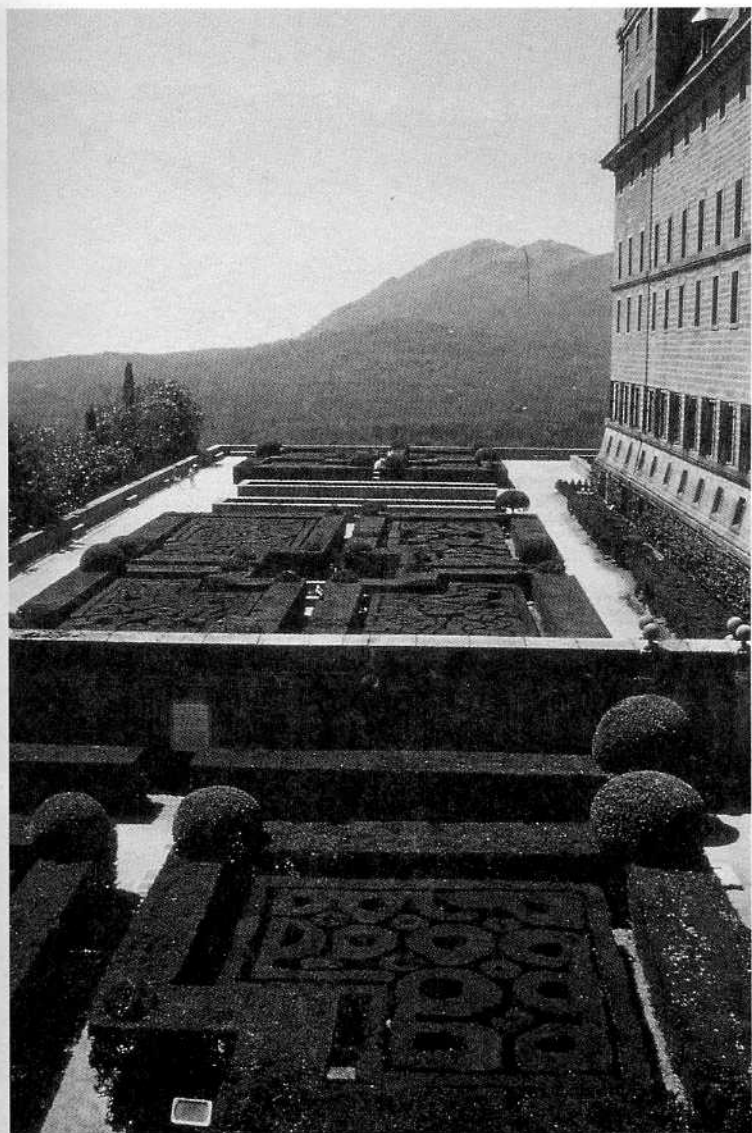
*Il giardino di una casa
su palafitte a Bangkok
(Thailandia, 1995)*



Garden materials: earth
(enclosed, organized)
I materiali del giardino: terra
(recintata, ordinata)

*Monastery garden, San
Lorenzo all'Escorial
(Spain, late 16th century)*

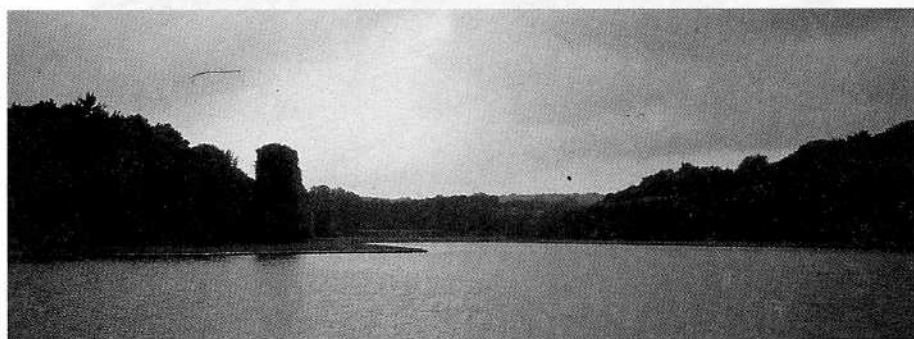
*Il giardino del monastero
di San Lorenzo all'Escorial
(Spagna, fine sec. XVI)*



Garden materials: water
I materiali del giardino:
acqua

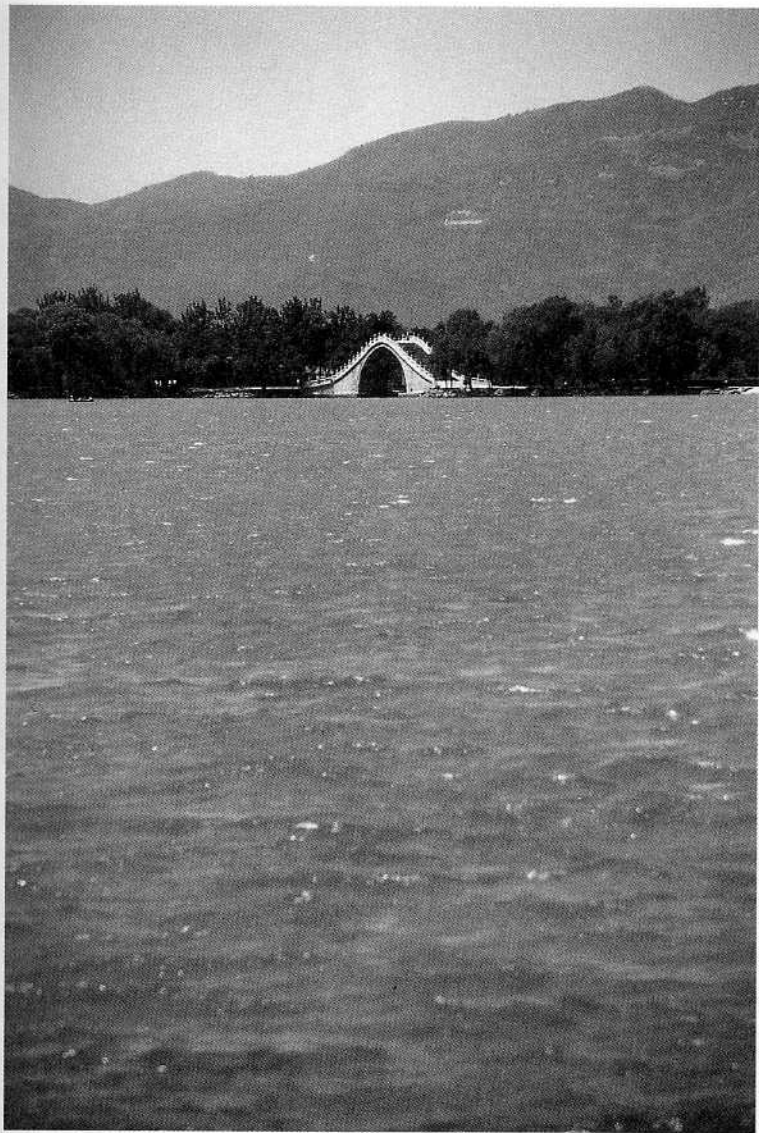
Gardens at Versailles
(France, 17th century)

Giardini di Versailles
(Francia, sec. XVII)



*Lake in the Summer Palace
garden, Beijing
(China, 12th-19th century)*

*Il lago del Palazzo d'Estate
a Pechino (Cina, sec. XII-XIX)*



Garden materials: wood
I materiali del giardino: legno

*Forbidden City gardens, Beijing
(China, 15th-19th century)*

*Giardini della Città Proibita,
Pechino (Cina, sec. XV-XIX)*

56



Ilmpark, Weimar
(Germany, late 18th century)

Ivory's Rock reserve
(Australia)

*Garden of Villa Cimbrone,
Ravello (Italy, 18th-early
20th century)*

Ilmpark a Weimar
(Germania, fine sec. XVIII)

Riserva di Ivory's Rock
(Australia)

*Giardino di Villa Cimbrone
a Ravello (Italia, sec. XVIII-
inizio sec. XX)*



Garden materials: stones
I materiali del giardino:
pietre

*Garden at Su Zhou
(China)*

Giardino a Su Zhou (Cina)

*Garden at Bomarzo
(Italy, 1500-50)*

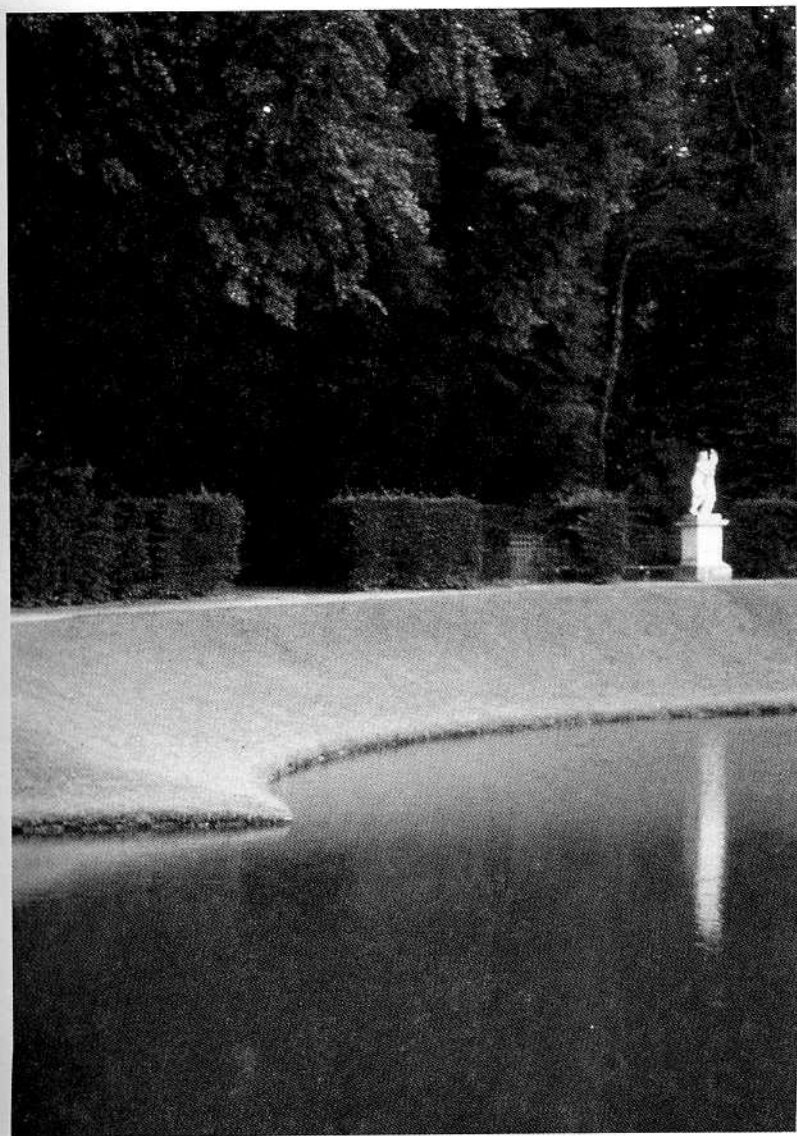
*Giardino di Bomarzo
(Italia, prima metà sec. XVI)*



Stone figures
Personaggi di pietra

Gardens at Versailles
(France, 17th century)

Giardini di Versailles
(Francia, sec. XVII)



*Park of the Royal Palace,
Caserta (Italy, mid-18th century)*

*Forbidden City garden, Beijing
(China, 15th-19th century)*

*Parco della Reggia di Caserta
(Italia, metà del sec. XVIII)*

*Giardino della Città Proibita,
Pechino (Cina, sec. XV-XIX)*



Avenues
Viali

*Garden of Villa Cimbrone,
Ravello
(Italy, 18th-early 20th century)*

*Ilmpark, Weimar
(Germany, circa 1770)*

*Giardino di Villa Cimbrone
a Ravello (Italia,
sec. XVIII-inizio sec. XX)*

*Ilmpark, Weimar
(Germania, 1770 ca.)*



Admiring the landscape
Contemplare il paesaggio

Gazebo in the gardens of Villa
Cimbrone, Ravello
(Italy, 18th-early 20th century)

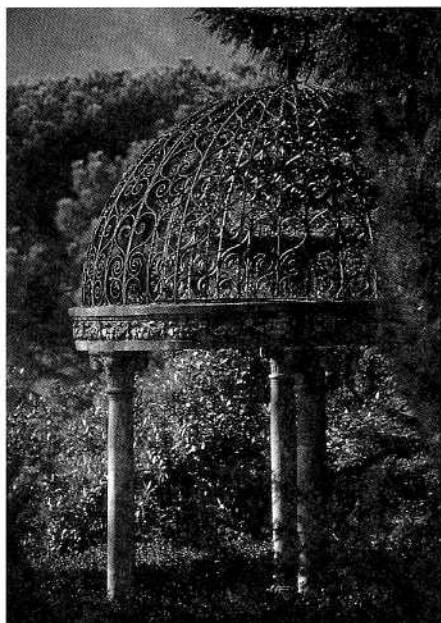
Il gazebo nei giardini di Villa
Cimbrone a Ravello (Italia,
sec. XVIII-inizio sec. XX)

Villa Cimbrone, Ravello
(Italy, 18th-early 20th century)

Villa Cimbrone a Ravello
(Italia, sec. XVIII-inizio
sec. XX)

Pavilion on lake in the Summer
Palace garden, Beijing
(China, 12th-19th century)

Il padiglione sul lago
del giardino del Palazzo
d'Estate a Pechino (Cina,
sec. XII-XIX)



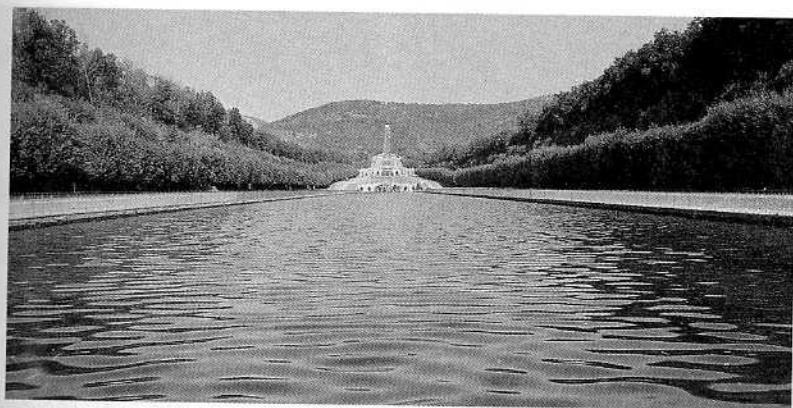
Vistas of infinity
Lo sguardo infinito

*The main prospect in the Park
of the Royal Palace, Caserta
(Italy, mid-18th century)*

*Gardens at Peterhof, Saint
Petersburg
(Russia, mid-18th century)*

*L'asse prospettico del parco
della Reggia di Caserta
(Italia, metà del sec. XVIII)*

*I giardini di Peterhof
a San Pietroburgo (Russia,
metà del sec. XVIII)*



Capturing the landscape
Catturare il paesaggio

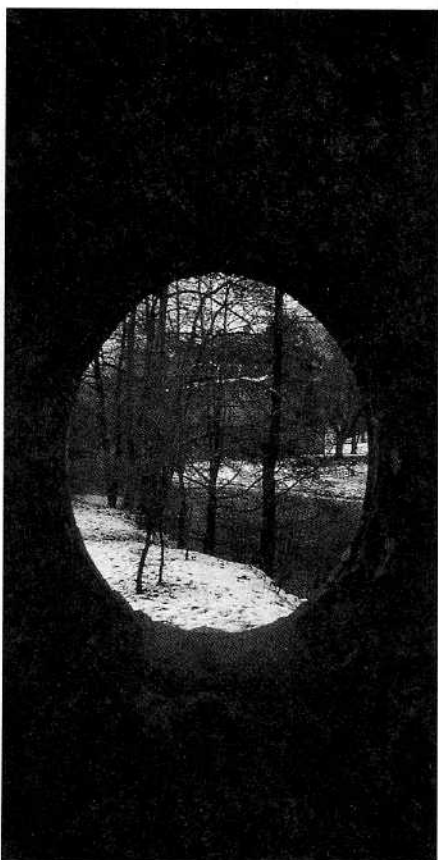
*The Summer Palace, Beijing
(China, 12th-19th century)*

*Palazzo d'Estate a Pechino
(Cina, sec. XII-XIX)*

*Sternbrücke in the Ilmpark,
Weimar
(Germany, late 18th century)*

*Sternbrücke nell'Ilmpark
a Weimar (Germania,
fine sec. XVIII)*

64



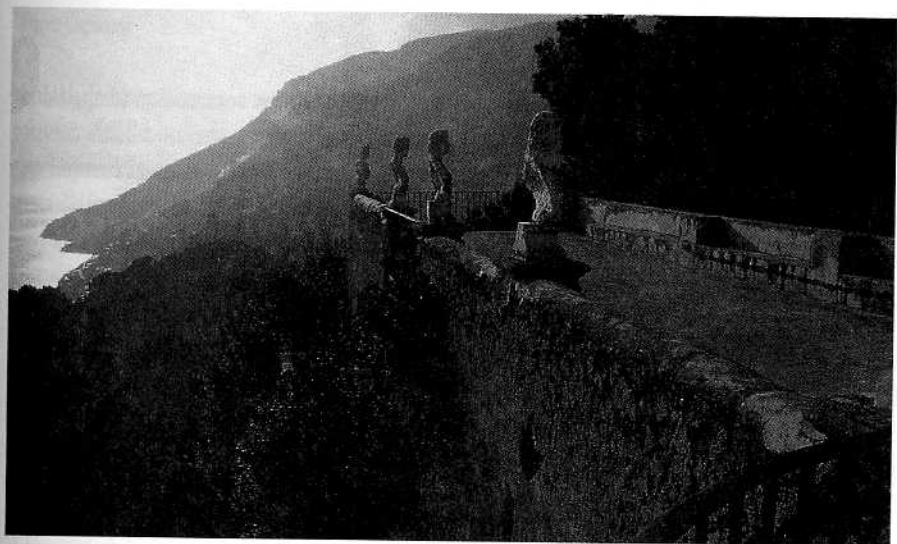
Taking flight
Spiccare il volo

*Terrace of Villa Cimbrone,
Ravello
(Italy, 18th-early 20th century)*

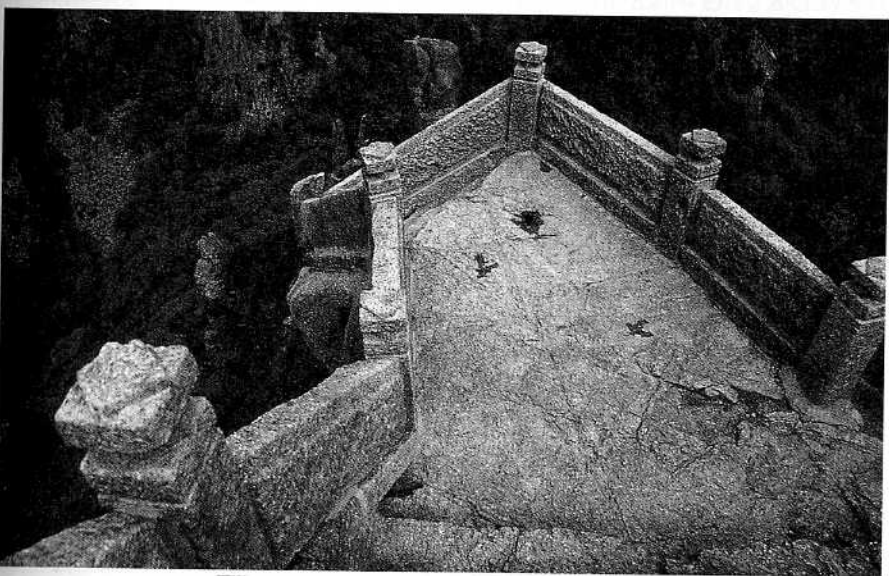
*Terrazza di Villa Cimbrone
a Ravello (Italia,
sec. XVIII-inizio sec. XX)*

*Mountain belvedere,
Huang Shan (China)*

*Belvedere sulle Montagne
Huang Shan (Cina)*



65



Types and components of the Italian garden, 1400-1800

Ettore Pacini and Maria Mangiavacchi

Introduction

The renaissance of classical culture in Italy gave rise to a new conception of the house as a place to delect the spirit and retemper the body. From the mid-15th century onwards this innovation, reinforced by economic and cultural trends, favoured the creation of private gardens. These were to become a characteristic feature of Western culture, comprising various elements which gradually became incorporated into the construction and organization of recognized types. Such archetypes spread outwards from Italy with the diffusion of Renaissance ideas throughout the rest of Europe. Later, above all from the 18th century onwards, they began to be modified to suit different environments and cultures, acquiring new standard elements. Types and components from Northern Europe began to feature in the Italian garden, which was remodelled and developed to respond to new fashions.

Garden owners and reasons for the creation of gardens

The various states which made up Renaissance Italy were relatively prosperous. It was natural for the ruling princes, the nobility and rich tradesmen to begin to create a garden as an adjunct to a villa, castle or other dwelling, or, more uncommonly, in isolation (see Table 1). In the course of time the garden took on multiple meanings. For the owners it could represent one of several things: a spiritual pleasure; the means to express their own personality, originality or aesthetic taste; a testimony to the memory of a departed relative or friend; a site to build up a collection of rare plants sent from newly-discovered territories; a place of entertainment and even of transgression; or again a status symbol. Lichacev (1996) identifies the changing functions of the Russian garden from one age to the next, justly observing how contemporary philosophy and sociology influence both the type of garden and the use to which it is put.

The birth, apogee and decline of a garden

There may be various reasons for the creation and development of a garden, among which the figure of the owner, with his culture, interests and personal history, is fundamental. It is invariably in the lifetime of the original owner or his direct descendants that a garden reaches its fullest splendour. Thereafter the decline of the family, loss of

Tipologie e componenti del giardino italiano tra il Quattrocento e il Settecento

Ettore Pacini e Maria Mangiavacchi

Introduzione

67

In Italia, soprattutto a cominciare dalla seconda metà del Quattrocento, sull'onda della rinascita della cultura classica e della nuova maniera di concepire la casa come luogo per ricreare lo spirito e ritemprare il corpo, oltre che per ragioni economiche e culturali, si svilupparono i giardini privati della nuova cultura occidentale. Questi erano composti da diversi elementi che entreranno successivamente, e in varia misura, nella costruzione e l'organizzazione di un giardino.

Gli archetipi originatisi in Italia si diffusero con l'idea del Rinascimento nella restante Europa; in seguito, soprattutto a cominciare dal Settecento, essi si modificarono per adattarsi ai nuovi ambienti, alle nuove culture, e si arricchirono di nuovi elementi. A partire dal Settecento, tipologie e componenti del giardino, provenienti d'oltralpe, entrarono a far parte dei giardini italiani che si andavano sviluppando o che si ristrutturavano in quel periodo per adattarsi alla nuova moda.

I proprietari e le ragioni del perché viene costruito un giardino

I vari stati in cui l'Italia era suddivisa nel Rinascimento godevano di un certo benessere. Proprio per questa ragione i principi che governavano uno stato, la nobiltà e i ricchi borghesi incominciarono a costruire come appendice a una villa, un castello o altro edificio di civile abitazione, o più raramente, indipendente da questo (*Tab. 1*), un giardino. Nel tempo i significati del giardino si moltiplicarono. Per i committenti il giardino poteva essere una o più delle seguenti cose: un piacere dell'animo; uno strumento per esprimere la propria personalità, individualità, originalità o il proprio gusto estetico; la maniera per ricordare una persona cara prematuramente defunta; un luogo dove collezionare piante rare arrivate dai territori recentemente scoperti; un luogo di delizie e magari anche di trasgressione; un luogo per riunioni conviviali e/o culturali; uno status symbol. Lichacev (1996) enumera le funzioni del giardino russo a seconda delle epoche notando, giustamente, che la filosofia e la sociologia dell'epoca influenzano sia i tipi di giardini che le modalità d'uso.

Nascita, splendore e decadenza di un giardino

Varie sono le ragioni che stanno dietro la costruzione e lo sviluppo di un giardino: fon-

interest in a place, the memory of an unhappy event, wars, changes of ownership or even adverse atmospheric conditions can lead to neglect and finally to abandonment. All these phenomena are harmful to a garden, which requires continuous attention and financial outlay. With the arrival of exotic plants, especially following the discovery of the Americas, fashions and fads brought sweeping changes in the character of the Western garden. This was especially true at the turn of the 19th century when the formal garden of Renaissance and Baroque times went out of fashion and was commonly replaced by a landscaped garden, more often than not after the English manner. In Italy there are many gardens in the grounds of historical buildings from the 15th, 16th and 17th centuries which have been remodelled according to the canons of the 18th and 19th centuries. In this latter period a few garden designers, such as Cecil Pin-

sent, recreated gardens in the Renaissance and Baroque style, often with results that cannot be distinguished from originals (Galletti 1992, Quest-Ritson 1992). At the turn of the 19th century it became fashionable to erect architectonic features such as pagodas and other examples of *chinoiserie*, to set off plants imported from the Far East. Or again, during the 19th century, the neo-Gothic revival resulted in the construction of pavilions, glasshouses or aviaries adorned with towers, pinnacles and Gothic arches. In the most favourable conditions, it is the architectonic features of a garden which survive best, whereas the flora is bound to change. Thus the "garden restorer", or better "garden researcher", faces many philological problems, whose solution depends for the most part on either his own culture or the financial resources available to him. The inevitable compromises can rarely satisfy all the interested parties.

Types of garden

In the gardens of Ancient Rome we find for the first time an "art of gardening" in the sense of architecture designed as an integral part of the vegetation and a layout that is modelled on the buildings and architectonic decor (Gromort 1934, Ciarallo 1992). In medieval monastic times the Roman peristyle was transformed into the cloister and the garden became the *hortus conclusus* (Pernoud & Herscher 1996). The first Italian gardens were created by the Arabs and the Normans resident in Sicily from the 9th to the 12th century. Yet unlike the Sicilian school of letters, they bequeathed very little to the culture which took root on the mainland at the end of the Middle Ages. Perhaps the only trait to have crossed to the continent from Sicily was the cultivation of orange and lemon trees.

One may wonder why a certain garden has been made the way it is. It is actually the result of a series of compromises between climate, type of landscape, orographic features, the owner's resources and tastes, the species of plants chosen and the fashion of the moment. The first gardens were private, and it was rare for them to be opened to the public even once in the year, however wealthy the owner (Zangheri 1992). The institution of public gardens began to make headway at the end of the 18th century. The owner's wealth was often decisive for the type of garden to be created. It is clear that a garden belonging to a ruling prince differed greatly from those of a nobleman or

damentale è la figura del committente, i suoi interessi, la sua cultura e le sue vicende personali. Con il committente o i suoi eredi diretti il giardino raggiunge la sua forma ottimale.

Successivamente: il decadere di una famiglia, il mancato interesse per un determinato luogo, il ricordo di un episodio infausto, le guerre, i passaggi di proprietà o anche eventi climatici eccezionalmente negativi, possono causare l'incuria e l'inevitabile abbandono. Tutte queste cause sono da considerarsi delle avversità e sono dannose al giardino dato che questo necessita di continue attenzioni e risorse finanziarie. Persino la moda, collegata anche al fatto che soprattutto dopo la scoperta dell'America cominciarono ad arrivare molte piante esotiche, contribuì a cambiare drasticamente la fisionomia dei giardini occidentali. La moda si fece sentire soprattutto tra Sette e Ottocento quando il giardino formale rinascimentale e barocco perse molti estimatori e fu di frequente sostituito da quello paesaggistico, spesso di derivazione inglese. In Italia si hanno molti giardini vicino a edifici storici del Quattro-Seicento, ma questi, nella stragrande maggioranza dei casi, sono stati ricostruiti in stile tra l'Ottocento e il Novecento. Alcuni creatori di giardini come Cecil Pinsent ricrearono, tra Ottocento e Novecento, dei giardini rinascimentali e barocchi che possono essere scambiati per autentici (Galletti 1992, Quest-Ritson 1992).

69

Sempre per seguire la moda, tra Sette e Ottocento, cominciarono a comparire, insieme alle piante dell'estremo oriente, particolari architettonici come pagode e altre cineserie. Ugualmente, ma questo solo durante l'Ottocento, ci fu la moda del neogotico con la costruzione di padiglioni, serre o gabbie per gli uccelli con torrette, pinnacoli e archi a sesto acuto.

I cambiamenti dei giardini, nei casi più favorevoli, riguardano soprattutto le piante; gli elementi architettonici hanno normalmente una durata maggiore. Questo provoca molteplici problemi di tipo filologico al "restauratore dei giardini" o meglio al "ricreatore di giardini" che in genere vengono risolti a seconda della cultura del progettista del restauro e dei mezzi finanziari a disposizione. I risultati, proprio perché si tratta sempre di compromessi, non è detto che riescano a soddisfare tutti.

Tipi di giardini

Nei giardini romani si trova per la prima volta l'arte del giardinaggio intesa come architettura concepita in mezzo al verde e collegata al verde, in stretto connubio di linee e forme in relazione con sfondi architettonici e con edifici (Gromort 1934, Ciarallo 1992). Dai giardini romani discende poi il concetto di *hortus conclusus* che si troverà nei conventi medievali che ereditarono il peristilio trasformato in chiostro (Pernoud & Herscher 1996). I primi giardini italiani furono quelli degli arabi e dei normanni in Sicilia nei secoli IX-XII. Questi però quasi non lasciarono tracce nella cultura del giardino della fine del Medioevo a differenza di quanto è avvenuto per la scuola siciliana letteraria. L'unico influsso che dalla Sicilia si è diffuso sul continente riguarda forse la coltura degli agrumi.

Ci si può domandare perché un giardino è fatto in una data maniera. Esso è infatti la risultante di una serie di compromessi tra clima, tipo di paesaggio, orografia del luogo.

a rich tradesman. In Book IV of *La divina villa*, entitled *On vegetable gardens and herbs*, Corniolo della Corgna, who lived in central Italy at the turn of the 15th century, speaks of "gardens of the common people and of the powerful lords" (Bonelli Conenna 1982), and goes on to describe the dimensions and make-up of the latter. This distinction illustrates the existence of various types of garden on the basis of the financial and social prominence of the owner.

The garden of a prince was usually found inside the walls of a city or close by. It was predominantly intended for show and entertainment, with little or no concession to utilitarian considerations. Thus it was designed to be enjoyed by one person or a select company; at most it might be shown to a traveller who could then sing the praises of his host's substance and exquisite taste. In this respect the garden of Boboli was anomalous, for it was used by members of the Medici family as a site for acclimatising exotic plants and for indulging in scientific experiments of a botanical nature (Strocchi 1982).

The garden of a nobleman or rich merchant, on the other hand, was an appendix to his lands, to which the family would resort in the summer to escape from the oppressive climate of the city and also to keep an eye on the activities of the tenants who farmed their land. In this case aesthetic and social considerations went hand in hand with the stables, the vineyards and the fields which sent produce to market in the city.

Irrespective of its geographical location or position (in town or countryside), a garden is bound to be integrated into the landscape and to exploit the latter's features. All the components of the landscape find their way into the garden, albeit in a subtle process of selection, modification, refinement and idealization. The climate influences the kind of landscape and the living creatures, plants and animals to be found there, as well as the type of culture which gave rise to the garden. Plants may be chosen for their symbolic value, their striking appearance, their scent, edible fruits, or because they can be pruned and shaped at will, or again because rare and exotic. Similarly animals are introduced for what they represent, for hunting, for their song in the case of birds, for their beauty or for their rarity and exoticism. Water may be present in the form of waterfalls, constant drips, pools or streams. Only rarely is the model not nature but architecture and sculpture, as in the case of the *ars topiaria* and the formal garden. The latter was created not so much to be enjoyed in its own right as with an eye to the colour effects to be admired at a distance from the castle windows. This type of garden is invariably conceived as an architectonic space with its own elements, each having a specific structure and function. The space is delimited by such means as walls and rows of trees forming avenues and backdrops, while trees and shrubs may be pruned or trained to create an architectonic effect.

The archetype of the modern garden evolved above all in the cultural capitals of the Italian Renaissance, namely Rome, Florence and Venice. Although these cities are situated at different latitudes, they all belong to the climatic zone characterised by frequent rainfall in autumn and spring, mild winters and a more or less arid summer. The villas built in and around Rome are blessed with a warm climate which enables orange and lemon trees to prosper outdoors. Rows of Seville orange trees grew in both Villa

go, risorse e gusti del committente, tipo di piante messe a dimora, moda del momento.

I primi giardini erano privati; indipendentemente dal censo del committente, solo in pochi casi venivano aperti per uno o pochi giorni all'anno (Zangheri 1992). I giardini pubblici incominciano a essere costruiti soprattutto a cominciare dalla fine del Settecento.

La potenza economica del committente determina spesso il tipo di giardino. Infatti quello costruito da un principe regnante era profondamente diverso da quello costruito da un nobile o da un ricco mercante. Corgnolo della Corgna, un trattatista dell'Italia Centrale del Tre-Quattrocento, nel libro VI de *La divina villa* intitolato *Degli orti e delle erbe* parla "de verzieri de le mezane persone e de verzieri de potenti signori" (Bonelli Conenna 1982) e di questi dà le misure e la composizione. Questa distinzione esemplifica le differenze esistenti tra i vari tipi di giardini a seconda della potenza economica e sociale del costruttore proprietario.

Il giardino del principe si trovava comunemente all'interno delle mura cittadine o nelle sue immediate vicinanze; era tutto sfarzo e delizie e l'elemento utilitaristico era poco o per nulla presente. Era progettato quindi per goderlo individualmente o con pochi intimi; tuttalpiù per mostrarlo a qualche viaggiatore che potesse successivamente decantare la potenza economica e il gusto raffinato del padrone.

Un caso da considerarsi anomalo è quello di alcuni membri della famiglia Medici che usavano il giardino di Boboli come giardino di acclimatazione per le piante esotiche e un luogo dove si dilettavano a fare esperimenti scientifici di tipo botanico (Strocchi 1982).

Il giardino delle famiglie nobili e dei ricchi mercanti era invece un'appendice alle proprietà terriere, dove la famiglia si trasferiva durante l'estate per sfuggire al clima mefitico della città e al tempo stesso controllare gli affari dei campi. In questo caso il "bello" e la rappresentanza si coniugavano con la praticità delle stalle, delle vigne e dei campi i cui prodotti venivano poi venduti all'ingrosso o al dettaglio in città.

Indipendentemente dalla sua collocazione geografica o posizione (città o campagna), il giardino è sempre integrato nel paesaggio e tende a sfruttare alcune delle sue caratteristiche. Tutte le componenti del paesaggio entrano nel giardino anche se selezionate, modificate, addolcite, idealizzate. Il clima influisce sul tipo di paesaggio e su esseri viventi, piante e animali in esso presenti, oltre che sul tipo di cultura che origina il giardino. Tra le piante vengono scelte quelle che simboleggiano qualcosa; le più appariscenti; quelle con una componente aromatica; con frutti commestibili; quelle che si prestano a essere potate o piegate come si vuole; quelle esotiche e rare. Tra gli animali vengono scelti quelli che rappresentano un simbolo; quelli da cacciare; quelli, come gli uccelli, che producono un suono gradevole; quelli che sono belli a vedersi; quelli esotici e rari. Per quanto riguarda l'acqua vengono imitate le cascate, gli stillicidi, gli specchi d'acqua e i ruscelli. Solo in pochi casi l'uomo non imita la natura, ma l'architettura e la scultura come è il caso dell'*Ars topiaria* e del giardino formale, quest'ultimo costruito non solo per godersi da vicino, ma soprattutto per gli accostamenti cromatici, anche dalle finestre del palazzo. Il giardino è comunque considerato uno spazio architettonico con singoli spazi, ognuno con una propria struttura e fruizione. Lo spazio è costru-

d'Este in Tivoli (Barisi 1991), and in the garden of Boboli, where contemporary rows of limes are still to be seen (Baldini et al. 1982). Citrus fruit trees possess many virtues: they have a beautiful appearance, with their luxuriant foliage and heavily scented white flowers, which may be on the tree at the same time as the brightly coloured fruit, providing a blaze of colour. Then the fruit itself is delicious and valuable for its juice and peel. To be able to enjoy these precious ornaments out of doors during the summer, properties north of Rome often had orangeries built to protect the trees during the winter.

Up until the end of the 18th century, if not beyond, a garden had to be clearly set off from its surroundings. For practical reasons, in the great majority of cases, it was surrounded by a wall which served to keep out the hungry and indigent, who would happily have helped themselves to the produce and firewood available within. The wall also offered protection from the wind and from curious trespassers, constituting a precise spatial collocation.

Gardens of a certain size all have the following elements: constructions, water, fauna and flora. Table 1 presents a break-down of the components of a garden.

The object of this table, as indeed of this paper, is to subdivide and anatomise a garden in order to see what constitutes it. We shall now make some observations on this table which, however, given its detail, should be self-explanatory.

Buildings and constructions

The palace, castle or villa is the focal point around which the garden develops, either autonomously or during the course of time. There are, however, exceptions to this general rule, such as the "Sacro Bosco di Bomarzo" and the "Orti Leonini" at San Quirico d'Orcia in the province of Siena. The grove of Bomarzo is situated on a hillside a few kilometres from Palazzo Orsini and the village of Bomarzo (Therillat 1973). Similarly the Parco Orsini at Pitigliano is some way from the village and the family seat (Mangiavacchi and Pacini 1993), while the "Orti Leonini" were created by Diomedea Leoni, a private citizen who lived in an unremarkable house nearby (Mangiavacchi 1991). The palace, castle or villa always stands at the centre of the garden or is connected to it by means of an avenue, flight of steps, embankment or suchlike which sets off both features to good effect. Moreover when the palace is not on flat ground but set on a hill, as is often the case in Italy, the garden is laid out on the slopes above and below the dwelling.

There is ample documentation in particular for the sculptural decor of the Renaissance villas. The ornamentation of a 15th century garden alluded above all to a collective consciousness in which sculptures embodied diverse allegorical meanings. Subsequently, garden sculpture played its part in celebrating and exalting political power, reflecting the authority of the lord or prince and mirroring the personality of his master. Another trend was to erect statues which represented either sentiments (above all melancholy) or the four seasons.

Ruins, whether genuine or artefacts, were typical of neo-classical gardens from the second half of the 18th century onwards. When they were genuine they could be used

to con accorgimenti come muri, file di alberi che formano viali e quinte; in ogni modo gli alberi e gli arbusti sono potati e/o piegati in maniera da essere usati con intenti architettonici.

L'archetipo del giardino moderno è nato soprattutto nei principali centri culturali italiani del Rinascimento e cioè Roma, Firenze e Venezia. Queste tre città si trovano in ambienti differenti, purtuttavia rientrano in quella fascia climatica caratterizzata da precipitazioni frequenti in autunno e primavera, inverni miti e una più o meno accentuata aridità estiva. Le ville costruite a Roma e nei suoi dintorni godono di un clima mite tanto da permettere la crescita di alcuni agrumi all'aria aperta. Spalliere di melangoli (gli aranci amari) erano presenti nella villa d'Este a Tivoli (Barisi 1991); spalliere di melangoli e cedri (oggi sono rimasti solo i melangoli) si trovavano anche nel giardino di Boboli (Baldini et al. 1982). Le piante di agrumi posseggono molte qualità: sono belle a vedersi per le foglie verde lucente, per i fiori bianchi e intensamente profumati, che talvolta sono presenti insieme ai frutti colorati d'arancio o di giallo; i frutti sono grati al palato e sono utili per le essenze che si possono estrarre. Proprio per motivi di godimento estetico, allo scopo quindi di poter godere la vista degli agrumi all'aria aperta durante la bella stagione, nelle zone a nord di Roma furono costruite limonaie e arancere per difendere le piante dai rigori dell'inverno.

Il giardino, almeno fino alla fine del Settecento, non doveva essere confuso con lo spazio circostante. Per ragioni pratiche, nella stragrande maggioranza dei casi, il giardino era, ed è tutt'ora, delimitato da un muro che in molti casi funzionava da barriera per la povera gente, affamata e infreddolita, che al di là del muro poteva trovare cibo e legna. Il muro era anche una difesa dai venti e un deterrente per estranei e curiosi, rappresentando una precisa delimitazione dello spazio.

I giardini di una certa dimensione hanno tutti le seguenti caratteristiche: la presenza di manufatti, acqua, animali e verde, cioè delle piante. Nella Tabella 1 è riportata la lista analitica degli elementi che costituiscono il giardino.

Lo scopo di questa tabella, così come quello di questo contributo, è quello di scomporre, suddividere, anatomizzare un giardino per vedere come è fatto e quali sono i suoi componenti. Qui di seguito sono riportati solo alcuni commenti alla tabella che, essendo molto dettagliata, è da considerarsi autoesplicativa.

Gli edifici e i manufatti

Il palazzo, il castello o la villa sono il nucleo di aggregazione intorno al quale si è sviluppato, indipendentemente o con il passare del tempo, il giardino; vi sono però più di una eccezione, cioè giardini che non sono annessi a nessun edificio. Valgano qui come esempio il "Sacro Bosco di Bomarzo" e gli "Orti leonini" a San Quirico d'Orcia in provincia di Siena. Il bosco di Bomarzo è lontano pochi chilometri da palazzo Orsini, che si trova nel paese di Bomarzo, in collina (Therillat 1973); analogamente il parco Orsini a Pitigliano è distante dal paese e dagli edifici (Mangiavacchi e Pacini 1993). Gli "Orti Leonini" furono costruiti da Diomede Leoni, un privato cittadino che aveva una casa non rimarchevole nelle vicinanze (Mangiavacchi 1991).

Il palazzo, il castello e la villa sono sempre al centro del giardino o collegati a esso

Table 1 – Breakdown of the constituent elements found in parks and gardens in Europe between the 16th and early 20th centuries

A. Buildings & constructions

- A.1 palace, castle, villa;
- A.2 outbuildings: stables, cowsheds, portico, pavilion, chapel, oratory, hermitage, mill, ice house, towers, birdcages, dovecotes;
- A.3 places for keeping, temporarily or permanently, non-autochthonous plants: orangeries, greenhouses;
- A.4 places for keeping animals: pens, cages, aviaries, peacock houses;
- A.5 stairs and steps to negotiate and/or link gradients;
- A.6 balustrades;
- A.7 ornamental ponds;
- A.8 amphitheatres, theatres or spaces for open-air performances and concerts;
- A.9 terrace, belvedere, viewpoint (often furnished with seats and tables);
- A.10 perimeter walls or walls separating different parts or types of garden;
- A.11 natural or man-made cavities: caves, grottoes;
- A.12 rocky eyries;
- A.13 footbridge;
- A.14 island;
- A.15 ruins, genuine or artificial; pyramids or other buildings/constructions with Masonic symbolism;
- A.16 ornamental sculptures: urns, columns and other decorative elements of various types, sometimes connected with water;
- A.17 vases in terracotta or other material, raised on stone or terracotta plinths.

B Water

- B.1 wells;
- B.2 fountains;
- B.3 waterfalls;
- B.4 waterdrips;
- B.5 water effects: jets and sprays, sometimes unexpected;
- B.6 still water: fishponds, lakes;
- B.7 flowing water: natural or man-made.

C Animals

- C.1 ranging freely in the neighbourhood, hunted by means of nets stretched between specially shaped trees known as "ragnaie";
- C.2 living naturally in the garden: birds, small mammals, not hunted;
- C.3 kept in captivity:
 - C.3.1 mammals and wild birds for hunting: deer, fallow deer, pheasants;
 - C.3.2 fishes for fishing;
 - C.3.3 exotic animals (menagerie);
 - C.3.4 farm animals: cows, sheep, rabbits, swans, etc., for ornamental or culinary purposes.

D Vegetation

- D.1 Plants for mainly decorative purposes;
 - D.1.1 tree- or shrub-lined avenues, sometimes over-arching;
 - D.1.2 espaliers;
 - D.1.3 ludic features:
 - D.1.3.1 theatre in the green;
 - D.1.3.2 maze;
 - D.1.3.3 room in the green (set in a large tree shaped for the purpose);
 - D.1.4 plants laid out informally, land-scaped garden, wood;
 - D.1.5 natural or man-made woods, "ragnaie" for catching birds or animals;
 - D.1.6 plants laid out formally and pruned according to *Ars topiaria*:
 - D.1.6.1 parterre;
 - D.1.6.2 flowerbed borders;
 - D.1.6.3 hedge;
 - D.1.6.4 pavilion in the green;
 - D.1.6.5 tunnel and pergola;
 - D.1.7 flowerbeds with large, striking and/or strongly scented flowers;
 - D.1.8 lawn;
 - D.1.9 plants in pots:
 - D.1.9.1 taken indoors during the winter: citrus trees, geraniums, etc.;
 - D.1.9.2 kept permanently in greenhouse;
 - D.1.9.3 with special sort of soil: rhododendrons, azaleas, camelias;
- D.2 Plants which serve a purpose (market garden):
 - D.2.1 cereals and cattlefeed;
 - D.2.2 fruit trees;
 - D.2.3 vegetables;
- D.3 plants cultivated to verify their potential for acclimatisation (acclimatisation garden).

Tab. 1 - Lista analitica degli elementi che compongono i parchi e i giardini europei dal Cinquecento agli inizi del Novecento

A. Edifici e manufatti

- A.1. palazzo, castello, villa;
- A.2. annessi: stalle, cascine, portico, padiglione, cappella, oratorio, romitorio, mulino, ghiaccera, torri, uccelliere, colombaie;
- A.3. luoghi dove vengono tenuti temporaneamente o permanentemente le piante non autoctone: orangerie, serra;
- A.4. luoghi dove vengono tenuti gli animali: capanne, gabbie, voliere, pavoniere;
- A.5. scalinate e scale per superare e/o collegare i dislivelli;
- A.6. balaustre;
- A.7. ninfei;
- A.8. anfiteatri, teatri o spazi dove effettuare rappresentazioni o concerti all'aperto;
- A.9. terrazza, belvedere, punto panoramico (spesso corredati da sedili e tavoli);
- A.10. muri di confine o che dividono le varie parti o i vari tipi di giardino;
- A.11. cavità naturali o artificiali: caverne, grotte;
- A.12. roccere;
- A.13. ponticello;
- A.14. isola;
- A.15. ruderi: veri o falsi; piramidi o altri edifici/manufatti con simbologia massonica;
- A.16. sculture ornamentali: urne, colonne e altri elementi decorativi, di vario tipo, anche collegati all'acqua;
- A.17. vasi di terracotta o di altro materiale con basamenti, in pietra o terracotta, per sollevarli dal suolo.

B. L'acqua

- B.1. pozzi;
- B.2. fontane;
- B.3. cascate;
- B.4. stillicidi;
- B.5. giochi d'acqua: zampilli di vario tipo e scherzi;
- B.6. specchi d'acqua: peschiere, laghetti;
- B.7. corsi d'acqua: veri o falsi.

C. Gli animali

- C.1. quelli liberi nell'ambiente circostante, che vengono cacciati con reti tese tra gli alberi appositamente potati, "ragnaie";
- C.2. quelli liberi nel giardino: uccelli, piccoli mammiferi che non sono cacciati;
- C.3. quelli in cattività:
 - C.3.1. mammiferi e uccelli selvatici da cacciare: cervi, daini, fagiani;
 - C.3.2. pesci da pescare;
 - C.3.3. animali esotici (serraglio);
 - C.3.4. animali domestici: mucche, pecore, conigli, oche, cigni ecc., per decorazione e/o per uso alimentare.

D. Il verde

- D.1. piante con uno scopo prevalentemente decorativo:
 - D.1.1. viali, tunnel di verzura;
 - D.1.2. spalliere;
 - D.1.3. elementi ludici:
 - D.1.3.1. teatro di verzura;
 - D.1.3.2. labirinto;
 - D.1.3.3. stanza di verzura (stanza su un grosso albero appositamente potato);
 - D.1.4. piante disposte in maniera informale, giardino, bosco paesaggistico;
 - D.1.5. boschi naturali o artificiali, ragnaie destinate all'uccellazione e alla caccia;
 - D.1.6. piante disposte in maniera formale e potate *Ars topiaria*:
 - D.1.6.1. parterre;
 - D.1.6.2. bordure per aiuole;
 - D.1.6.3. siepe;
 - D.1.6.4. padiglione di verzura;
 - D.1.6.5. tunnel e pergolato;
 - D.1.7. aiuole con piante a fiori grandi, vistosi e/o profumati;
 - D.1.8. prato;
 - D.1.9. piante in vaso:
 - D.1.9.1. da riparare durante la cattiva stagione: agrumi, gerani, ecc.;
 - D.1.9.2. da tenere permanentemente in serra;
 - D.1.9.3. da tenere in vaso perchè vogliono un particolare tipo di terreno: rododendri, azalee, camelie;
- D.2. Le piante con uno scopo utilitaristico (jarden potagere):
 - D.2.1. cereali e foraggi;
 - D.2.2. fruttiferi;
 - D.2.3. ortaggi;
- D.3. le piante vengono coltivate per saggiarne l'acclimatazione (giardino d'acclimatazione).

as a nucleus around which to lay out the garden, as in the case of the medieval hamlet of Ninfa in the province of Latina. Abandoned in the 16th century because of the scourge of malaria, it was transformed into a garden at the beginning of this century by Prince Gelasio Caetani (Quest-Ritson 1992). The result is a unique and highly evocative masterpiece, in which even the brambles and weeds take on a decorative function. There are not many cases of artificial ruins or follies in Italian gardens, and those that do exist respond to an imported fashion or to archaeological discoveries, as in the *giardino inglese* in the Royal Palace in Caserta with its imitations of Pompeian ruins (Ciarrallo 1992). Further afield one can find artificial ruins even in the garden of Tsarskoye Selo near Saint Petersburg (Lichacev 1996).

Water

The Mediterranean climate is devoid of rainfall for a few months of the year, so the choice of site for a new garden was conditioned by the necessity of a good water supply. Without it, only a limited number of plant species could be cultivated, and the overall effect of the garden suffered. A copious supply of water was ideal not only for irrigation and rapid growth of plants but also for the fountains and *jeux d'eau* which raised the prestige of the owner.

When there were no springs or rivers in the neighbourhood, rainwater was collected in wells, which along with fountains became essential components of any garden. Not surprisingly, one of the most beautiful gardens of the 16th and 17th centuries, Villa d'Este in Tivoli, is blessed with an abundant water supply all year round from the surrounding mountains. The enormous volume of water needed to service the waterfalls and spouting fountains made it necessary to construct two separate aqueducts (Coffin 1960; Lamb 1966). The increasing structural complexity of the fountains stimulated the evolution of the branch of physics known as hydraulics (Colasanti 1926). In Tivoli water is used to its full ornamental potential: the waterfalls, various kinds of jets and pools combine with the architecture and vegetation to embellish the natural site.

Fountains were more or less striking according to the availability of water. Sometimes use was made of a steady drip and so-called "sweating stacks", conical structures covered with moss down which water coursed slowly (Colasanti 1926). There is a remarkable example near the Colosseum and others well preserved in the lower part of Villa d'Este. Elsewhere we find small fountains inside artificial grottoes, or in the open air, in which a little jet sets drops of water running down, both for a decorative effect and to keep water-loving plants such as ferns constantly humid. In gardens set on an incline, such as Villa d'Este and Villa Lante della Rovere in Viterbo, the water is seen to maximum effect in fountains, little waterfalls and drips.

Water could also have other uses, as in the fishpools which were both ornamental and used for fish breeding. Sudden jets cunningly concealed, known as *jeux d'eau*, were intended to disorient the visitor, but alas the disintegration of the piping has often deprived us of examples. It is possible to view such displays in the park of Villa Garzoni in Collodi in the province of Lucca, and also at Sans Souci in Berlin.

da strutture come viali, scalinate, terrapieni ecc. che li evidenziano a vicenda. Quando poi, come avviene frequentemente in Italia, il palazzo non è in pianura, ma su una collina, il giardino si articola sulle circostanti pendici sottostanti e/o sovrastanti.

Le fonti documentarie ci forniscono molte indicazioni per quanto riguarda in particolare l'apparato scultoreo delle ville rinascimentali. L'ornamentazione del giardino quattrocentesco è soprattutto una rievocazione della memoria di un sapere collettivo in cui le raffigurazioni scultoree assumono molteplici significati di carattere intellettualistico. Dalla fine del Quattrocento l'arredo plastico concorre invece alla celebrazione e esaltazione del potere politico, si configura come riflesso dell'autorità del signore o principe e le sculture sono lo specchio della personalità del suo padrone. Un'altra tendenza è quella di mostrare statue che rappresentino sentimenti (il più delle volte la melancolia) oppure le stagioni.

77

I ruderi, veri o falsi, sono un elemento connotante i giardini costruiti in epoca neoclassica, quindi a partire dalla seconda metà del Settecento. Quando sono veri possono essere il nucleo aggregante intorno ai quali costruire il giardino, come è il caso della città medievale di Ninfa in provincia di Latina. Questa fu abbandonata nel Cinquecento perché divenuta zona malarica; agli inizi del Novecento il principe Gelasio Caetani incominciò a costruire un giardino tra quello che rimaneva (Quest-Ritson 1992). Ne è risultato un *unicum* di grande suggestione, in cui anche i rovi e le tante erbacce che si incontrano assumono un valore decorativo.

L'introduzione di falsi ruderi nei giardini italiani non è molto comune; quando questo è avvenuto è stato soprattutto sotto lo stimolo di una moda straniera o in seguito a scoperte archeologiche, come, per esempio, nel caso di rovine a imitazione di Pompei sistemate nel giardino inglese della reggia di Caserta (Ciarallo 1992). Falsi ruderi si trovano persino nel giardino di Caskoe Selo vicino a San Pietroburgo (Lichacev 1996).

L'acqua

Dato che il clima mediterraneo è arido per alcuni mesi dell'anno, la scelta del sito dove costruire un giardino era legata alla presenza dell'acqua che rappresentava quindi un potente fattore limitante. Infatti il numero delle piante coltivate in carenza di acqua si riduce drasticamente così come la gradevolezza del giardino. La disponibilità dell'acqua, oltre a essere determinante per l'irrigazione e la crescita più veloce delle piante, era necessaria per le fontane e gli specchi d'acqua e, nello stesso tempo, testimoniava il potere economico del proprietario del giardino.

Quando mancavano sorgenti o fiumi nelle vicinanze, si raccoglieva l'acqua piovana nei pozzi, che divenivano elementi centrali della struttura del giardino così come le fontane. Non è un caso che uno dei più bei giardini del Cinque-Seicento sia quello di villa d'Este, a Tivoli, un luogo dove c'è abbondanza d'acqua per tutto l'anno; questa viene dalle montagne circostanti e ha reso possibile la costruzione di cascate e fontane con zampilli. L'enorme quantità di acqua necessaria alle fontane di questo giardino richiese la costruzione di due appositi acquedotti (Coffin 1960; Lamb

Fauna

The presence of animals, especially rare or exotic ones, was a constant feature of gardens of a certain standing. The names of some villas still refer to this custom, such as Il Serraglio (menagerie) at Castelnuovo Berardenga in the province of Siena (AA.VV. 1979).

Three types of animals were to be found: indigenous species, those kept for show, and those introduced for hunting. The indigenous fauna was above all birds, birdsong being always an enhancement in a garden. The animals on show were generally rare or exotic creatures, kept either in special cages, as in the case of peacocks, or in liberty like swans. Sometimes part of the garden was set aside as a menagerie, which all too often was an artificial environment in which the animals, kept in captivity with little or no consideration for their natural habitat, soon died and never reproduced.

Birds and fish bred in the fishpools were the delight both of the hunter and angler, and also of the gourmet when they graced the host's dinner table. Animals bred for the purpose were hunted in another area of the park or set free near the hides of the sportsmen. Birds living in the countryside around were often caught in special nets strung up between trees pruned for the purpose, with a "wet" version for snaring aquatic birds (Pasolini Dall'Onda 1989). Columella, in Book VIII of *L'arte dell'agricoltura*, describes the breeding of doves, peacocks and some freshwater fish, and explains how to build tanks of seawater for fish farming. Corgnolo della Corgna gives similar information in his *La divina villa* (Conenna 1982).

Flora

The employment of plants in gardens is described in detail in Table 1. Many of the plants used in 15th century gardens came from the immediate neighbourhood (Pacini and Mangiavacchi 1994), while subsequently the range was extended, often with plants coming from areas where the climate was similar to that of Europe (see table 2). Plants were selected for a garden according to whether they:

- 1) had a symbolic value;
- 2) were ornamental in general appearance, outline, or the shape and colour of the leaves, either throughout the year or in the autumn;
- 3) had large, striking or colourful flowers and/or fruits, preferably edible;
- 4) were aromatic or medicinal;
- 5) were suitable for pruning according to the *Ars topiaria*.

The most rigorously formal decorative element in a Renaissance garden was the parterre. Its shape, derived from the medieval cloister, stood as the prototype for every subsequent garden and was characterised by geometrical regularity and simplicity, while permitting a multitude of variations.

The species which were most commonly used in the *Ars topiaria* in gardens in the Mediterranean region (cypress, yew, bay, box, fillirea, juniper and holm oak) are all evergreens, which together with the mildness of the climate ensured that the garden could be enjoyed all year round (Pacini and Mangiavacchi 1994). Those used in Northern

1966). L'evolversi della struttura e complessità delle fontane procedette di pari passo allo sviluppo di quella parte della fisica che è l'idraulica (Colasanti 1926). A Tivoli l'acqua è usata in tutta la sua potenzialità decorativa: le cascate, i vari tipi di zampilli e gli specchi di acqua servono, insieme alle architetture e alle piante, a decorare l'ambiente.

A seconda dell'abbondanza d'acqua le fontane erano più o meno "vistose"; in alcuni casi si ricorreva allo stillicidio, alle cosiddette "mete sudanti", cioè a strutture coniche coperte di muschi su cui dall'alto scorre lentamente l'acqua (Colasanti 1926). Noto è quella che si trovava vicino al Colosseo e quelle tutt'ora presenti nella parte più bassa di villa d'Este. In altri casi si osservano delle piccole fontane all'interno di grotte artificiali, oppure all'aria aperta, dove un piccolo zampillo origina un gocciolare d'acqua che serve a scopo decorativo ma anche per bagnare costantemente piante particolarmente amanti dell'acqua come le felci. Spesso, se il giardino è disposto su un declivio, la stessa acqua si ripropone in varie fontane, cascatelle, stillicidi come a villa d'Este e a villa Lante della Rovere a Viterbo.

L'acqua poteva avere anche una funzione multiuso come nelle peschiere che erano contemporaneamente specchi d'acqua e luoghi dove venivano allevati i pesci. Getti improvvisi disposti ad arte, i cosiddetti scherzi d'acqua, avevano lo scopo di disorientare il visitatore; ma il deteriorarsi delle tubazioni spesso non li ha fatti giungere fino a noi. Scherzi di questo tipo sono godibili oggi nel parco di villa Garzoni a Collodi in provincia di Lucca, ma anche a Sans Souci, Berlino.

Gli animali

La presenza degli animali, più o meno esotici e rari, nei giardini di un certo rango era certamente una costante; alcune ville conservano ancora nella denominazione il riferimento a questo uso, come "Il serraglio" a Castelnuovo Berardenga in provincia di Siena (AA.VV. 1979).

Nei giardini gli animali erano presenti in tre tipologie: quelli indigeni; quelli che venivano mostrati; quelli che venivano immessi per essere cacciati. Gli animali del luogo erano prevalentemente gli uccelli che cinguettano e sono gradevoli all'udito. Gli animali mostrati erano quelli rari, esotici, tenuti in apposite gabbie come i pavoni, talvolta liberi come i cigni. Molte volte c'era una parte del giardino attrezzata a serraglio, di carattere più effimero rispetto al giardino; infatti gli animali tenuti in cattività, con poco o nessun rispetto per il loro ambiente naturale, morivano molto presto e, soprattutto, non si riproducevano.

Molti uccelli e pesci commestibili, allevati nelle peschiere, erano presenti per soddisfare il cacciatore-pescatore, ma anche per fare bella mostra di sé in tavola e deliziare il palato. In una apposita parte del giardino avveniva poi la caccia di animali allevati con questo fine o liberati nei pressi del luogo dove erano appostati i cacciatori. Gli uccelli che vivevano nell'ambiente circostante venivano catturati spesso con reti tese tra alberi potati a questo scopo, le cosiddette ragnaie. Vi erano ragnaie per uccelli acquatici, dette perciò "umide", e quelle per gli altri tipi di uccelli, dette "secche" (Pasolini Dall'Onda 1989).

Table 2 - List of the most common ornamental plants introduced into Italy between 1400 and 1800

Latin name	Common name	Place of origin*	Period of introduction
Acacia sp.	mimosa	South Africa, Australia	1750
Agave sp.	agave	Mexico	1600
Aloe sp.	aloe	Southern Africa	1500
Araucaria imbricata	araucaria	South America	1822
Azalea indica	azalea	Tibet	1820
Bambusa sp.	bamboo	South East Asia	early 1700
Camellia japonica	camelia	China, Japan	early 1800
Cedrus libani	cedar of lebanon	Lebanon	1760
Cydonia japonica	Japanese guince	Japan	1700
Delphinium sp.	larkspur	North America	1700
Dianthus sinensis	carnation	China	early 1700
Dracaena sp.	dracaena	Trop. & Southern Africa	650
Eriobotrya japonica	Japanese medlar	Japan	1700
Eucalyptus sp.	eucalyptus	Australia	1803
Fresia refracta	freesia	Cape of Good Hope	1700
Fritillaria persica	Persian fritillary	Bosphorons	1576
Fuchsia coccinea	fuchsia	Chile	1700
Gingko biloba	maidenhair tree	China	1787
Helianthus annuus	sunflower	Central South America	early 1700
Helianthus tuberosus	Jerusalem artichoke	North America	early 1700
Hydrangea hortensis	hortensia	China-Japan	early 1800
Jasminum azoricum	jasmine	Azores	early 1700
Jasminum odoratissimum	jonquil jasmine	Madeira	late 1500
Jasminum officinale	common jasmine	Persia, Caucasus, China	1500
Jasminum sambac	Arabian jasmine	India Western	early 1600
Ipomaea nil	morning glory	America South	1500
Lagestroemia indica	common crape myrtle	South, China Australia	late 1700
Ligustrum japonicum	—	China, Japan	1821
Lippia citrodora	verbena	Argentina, Chile, Uruguay	late 1700
Magnolia purpurea	magnolia	Japan	1816
Pelargonium zonale	geranium	South Africa	mid 1700
Paeonia albiflora	peony	Japan, China	1500
Pittosporum tobira	Tobira pittosporum	Indonesia, Australia	1820
Pseudosasa japonica	rattan cane	Japan	late 1700
Robinia pseudoacacia	black locust	North America	1815
Rosa moschata	musk rose	Asia Minor, Ethiopia	early 1700
Salix babylonica	weeping willow	Middle East	1733
Scandix radicans	common trumpet creeper	North America	early 1700
Sophora japonica	Japanese pagoda tree	China, Japan	1861
Syringa vulgaris	lilac	Hungary, Bakans, Western Asia	mid 1500
Taxodium disticum	bald cypress	North America	1760
Thuja occidentalis	arbor vitae	North America	1701
Trachicarpus excelsa	—	China, Japan	1850
Tropaeolum majus	nasturtium	Peru	late 1500
Tulipa gesneriana	tulip	Western Central Asia	late 1500
Wisteria sinensis	wisteria	China	early 1800
Yucca sp.	Adam's needle	Mexico, America Central	1635
Zantedeschia aetiopica	common calla lily	Central Southern Africa	early 1700

* The place of origin and period of introduction into Italy have been taken from Saccardo (1909) and the common name from Penzig (1924). Many of these plants come from regions with a climate similar to the Mediterranean climate, such as South Africa, Peru, Australia and temperate zones of China and Japan.

Tab. 2 - *Elenco delle più comuni piante ornamentali introdotte in Italia tra il Cinquecento e l'Ottocento*

Nome latino	Nome comune	Luogo di origine*	Periodo di introduzione
Acacia sp.	mimosa	Sud Africa, Australia	1750
Agave sp.	agave	Messico	1600
Aloe sp.	aloe	Africa meridionale	1500
Araucaria imbricata	araucaria	Sud America	1822
Azalaea indica	azalea	Tibet	1820
Bambusa sp.	bambù	Asia sud orientale	inizio 1700
Camellia japonica	camelia	Cina, Giappone	inizio 1800
Cedrus libani	cedro del libano	Libano	1760
Cydonia japonica	cotogna del Giappone	Giappone	1700
Delphinium sp.	erba cornetta	America settentrionale	1700
Dianthus sinensis	viola della Cina	Cina	inizio 1700
Dracaena sp.	dracena	Africa trop. e merid.	650
Eriobotrya japonica	nespolo del Giappone	Giappone	1700
Eucaliptus sp.	eucalipto	Australia	1803
Fresia refracta	fresia	Capo di Buona Speranza	1700
Fritillaria persica	pennacchio persiano	Bosforo	1576
Fuchsia coccinea	fucsia	Cile	1700
Ginkgo biloba	gingko	Cina	1787
Helianthus annuus	grasole	America centro-meridionale	inizio 1700
Helianthus tuberosus	topinambur	America settentrionale	inizio 1700
Hydrangea hortensis	ortensia	Cina, Giappone	inizio 1800
Jasminum azoricum	azoro	Azzorre	inizio 1700
Jasminum odoratissimum	gelsomino giunchiglia	Madera	fine 1500
Jasminum officinale	gelsomino bianco	Persia, Caucaso, Cina	1500
Jasminum sambac	mugherino	India occidentale	inizio 1600
Ipomaea nil	campanelle indiane	America meridionale	1500
Lagestroemia indica	lagestroemia	Cina merid., Australia	fine 1700
Ligustrum japonicum	—	Cina, Giappone	1821
Lippia citrodora	cedrina	Argentina, Cile, Uruguay	fine 1700
Magnolia purpurea	magnolia	Giappone	1816
Pelargonium zonale	geranio	Sud Africa	metà 1700
Paeonia albiflora	peonia	Giappone, Cina	1500
Pittosporum tobira	pittosforo	Indonesia, Australia	1820
Pseudosasa japonica	canna giapponese	Giappone	fine 1700
Robinia pseudoacacia	robinia	Nord America	1815
Rosa moschata	rosa muschiata	Asia Minore, Etiopia	inizio 1700
Salix babylonica	salice piangente	Medio Oriente	1733
Scandix radicans	bignonia	America settentrionale	inizio 1700
Sophora japonica	sofora	Cina, Giappone	1861
Syringa vulgaris	lillà	Ungheria, Balcani, Asia occ.	metà 1500
Taxodium disticum	cipresso calvo	America del Nord	1760
Thuya occidentalis	tuia	America del Nord	1701
Trachicarpus excelsa	—	Cina, Giappone	1850
Tropaeolum majus	nasturzio	Perù	fine 1500
Tulipa gesneriana	tulipano	Asia occidentale e centrale	fine 1500
Wisteria sinensis	glicine	Cina	inizio 1800
Yucca sp.	iucca	Messico, America centrale	1635
Zantedeschia aetiopica	calla	Africa centro-meridionale	inizio 1700

* Il luogo di origine e il periodo di introduzione in Italia è desunto da Saccardo (1909) mentre quello comune da Penzig (1924). Molte di queste piante provengono da regioni con un clima simile a quello mediterraneo come Sud Africa, Perù, Australia, regioni temperate della Cina e del Giappone.

Europe, on the other hand, where either deciduous, like the hornbeam and beech, or evergreen, such as the yew and various fir trees (Lacey 1987). Many plants now common in Italian gardens originated in exotic places which have a very similar climate to that of the Mediterranean. Some, including various edible species, were introduced during Roman times (table 2).

The Romans themselves planted trees in rows to form avenues (Columella 1971 and, for the flora in Pompei, Ciarallo 1992). In the 17th and 18th centuries, with the growing popularity of carriages for transport, such avenues not only gave access to villas but became a favourite place for riding in open or closed conveyances.

In the private garden a sure sign of refinement was the presence of rare plants which only the wealthy could afford. Special dealers existed for the procurement of such species. In the second half of the 17th century one of these, Matteo Caccini, who ran a splendid nursery in Via Borgo Pinti in Florence, undertook to supply his illustrious clients with the desired bulbs and seeds, complete with an illustration and growing instructions (Tongiorgi-Tommasi 1984), just like a modern day nurseryman. Persons of note retained agents who procured plants wherever there was a brisk trade (Simari 1985). Cosimo III of Tuscany despatched, probably on different occasions, Niccolò Guiducci (Strocchi 1982) and Cesare Sardi (Simari 1985) to Amsterdam to buy up exotic animals and plants. The latter kept him informed of his purchases in a voluminous correspondence. By that time Italy was cut off from the main trading routes with the newfound lands, while Amsterdam had become the capital of this kind of commerce. From the 17th century onwards it was also the undisputed centre of the tulip trade.

Among the rare or uncommon species, especially in Renaissance and Baroque times, we have to include citrus fruit trees. Trees bearing bitter fruits were introduced from Sicily, while the sweet varieties came in under the Spanish domination, starting in the early years of the 15th century. The members of the Medici family were keen collectors of citrus and other fruit trees (AA.VV. 1982). The great majority of the varieties cultivated during the 16th and 17th centuries no longer exist, but thanks to the Medici, who had their collections painted by specialised artists such as Bartolomeo Bimbi (Strocchi 1982) and wax models made of their fruits (Baldini 1993), we can get an idea of the appearance of the fruits and the number of different varieties cultivated. Citrus fruit trees in large terracotta urns bearing the Medici coat of arms, standing on the ground or on stone plinths, adorned the formal gardens throughout the summer. Examples of contemporary layouts still exist at Boboli, round the pool of the little island, at the Villa di Castello, and also in the little known castle of Celsa at Sovicille in the province of Siena.

Conclusions

There are some fundamental differences between the great gardens of Boboli or Villa d'Este in Tivoli and those belonging to the lesser noblemen and new *bourgeoisie* of central and northern Italy. The former make more of the elements of show and entertainment, while the latter include utilitarian aspects. Citrus fruits were cultivated in order

Columella, nel libro VIII de *L'arte dell'agricoltura*, parla della maniera di allevare tortore, pavoni, alcuni pesci di acqua dolce e dà indicazioni su come costruire le piscine di acqua di mare per allevare pesci. Altrettanto fa Corgnolo della Corgna ne *La divina villa* (Conenna 1982).

Il verde

Il modo con cui sono utilizzate le piante nei giardini è riportata dettagliatamente nella Tabella 1. Molte delle piante utilizzate nei giardini del Quattrocento provenivano dall'ambiente circostante (Pacini e Mangiavacchi 1994); a queste, in epoche successive, se ne sono aggiunte altre provenienti da regioni diverse, spesso con un clima simile a quello europeo (Tab. 2).

Ci si può domandare quale è il criterio con cui vengono scelte le piante da usare nei giardini. Le ragioni sono una o più di quelle qui di seguito elencate:

- 1) Rappresentano un simbolo.
- 2) Sono ornamentali per il loro aspetto generale, per la forma della chioma, per la forma e il colore delle foglie, sia durante tutto l'anno sia al momento in cui le foglie stanno per cadere.
- 3) Hanno fiori grandi, vistosi, colorati e/o frutti con le medesime caratteristiche, oppure commestibili.
- 4) Sono aromatiche o medicinali.
- 5) Si prestano ad essere potate secondo l'*Ars topiaria*.

L'elemento più strettamente formale e decorativo del giardino rinascimentale è il *parterre* la cui forma, risalendo ai chiostri medievali, costituisce sostanzialmente il prototipo di ogni impianto di giardino e si distingue per il rigore geometrico e la sua semplicità seppur con molteplici varianti.

Le piante che più comunemente vengono utilizzate per l'*Ars topiaria* nei giardini dell'area mediterranea (cipresso, tasso, alloro, bosso, fillirea, ginepro, leccio) sono tutte sempreverdi; per questa ragione il giardino, data la mitezza del clima, è godibile tutto l'anno (Pacini e Mangiavacchi 1994). Quelle utilizzate nel nord Europa, invece, sono talvolta caducifoglie, come il carpino e il faggio, o sempreverdi, come il tasso e altre conifere (Lacey 1987). Molte delle piante comuni nei giardini italiani sono originarie di luoghi esotici che godono di un clima molto simile a quello mediterraneo; alcune di queste, così come molte piante commestibili, sono state introdotte fin dall'epoca romana (Tab. 2).

Gli alberi disposti in una o più file a formare i viali erano cosa comune ai romani (Columella 1971 e, per il verde di Pompei, Ciarallo 1992). Nei secoli XVII e XVIII, soprattutto con la comparsa di nuovi mezzi di trasporto come le carrozze, i viali, oltre a funzionare come vie di accesso alle ville, erano anche luoghi privilegiati per passeggiate in vetture aperte e chiuse.

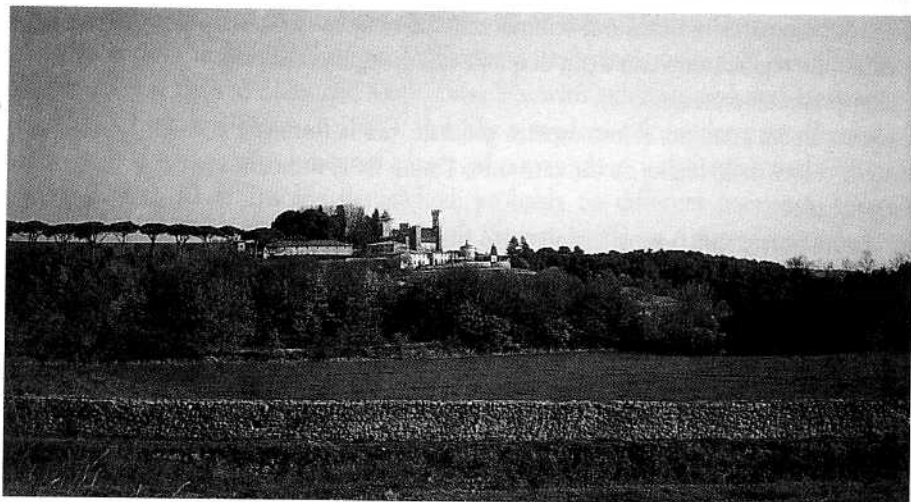
Nel giardino privato, segno di esclusività è l'utilizzo di piante rare, prerogativa di pochi. Per procurarsi piante esotiche c'erano venditori specializzati. Nella seconda metà del Seicento uno di questi, Matteo Caccini, che aveva uno splendido vivaio in via Borgo Pinti a Firenze, spediva ai suoi illustri clienti non solo i bulbi e i semi delle piante ri-

The castle of Celsa, Sovicille (Siena), an example of how a garden can be integrated into the landscape. The medieval castle was transformed into a villa by Baldassare Peruzzi, and radically rebuilt at the end of the 19th century. Parts of the garden, which has remained virtually intact, date from the end of the 16th century, when Peruzzi was at work, while others are from Baroque times

Il castello di Celsa, Sovicille (Siena), un esempio di come il giardino si integra nel paesaggio. Il castello, di epoca medievale, fu trasformato in villa da Baldassarre Peruzzi e ristrutturato alla fine dell'Ottocento. Il giardino, pressoché integro, è articolato in varie parti; alcune sono della fine del Cinquecento, altre di epoca barocca

The Villa di Cetinale at Sovicille (Siena), commissioned by Cardinal Flavio Chigi to a design by Fontana, showing the front part of the garden in which some of the components set out in Table 1 are clearly visible

La villa di Cetinale, ideata dal cardinale Flavio Chigi e progettata dal Fontana a Sovicille (Siena), con la parte anteriore del giardino dove sono riconoscibili alcune componenti elencate nella Tabella 1



chieste, ma anche il disegno e le istruzioni per la coltivazione (Tongiorgi - Tommasi 1984). Faceva quindi quello che fanno oggi i florovivaisti. Personaggi illustri avevano agenti che procacciavano piante dove c'era un fiorente commercio (Simari 1985). È il caso di Cosimo III di Toscana che mandò, probabilmente in tempi differenti, Niccolò Guiducci (Strocchi 1982) e Cesare Sardi (Simari 1985) a Amsterdam per rifornirsi di animali e piante esotiche; quest'ultimo lo ragguagliava sugli acquisti fatti con una corposa corrispondenza. In quel periodo, infatti, l'Italia era ormai fuori dal percorso diretto delle merci che venivano dalle terre di recente scoperte, mentre Amsterdam rappresentava il più fiorente centro commerciale del settore. In questa città poi, a cominciare dal XVII secolo, si trovava la borsa dei tulipani.

Tra le piante rare e poco comuni, soprattutto nel Rinascimento e nell'età barocca, ci sono gli agrumi. Limoni e aranci amari furono introdotti dagli arabi in Sicilia, quelli dolci, invece, solo durante la dominazione spagnola, cioè a partire dai primi anni del Quattrocento.

I membri della famiglia Medici erano accaniti collezionisti di agrumi, così come di altri alberi da frutto (AA.VV. 1982). La stragrande maggioranza delle varietà coltivate nei secoli XVI e XVII non ci sono più, ma grazie ai Medici, che avevano fatto dipingere queste piante da artisti specializzati come Bartolomeo Bimbi (Strocchi 1982) e avevano fatto realizzare modelli in cera dei frutti (Baldini 1993), è possibile avere un'idea, oltre che della morfologia dei frutti, del numero delle varietà coltivate allora. Le piante di agrumi, in grandi conche di terracotta con lo stemma dei Medici, poggiate sul terreno, oppure su dei basamenti in pietra, durante la bella stagione ornavano i giardini formali. Anche oggi, a Boboli, intorno alla vasca dell'isolotto, oppure alla villa di Castello o nel meno noto castello di Celsa, a Sovicille in provincia di Siena, si può vedere una sistemazione filologica degli agrumi.

Conclusioni

Ci sono delle differenze fondamentali tra i grandi giardini "Boboli" e "Villa d'Este" a Tivoli e quelli della piccola nobiltà o borghesia dell'Italia centrale e settentrionale. Nei primi prevalgono gli aspetti di meraviglia e diletto, mentre nei secondi, a questi si aggiunge l'aspetto utilitaristico. I frutti degli agrumi venivano colti per essere canditi, per preparare bevande, per fare profumi. I pesci delle peschiere venivano pescati e mangiati, così come gli uccelli, che venivano intrappolati con delle strutture arboree apposite, le ragnaie (Pasolini Dall'Onda 1989). Non bisogna dimenticare, infatti, che la villa, dove i padroni normalmente soggiornavano solo durante l'estate, era il punto focale di una fonte di reddito derivato dall'attività agricola dei poderi circostanti.

Ogni giardino è connotato dal fatto di essere immerso in un dato ambiente e essere composto da un numero variabile di elementi sempre riconducibili ai manufatti, all'acqua, agli animali e al verde. Uno studio approfondito di tipo analitico, applicato a un dato territorio, o ad aree significative dell'Italia, che tenesse conto dei vari elementi che lo compongono, potrebbe gettare nuova luce e essere utile per capire quali sono gli aspetti in comune e, in definitiva, le analogie e la sintesi del giardino.

to be candied, make drinks and produce perfumes. The fish in the fishpools were intended for angling and eating, like the birds trapped in special tree structures. It must not be forgotten that the villa, where the owners would reside during the summer, was at the hub of a source of income deriving from the farming activities of the surrounding farmsteads.

Each garden is characterised by the environment in which it is situated and made up of a variable number of components classifiable as constructions, water, fauna and flora. A detailed analytical study, concerning a specific territory or significant areas of Italy and based on these components, will throw new light on the common features and analogies and help to arrive at a synthesis of the garden.

Bibliography

- AA.VV. (1979), *Introduzione ai giardini del senese*, ed. by Archivio Italiano dei Giardini, Biblioteca Comunale di San Quirico D'Orcia.
- AA.VV. (1982), *Agrumi frutta e uve nella Firenze di Bartolomeo Bimbi pittore mediceo*, Firenze.
- Baldini E. (1993), *Documenti di museografia naturalistica: xiloteche e modelli botanico-pomologici*, in "Museol. Sci.", IX, pp. 181-223.
- Baldini E., Rossi F., Bassi, V. Giannini E. (1982), *Agrumi*, in *Agrumi frutta e uve nella Firenze di Bartolomeo Bimbi pittore mediceo*, Firenze, pp. 17-44.
- Barisi I. (1991), *Tivoli (RM) villa d'Este*, in Ivi (ed.), *Parchi e giardini storici. Conoscenza, tutela e valorizzazione*, ed. by Ministero dei Beni Culturali e Ambientali Milano.
- Bonelli-Conenna L. (1982), "La Divina Villa" di Corniolo della Cornia, Siena.
- Ciarallo A. (1992), *Orti e Giardini di Pompei*, Napoli.
- Coffin D.R. (1960), *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton.
- Colasanti A. (1926), *Le fontane d'Italia*, Milano-Roma.
- Columella L.G. (1971), *L'arte dell'agricoltura*, Torino.
- De Stefano F. (1948), *Storia della Sicilia dal secolo XI al secolo XIX*, Bari.
- Galletti G. (1992), *Il ritorno al modello classico: giardini anglofiorentini d'inizio secolo, in Il giardino storico all'italiana*, ed. by Francesco Nuvolari, Milano, pp. 77-85.
- Gromort G. (1934), *L'art des jardins*, Paris.
- Lacey G. (1987), *Creating topiary*, Woolbridge.
- Lamb C. (1966), *Die Villa d'Este in Tivoli*, München.
- Lichacev D.S. (1996), *La poesia dei giardini*, Torino.
- Mangiavacchi M. (1991), *San Quirico d'Orcia (SI). Gli Orti Leonini, in Parchi e giardini storici. Conoscenza, tutela e valorizzazione*, ed. by Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma, pp. 111-112.
- Mangiavacchi M. and Pacini E. (1993), *Esempi di "Giardino mediterraneo" nella Toscana meridionale. Un excursus storico*, in *Parchi e Giardini Storici, Parchi letterari*, Salerno, vol. I, pp. 101-109.
- Pacini E. and Mangiavacchi M. (1994), *Gli elementi costituenti e le piante del giardino mediterraneo*, in *Parchi e Giardini Storici, Parchi letterari*, Salerno, vol. IV, pp. 109-117.
- Pasolini Dall'Onda D. (1989), *La ragnaia come parte del giardino storico e del territorio*, in "Informatore Botanico", n. 21, pp. 51-60.
- Penzig O. (1924), *Flora popolare italiana*, Genova.
- Pernoud R. and Herscher G. (1996), *Jardins des Monastères*, Arles.
- Quest-Ritson C. (1992), *The English Garden abroad*, London.
- Saccardo P.A. (1904), *Cronologia delle piante da campo e da giardino*, in "Bull. Uff. Ass. Ort. Prof. Ital."
- Simari M.M. (1985), *Serragli a Firenze al tempo dei Medici*, in *Natura viva in casa Medici*, Firenze, pp. 23-29.
- Strocchi M.L. (1982), *Bartolomeo Bimbi pittore naturalista alla corte di Cosimo III dei Medici, in Agrumi frutta e uve nella Firenze di Bartolomeo Bimbi pittore mediceo*, Firenze, pp. 16-17.
- Theurillat J. (1973), *Les mystères de Bomarzo et des jardins symboliques de la Renaissance*, Genève.
- Tongiorgi Tommasi L. (1984), *L'immagine naturalistica a Firenze tra il XVI e XVII secolo. Contributo al rapporto "arte-natura" nel manierismo e prima età barocca*, in *Immagini anatomiche e naturalistiche nei disegni degli Uffizi. Sec. XVI e XVII*, Firenze, pp. 36-67.
- Zangheri L. (1992), *L'insegnamento di Giuseppe Manenti e "Le Cascine" di Firenze, in Parchi e giardini storici, parchi letterari: conoscenza, tutela e valorizzazione*, ed. by Ministero dei Beni Culturali e Ambientali, Monza, pp. 82-89.

- AA.VV. (1979), *Introduzione ai giardini del senese*, a cura dell'Archivio Italiano dei Giardini, Biblioteca Comunale di San Quirico D'Orcia.
- AA.VV. (1982), *Agrumi frutta e uve nella Firenze di Bartolomeo Bimbi pittore mediceo*, Firenze.
- Baldini E. (1993), *Documenti di museografia naturalistica: xiloteche e modelli botanico-pomologici*, in "Museol. Sci.", IX, pp. 181-223.
- Baldini E., Rossi F., Bassi V., Gianini E. (1982), *Agrumi*, in *Agrumi frutta e uve nella Firenze di Bartolomeo Bimbi pittore mediceo*, Firenze, pp. 17-44.
- Barisi I. (1991), *Tivoli (RM) villa d'Este*, in Ivi (ed.), *Parchi e giardini storici. Conoscenza, tutela e valorizzazione*, a cura del Ministero dei Beni Culturali e Ambientali Milano.
- Bonelli-Conenna (1982), *La Divina Villa di Corniolo della Cornia*, Siena.
- Ciarallo A. (1992), *Orti e Giardini di Pompei*, Napoli.
- Coffin D.R., (1960), *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton.
- Colasanti A. (1926), *Le fontane d'Italia*, Milano-Roma.
- Columella L.G. (1971), *L'arte dell'agricoltura*, Torino.
- De Stefano F. (1948), *Storia della Sicilia dal secolo XI al secolo XIX*, Bari.
- Galletti G. (1992), *Il ritorno al modello classico: giardini anglofiorentini d'inizio secolo*, in *Il giardino storico all'italiana*, a cura di Francesco Nuvolari, Milano, pp. 77-85.
- Gromort G. (1934), *L'art des jardins*, Paris.
- Lacey G. (1987), *Creating topiary*, Woolbridge.
- Lamb C. (1966), *Die Villa d'Este in Tivoli*, München.
- Lichacev D.S. (1996), *La poesia dei giardini*, Torino.
- Mangiavacchi M. (1991), *San Quirico d'Orcia (SI). Gli Orti Leonini*, in *Parchi e giardini storici. Conoscenza, tutela e valorizzazione*, a cura del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma, pp. 111-112.
- Mangiavacchi M. e Pacini E. (1993), *Esempi di "Giardino mediterraneo" nella Toscana meridionale. Un excursus storico*, in *Parchi e Giardini Storici, Parchi letterari*, Salerno, vol. I, pp. 101-109.
- Pacini E. e Mangiavacchi M. (1994), *Gli elementi costituenti e le piante del giardino mediterraneo*, in *Parchi e Giardini Storici, Parchi letterari*, Salerno, vol. IV, pp. 109-117.
- Pasolini Dall'Onda D. (1989), *La ragnaia come parte del giardino storico e del territorio*, in "Informatore Botanico", n. 21, pp. 51-60.
- Penzig O. (1924), *Flora popolare italiana*, Genova.
- Pernoud R. e Herscher G. (1996), *Jardins des Monastères*, Arles.
- Quest-Ritson C. (1992), *The English Garden abroad*, London.
- Saccardo P.A. (1904), *Cronologia delle piante da campo e da giardino*, in "Bull. Uff. Ass. Ort. Prof. Ital."
- Simari M.M. (1985), *Serragli a Firenze al tempo dei Medici*, in *Natura viva in casa Medici*, Firenze, pp. 23-29.
- Strocchi M.L. (1982), *Bartolomeo Bimbi pittore naturalista alla corte di Cosimo III dei Medici*, in *Agrumi frutta e uve nella Firenze di Bartolomeo Bimbi pittore mediceo*, Firenze, pp. 16-17.
- Theurillat J. (1973), *Les mystères de Bomarzo et des jardins symboliques de la Renaissance*, Genève.
- Tongiorgi Tommasi L. (1984), *L'immagine naturalistica a Firenze tra il XVI e XVII secolo. Contributo al rapporto "arte-natura" nel manierismo e prima età barocca*, in *Immagini anatomiche e naturalistiche nei disegni degli Uffizi. Sec. XVI e XVII*, Firenze, pp. 36-67.
- Zangheri L. (1992), *L'insegnamento di Giuseppe Manenti e "Le Cascine" di Firenze*, in *Parchi e giardini storici, parchi letterari: conoscenza, tutela e valorizzazione*, a cura del Ministero dei Beni Culturali e Ambientali, Monza pp. 82-89.

Forgotten gardens in Naples and nearby

Maria Luisa Margiotta

88

The exhibition dedicated to "forgotten gardens" in Naples and nearby presents various sites of architectural and botanical interest located in Campania with the intention of rediscovering and reaffirming their significance, whether or not they are the object of a restoration project. Such a significance was fundamental to gardens in both the recent and remote past, and it may still be sensed today, especially in the case of those "forgotten gardens" which lead their own life unnoticed in hidden recesses of this sprawling city and its provinces. Thus "forgotten" does not necessarily mean "abandoned". A garden may indeed have been deliberately forgotten so as not to expose it to the sort of exploitation which is the fate of so many "tourist attractions". It may be overlooked on account of other, more spectacular and famous gardens nearby. Or again it may have become eclipsed when the architectural structure of which it is part lost its *raison d'être*.

Often the fact that they are forgotten makes these gardens all the more appealing, for they are veritable oases, far from the madding crowd of the metropolis. This seclusion has nothing to do with physical distance. Anyone who pauses for a while in one of the innumerable cloister gardens tucked away in the monasteries which chequer the city centre will appreciate the secluded tranquillity that reigns there.

One fine example is the Orangery in the great cloister of the Girolamini in via Duomo. When restoration work began in 1993, the orangery was indeed a "forgotten garden", but in this case the term carried no poetical or literary overtones. The splendid "garden bejewelled with flowers in spring time" which won the praise of Celano in the 1600s had been reduced to a shapeless concrete yard overgrown with spurious vegetation, following ten years of illegal occupation of the rooms around the cloister by victims of the 1980 earthquake. In October 1994 the Orangery was restored to the monks of the Girolamini and to the inhabitants of the city centre, who can now use it with all the respect and discretion appropriate to a cloister garden.

The restoration project set itself two main aims: the repristination of the geometrical design of the alleys and flowerbeds on the basis of a careful study of the extant cartography, and a botanical restoration which, among other things, aimed to recreate a garden with a profusion of ornamental plants. In the absence of specific indications as to the original species present, these plants were chosen to reflect the botanical iconography present in the building. In panels of inlaid wood and marble, majolica

Giardini dimenticati di Napoli e dintorni

Maria Luisa Margiotta

89

La rassegna sui "giardini dimenticati" di Napoli e dintorni comprende una serie di testi architettonico-botanici della Campania rilevati e studiati per una rivitalizzazione del loro significato, prima e oltre il restauro vero e proprio.

Un significato che generava e pervadeva il giardino d'un passato prossimo e remoto e che ancor oggi è possibile talvolta avvertire, soprattutto nei giardini "dimenticati".

I giardini "dimenticati" sono quelli che vivono una loro vita appartata nei recessi di questa grande città e nei paesi della provincia. Dimenticato non vuol dire necessariamente abbandonato. Un giardino può essere volutamente dimenticato per sottrarlo a un consumo turistico altrimenti smodato, può esserlo perché trascurato per la vicinanza di giardini più noti e spettacolari, può divenirlo quando l'architettura che lo contiene perde vitalità e significato. Sovente, la loro dimenticanza ne accresce la seduzione fatta di lontananza e di separatezza dalle convulsioni della città. L'una e l'altra non misurabili in metri perché, per esempio, alcuni giardini claustrali di Napoli non sono né lontani dalla città né separati dalle sue convulsioni. Ma proprio la lontananza e la separatezza sono le sensazioni che vive chi percorre gli ambulacri dei cento chiostri della Napoli antica. Come l'aranceto nel chiostro grande dei Girolamini in via Duomo.

Quando nel 1993 iniziarono i restauri, l'aranceto era un giardino dimenticato. Ma la dimenticanza in questo caso non aveva nulla di poetico o letterario. Lo splendido "giardino smaltato di fiori in primavera" descritto già nel Seicento dal Celano appariva una informe area cementata cui si sovrapponeva una rigogliosa vegetazione infestante. Così era stato ridotto dall'abbandono conseguente il sisma del 1980 e da un gruppo di terremotati che avevano occupato abusivamente per quasi un decennio gli spazi prospettanti sull'ambulacro. Nell'ottobre del 1994, l'aranceto dei Girolamini veniva restituito ai padri oratoriani e agli abitanti del centro antico che oggi lo frequentano con rispetto e discrezione così come si conviene al verde claustrale.

Il progetto di restauro ha perseguito due finalità precipue: la riproposizione della geometria dei viali e delle aiuole sulla base d'un attento studio della cartografia storica; il restauro botanico mirante, tra l'altro, alla riproposizione d'un giardino ricco di essenze ornamentali. In assenza di specifiche indicazioni sulla natura di queste presenze botaniche originarie, la scelta delle essenze ornamentali è stata suggerita dalla lettura della iconografia botanica presente nel complesso dei Girolamini. Prevalgono qui, in tarsie marmoree e lignee, in pannelli maiolicati e in stucchi decorativi, le raffigurazioni del

tiles and ornamental stucco work throughout the monastery, pride of place goes to the lily (the symbol of the Oratorians), the rose and the sunflower. The symbolism associated with each of these flowers reflects the sacrality which characterises the site of this garden.

Right in the historical centre of the city there is a notable series of gardens perching on what remains of the terracing which characterised the original Neapolis. Most of them are market gardens which maintain their discreetly rural character and, for lack of proper upkeep, give the impression of having been abandoned, whereas in fact they are pleasant "salons in the open air" which, closely integrated with the architecture, remain as a precious throwback to the city's Greek and Roman origins.

90 One such is the hanging garden of Palazzo Venezia in via Benedetto Croce, a remnant of a larger area of vegetation adorning the 14th century building, presented in 1412 to the "Serenissima Repubblica" of Venice. It was redesigned several times in accordance with current taste: with a geometrical layout in the 18th century, again in the following century in the English style, and once more this century with a return to a more geometrical design. A coffee house and circular temple are the only two architectonic features to have survived, along with a grove of oranges and lemons and a few ornamental plants. Another example is the garden of the 16th century Palazzo Marigliano, built to a design by Giovanni Donadio, known as "il Mormando". The small area of vegetation set in a raised courtyard contains a clear allusion to its Roman derivation in the frescoes depicting gardens and other scenes of nature on the external walls of the rooms surrounding it. One final example is the garden of Palazzo Petrucci, a 14th century building which belonged to the Del Balzo family and was later the venue for sessions of the Gran Corte de' Conti. Today the area of vegetation dating back to the 17th century is divided in two, opening onto the rooms of the first floor, traditionally inhabited by the nobility. The geometrical flowerbeds contain orange and lemon trees, palm trees and an ancient bay tree. In all three cases, the vegetation cannot be seen from the street or from the entrances and courtyards of the buildings themselves. It is a hidden, private asset, to be enjoyed only by those who lived in the rooms overlooking it.

A quite different aspect of gardening in Naples, unexpectedly rural in character, is represented by the market gardener Calabrese and the business he established "right opposite the Royal Botanical Gardens", as he announced to his prospective clientele in the early 1800s. The business has flourished on the same site for over a century and a half, giving us another important historic reality, set amidst constructions by the architect Pompeo Schiantarelli and fine open staircases modelled on the famous creations of Sanfelice. The visitor leaves the deafening chaos of via Foria, goes through an archway and a courtyard, and finds himself in one of the rare corners of that "unforeseen Naples" so elegantly described by Roberto Pane some fifty years ago. It could almost be a corner of the mythological "rural Naples" celebrated in the *Chronica de Parthenope*, which tells how Virgil had to resort to magic in order to free the city of a host of cicadas which were giving the inhabitants sleepless nights.

Virgil and Parthenope, Virgil and the Parthenium. The myth of the poet's miraculous

giglio (simbolo dei padri oratoriani), della rosa e del girasole che rinviano, con il loro mondo simbolico di riferimento, al preesistente legame con il carattere sacro del luogo. Proprio nell'area del centro antico v'è una cospicua serie di giardini ancora sapientemente attestati sulle residue balze dell'originaria conformazione a terrazzamenti di Neapolis. Si tratta in genere di giardini-frutteti che hanno conservato un loro carattere discretamente rurale che unito all'assenza di un'assidua manutenzione generano l'impressione d'essere in abbandono. Sono, viceversa, piacevoli "stanze all'aperto" che, nel loro stretto rapporto con l'architettura, rinviano all'origine greco-romana della città.

È il caso del giardino pensile di palazzo Venezia in via Benedetto Croce, residuo d'una più vasta area verde che ornava l'edificio trecentesco donato nel 1412 alla Serenissima Repubblica di Venezia; riprogettato in forme geometriche nel XVIII secolo è stato poi modificato con disegno all'inglese nel corso dell'Ottocento e nuovamente in questo secolo con la ripresa di geometrie più regolari; un *coffee-house* e un tempietto circolare sono le uniche architetture del giardino nel quale prevale l'agrumeto accanto a poche piante ornamentali. È il caso ancora del giardino di palazzo Marigliano (XVI secolo) edificato su progetto di Giovanni Donadio detto il Mormando; la piccola area di verde pensile sottolinea nel modo più esplicito la sua ascendenza romana mediante la rappresentazione ad affresco di giardini e altre scene naturalistiche sulle pareti esterne delle stanze che la circondano. È il caso, infine, del giardino di palazzo Petrucci, edificio trecentesco appartenuto ai Del Balzo e poi sede della Gran Corte de' Conti; l'area verde di impianto seicentesco è oggi divisa in due parti a contatto diretto con gli ambienti del primo piano nobile dell'edificio; nelle aiuole regolari prevalgono agrumi, palme e un lauro d'antico impianto. In tutti e tre i casi il verde non è visibile né dalle strade né dagli androni e dai cortili dei palazzi. È un verde nascosto e privato, tale anche nella visibilità riservata ai soli abitanti delle stanze che su di esso prospettano.

Una decisa quanto singolare realtà rurale è invece rappresentata dal vivaio botanico Calabrese situato proprio "dirimpetto il Real Orto Botanico", come recitava la ragione sociale della ditta nata nella prima metà dell'Ottocento. Questa attività imprenditoriale ha origine e si svolge tuttora in un "giardino" rimasto immutato da oltre un secolo e mezzo, circondato da architetture di Pompeo Schiantarelli e splendide scale aperte esemplate sul modello del Sanfelice. A poche decine di metri dalla caotica e rumorosa via Foria, attraversato un androne e un cortile, ci si immerge in uno di quei rari frammenti della "Napoli impreveduta" descritta con felice prosa da Roberto Pane quasi cinquant'anni or sono. È frammento anche di quella mitologica "Napoli rurale" della *Chronica de Parthenope*, laddove si narra che Virgilio dovette ricorrere a un'opera di magia per liberare la città dalla moltitudine di cicale che impedivano il sonno agli abitanti.

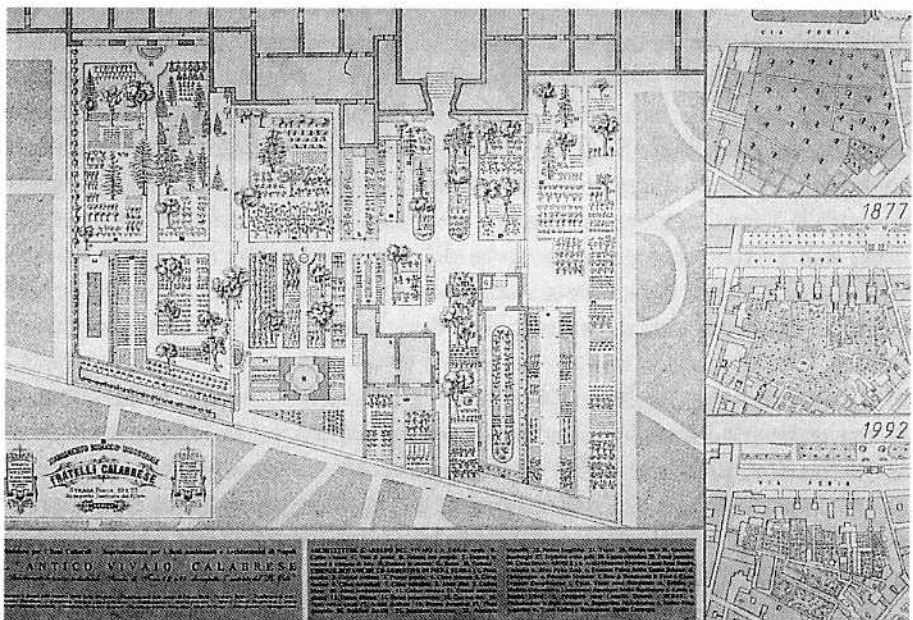
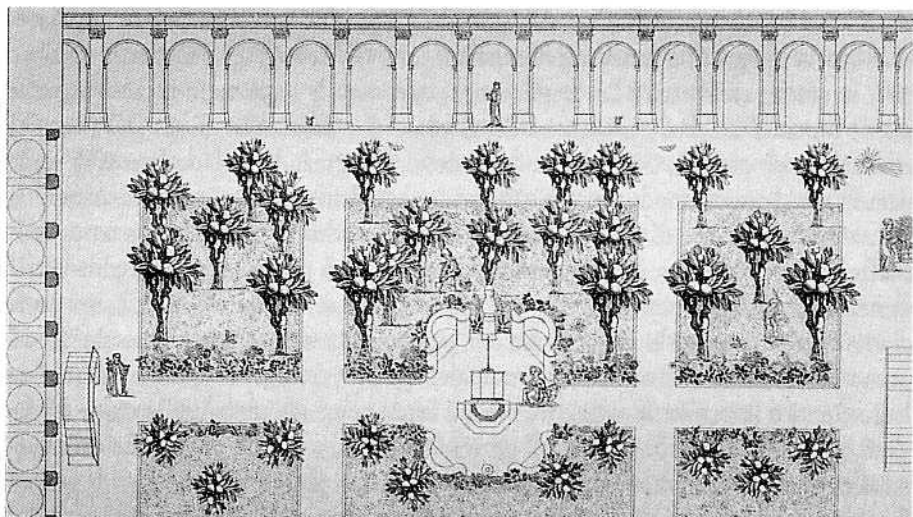
Virgilio e Partenope, Virgilio e il Partenio. Il mito dell'orto miracoloso del poeta sul Montevergine conduce in Irpinia, a Quadrelle. Il giardino di palazzo Pagano è un piccolo, interessante e poetico testo dell'arte dei giardini nella provincia irpina tra Sei e Settecento. Un territorio che ha dato i natali a Pacello da Mercogliano il quale, nella prima metà del XVII secolo, allestisce un giardino con pianta quadripartita da due viali ortogonali, fontane, grotte, edicole, peschiera e un boschetto di lecci oggi monumentali.

*Napoli. Monastic complex
of the Girolamini, Orangery
in the great cloister*

*Napoli. Complesso
dei Girolamini, aranceto
nel Chiostro grande*

*Napoli. Historic nursery
Calabrese in via Foria*

*Napoli, vivaio botanico
Calabrese in via Foria*

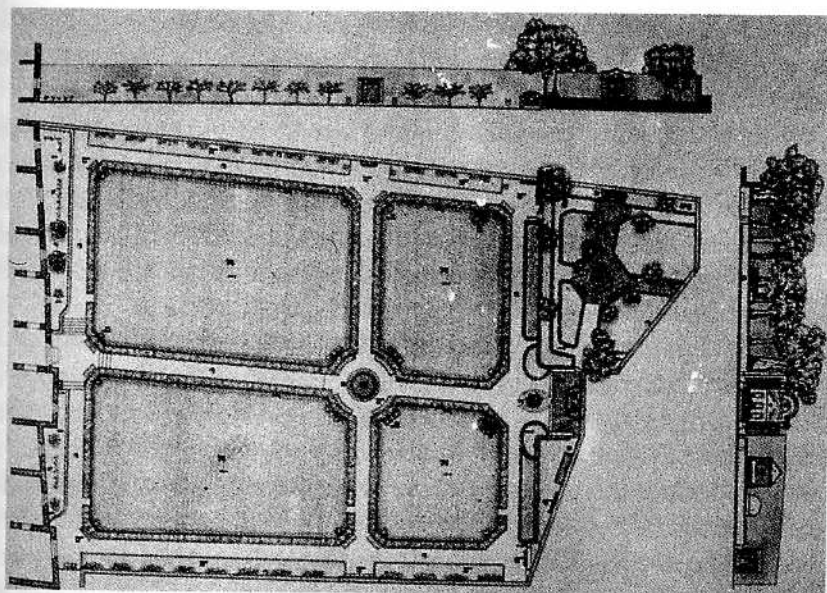


Quadrelle (Avellino). Gardens
of Palazzo Pagano

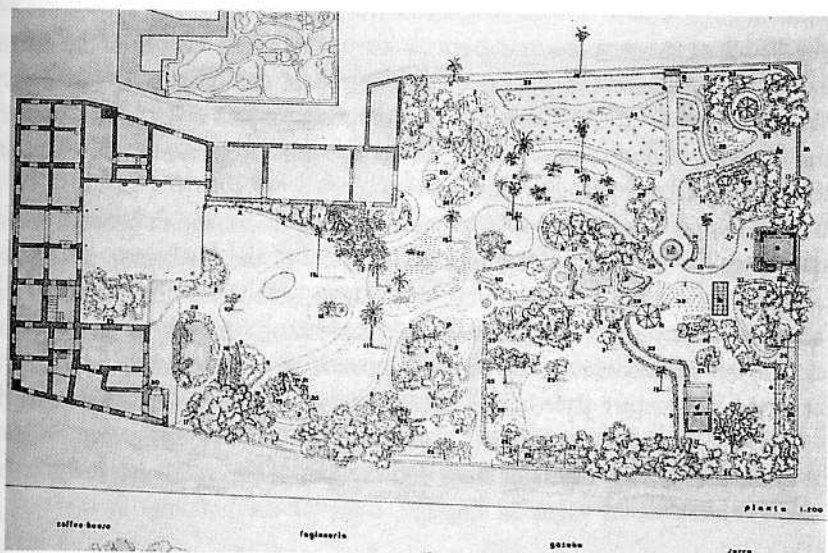
Nocera Superiore (Salerno).
Gardens of Palazzo Lanzara

Quadrelle (Avellino). Giardini
di Palazzo Pagano

Nocera Superiore (Salerno).
Giardini di Palazzo Lanzara



93



orchard on the slopes of Montevergine leads us to Irpinia, and the garden of Quadrelle at Palazzo Pagano. It is a miniature gem of the art of garden-making dating from the 17th and 18th centuries. Irpinia was the birthplace of Pacello da Mercogliano who, in the first half of the 17th century, created a garden divided geometrically by two intersecting avenues, fountains, grottoes, aedicules, a fishpool and a small wood of ancient holm oaks.

An ancient spring rising on Mount Campimma supplied the fountains in the garden right up to the 1930s. Originally villagers drew water from a cellar below the house, until in the 18th century an outlet was set up in front of the building. Today the village of Quadrelle is on the mains water supply, but the popular tradition attributing therapeutic properties to the ancient spring is still highly suggestive. The simple fountain is not only still used by the locals but stands as an ancestral symbol, recalling times when the water not only served for entertainment and refreshment but was literally a source of life.

The project for its restoration was successful in a competition held by the European Community featuring the restoration of historic gardens. The quintessential character of a "forgotten garden" is currently compromised by the numerous visitors attracted by its success in this prestigious competition. They discover one of the most striking Italian-style gardens in the region, which stood as a model for the "giardino all'italiana". In quite a different style, the so-called "giardino all'inglese", we have Villa Cimbrone at Ravello. While it is less famous than its precursor Villa Rufolo, its enormous garden and the sweeping seascape it commands are guaranteed to excite the imagination. Everything about it is taken to excess: its sheer beauty, magic, silence, colours, the aura of myth, the vertigo that comes from being unable to separate sea and sky, the "desire to launch into flight" that overpowered Gregorovius as he stood on the Belvedere dell'Infinito. In the first two decades of this century Lord Grimthorpe was host to English men of letters and poets. Indeed, it witnessed a precious page in gardening history, for it was here that Gertrude Jekyll and Vita Sackville-West met each other.

The backbone of the project is the spacious central drive that leads from the entrance to the temple of Ceres and thence to the "belvedere dell'Infinito". Its proportions dominate the layout of the whole garden, comprising a sort of grid including some formal elements such as a rose garden and another garden in front of the Tea-room, and other more harmonious elements.

In such a complex whole there is little point in trying to distinguish between features adopted from the English tradition and those typical of the Mediterranean. The two are closely intertwined: while the uncompromising geometrical design derives from the abstract nature of the Italian garden, the organic design of many of the beds shows a clear English influence; or again, the architectonic elements present in the park are in the best 18th century style of the English landscape garden, while the route that links them has all the characteristic features of the Mediterranean garden, including trellis-work, colonnades, flights of stairs and avenues. If the villa's eclecticism recalls the neo-Gothic style in vogue in England, some of the buildings in the park are

Un'antica fonte generata dal monte Campimma ha alimentato dalle origini fino agli anni Trenta le fontane del giardino. Nel cellaio del palazzo, fino al Settecento, gli abitanti del paese attingevano acqua, poi erogata da una fontanella nella piazzetta antistante. Oggi, l'abitato di Quadrelle è servito da un acquedotto, ma singolare e densa di significati è la tradizione popolare che assegna all'acqua dell'antica fonte virtù terapeutiche. Sicché, la modesta fontanella, nonché preferita dagli abitanti della zona, evoca un rapporto ancestrale e simbolico con quest'acqua quando essa era elemento di gioco e di frescura ma anche, in senso letterale, fonte di vita.

Il progetto di restauro del giardino ha vinto un concorso delle Comunità Europee riservato ai restauri di giardini storici. Lo spiccato carattere di giardino "dimenticato" è provvisoriamente messo in discussione dai numerosi visitatori richiamati dal felice esito della vicenda concorsuale. Scoprono così uno dei giardini "all'italiana" più belli della regione, certamente un paradigma nella sua tipologia.

Sul versante tipologico opposto, quello cioè del giardino "all'inglese", villa Cimbrone a Ravello è certamente meno nota della più antica villa Rufolo. Ma il suo immenso giardino e il paesaggio della costiera che da esso si gode procurano esperienze molto intense perché ogni cosa è banalmente eccessiva: la bellezza, l'incanto, il silenzio, i colori, il mito che vi spira, la vertigine procurata dalla confusione del mare con il cielo, "il desiderio di poter volare" che, su questo sul celebre Belvedere dell'Infinito, rapì Gregorovius. Qui, nei primi due decenni del Novecento, vennero poeti e letterati inglesi ospiti di Lord Grimthorpe e da qui è passato un pezzo di storia dell'arte dei giardini tra Otto e Novecento con l'incontro tra Gertrude Jekyll e Vita Sackville-West.

Il nucleo generatore del progetto è fissato nel grande viale centrale che dall'ingresso conduce al tempietto di Cerere e da qui al belvedere dell'Infinito. L'asse ha un peso e una forza tali da condizionare il disegno dell'intero giardino che si articola in una sorta di reticolo ippodameo nel quale si inseriscono episodi formali come il giardino delle rose e quello antistante la *Tea-room* o soluzioni più libere e organiche.

Sarebbe vano selezionare in questo insieme così complesso le soluzioni che appartengono alla tradizione inglese e quelle che evocano la mediterraneità. V'è una costante intersezione tra l'una e l'altra per cui, se il rigoroso impianto geometrico di base rimanda all'astrazione del giardino italiano, l'organico disegno di molte insule vegetali evidenzia appieno la sua matrice inglese; se gli oggetti architettonici disseminati nel parco sono nella linea del paesaggio inglese del XVIII secolo, il percorso che li connette è organizzato con gli elementi tipici del giardino mediterraneo: pergole, porticati, scale, viali; se l'eclettismo della villa è memore del neogotico inglese, alcune delle architetture del parco sono esemplate sulla tradizione costruttiva delle regioni mediterranee, dall'arabeggiante *Tea-room* al Bagno romano, al tempietto ionico; se la diffusione di olivi, cipressi e pini conferisce al repertorio botanico un carattere autoctono, la presenza di essenze esotiche e soprattutto di fiori rinvia allo sperimentalismo dei giardinieri inglesi e alle idee di Miss Jekyll sul cromatismo e le bordure.

Impressioni più domestiche si colgono invece nel piccolo giardino dei Lanzara a Nocera Superiore, forse opera dei figli di Graefer (l'autore del "giardino inglese" di Caserta) ma di certo esemplato sul celebre modello esistente nel parco della reggia.

inspired by the Mediterranean architectonic tradition, from the Moorish Tea-room to the Roman baths and the Ionic temple. And finally, the prevalence of olive trees, cypresses and pines gives a decidedly autochthonous character to the flora, but the presence of exotic plants and above all flowers evokes the willingness to experiment of English master gardeners, and also Miss Jekyll's notions on the exploitation of colour and borders.

On a more intimate and domestic scale is the garden of Palazzo Lanzara in Nocera Superiore, possibly the work of the sons of Graefer, who created the "giardino inglese" at the Royal Palace of Caserta, for it is undoubtedly modelled on that masterpiece. Designed and constructed between 1820 and 1830, the garden echoes on a smaller, more intimate scale many of the principal elements found in Caserta: a pond with the Baths of Venus, an aviary in a folly resembling the Cryptoporticus, the neo-Gothic tower; the pattern of flowerbeds and avenues set out quite naturally around the buildings in the small garden; the greenhouse, arbours, plantations of citrus fruits, and choice of botanical species based on an alternation of exotic rarities with indigenous trees. The scarcity of "giardini all'inglese" in Campania makes this example all the more significant, and it embodies the traditional sequence of entrance-courtyard-garden-cultivated land, reflecting both aesthetic and practical attributes

Here palace and garden are still organically connected, as were the villas of Avellino with the gardens and farmland around them when they were designed in the first half of the 19th century. The capital of Irpinia was crowned by this productive garland for over a century, until a veritable building mania took hold in the eighties, in the wake of the 1980 earthquake. No sign remains of an example of land use which in the town plan of Omodeo appears as an admirable fusion of form and function: first comes the dwelling, then the pleasure garden, then the market garden and orchard, and finally the agricultural land. Alas, such a model conception of the city has indeed been "forgotten".

Progettato e realizzato tra il 1820 e il 1830, il giardino presenta in tono e scala ridotti gran parte degli elementi salienti del celebre testo preso a riferimento: laghetto con Bagno di Venere, una voliera che ripropone il falso rudere del Criptoportico casertano, la torre neogotica; il sistema di aiuole e viali che si svolge liberamente intorno alle architetture del piccolo giardino; la serra, il bersò, le citroniere e la scelta delle essenze botaniche basata sulla alternanza di specie rare esotiche con alberi della tradizione locale. La limitata presenza in Campania di giardini all'inglese dà la misura dell'importanza di questo giardino che occupa il terzo posto nella tradizionale sequenza prospettica e funzionale androne-cortile-giardino-fondo rustico.

Palazzo e giardino sono organicamente connessi, così come lo erano le ville di Avellino nella prima metà dell'Ottocento. Un sistema a corona intorno al centro irpino, integro per più d'un secolo e definitivamente scomparso in seguito al fervore edilizio successivo al terremoto del novembre 1980. Non v'è più traccia di una cultura del territorio che nella pianta della città dell'Omodeo celebrava i suoi esiti formali e funzionali più felici: dapprima la casa, poi il giardino di delizie, poi l'orto, infine la campagna coltivata. Documento esemplare d'un modo - questo sì dimenticato - di pensare e organizzare la città.

Garden architecture as an element in the city image

Mladen Obad Šćitaroci and Bojana Bojanic

Foreword

Cities have not only their own destiny, but also their own identity: they are known by a specific picture that makes them different from any other city. This picture is defined by topography, by the inherited ecosystem, by social, historical and cultural heritage, by political and economical conditions, but also by more or less meaningful urban composition and structure. The garden architecture is one of the main elements of an urban structure and composition, and it is an essential element for a city image and identification. Could London be recognized without its extensive parks and numerous and unique squares? Would Paris be so impressive without the Bois de Boulogne and Bois de Vincennes or classicist public gardens (squares) or the park La Villette? Zagreb, the capital of Croatia, would be a town of invariable series of blocks without squares shaped like a green horseshoe. We can name towns worldwide whose image depends on the park architecture as one of the main elements in a recognizable urban structure.

Why have we singled out this subject for this international seminar? Cities have been mostly created without a garden architecture for almost an entire century. The twentieth century has almost eliminated a garden and park architecture from the composition and image of cities. In exchange for gardens and parks we have now "a green space", "an open town space" or "urban green". Those spaces, often a broad expanse of towns, are never called park because they have not been planned as such. They can have an ecological, a recreational or a sanitary significance, but they are without any identity, without any composite or artistic values. The result is towns and villages without any spirit or personality. The urban green spaces marked green on a land-use plan are today "green deserts", invisible because they are all alike and without any meaningful facilities, used as places for walking. Nevertheless when we skim through journals of architecture and garden architecture we have an opposite impression because they are full of achievements which are leading to the return of garden and of traditional park architecture. We can take pleasure from realizations of artists of garden and park architecture in Berlin, Paris, Barcelona, in America and elsewhere, but these are exceptions. The idea of garden architecture as one of the main elements of a city image and its composition is stifled by the politics and money

L'architettura dei giardini come elemento dell'immagine urbana

Mladen Obad Šćitaroci e Bojana Bojanic

Premessa

99

Ogni città non solo ha una propria vocazione, ma anche una sua identità. Si distingue per una specifica immagine che la rende diversa da ogni altra città. Questa immagine è definita dalla topografia, dall'ecosistema, dal retaggio sociale, storico e culturale, dalle condizioni politiche e economiche, ma anche da una composizione e una struttura urbana più o meno significative. I giardini sono uno degli elementi fondamentali della struttura e della composizione urbana, e svolgono una funzione essenziale e identificante nell'immagine della città. Londra sarebbe forse riconoscibile senza i suoi vasti parchi e le sue piazze, numerose ed uniche? Il fasto di Parigi rimarrebbe inalterato se essa non avesse il Bois de Boulogne e il Bois de Vincennes, o i suoi giardini pubblici di stile classico, o il parco della Villette? Zagabria, la capitale della Croazia, sarebbe una città fatta di isolati quadrati tutti uguali se non fosse per la sua serie di piazze verdeggianti a forma di ferro di cavallo. Per innumerevoli città di tutto il mondo l'architettura dei parchi è un elemento essenziale della riconoscibilità della struttura urbana.

Perché abbiamo scelto questo argomento per questo seminario internazionale? È quasi un secolo che si creano città senza pianificare i giardini. Il XX secolo ha eliminato quasi del tutto l'architettura dei parchi e dei giardini dalla composizione e dall'immagine delle città. Al posto dei giardini e dei parchi abbiamo adesso "spazi verdi", "spazi urbani aperti" o "prati cittadini". Questi spazi spesso non sono mai stati considerati come parchi perché in effetti non sono stati pianificati come tali. Hanno una rilevanza ecologica, ricreativa o sanitaria, ma mancano di identità, di qualsiasi valore specifico o artistico, per cui le città e i paesi in cui si trovano risultano privi di anima e di personalità. Gli spazi urbani verdi segnati in verde sulle piante delle città sono oggi dei "deserti verdi", invisibili perché tutti uguali, e privi di risorse significative: dei semplici luoghi dove si va a passeggiare. Tuttavia, quando sfogliamo le riviste di architettura e di architettura dei giardini riceviamo un'impressione opposta, perché esse sono pieni di realizzazioni che stanno riportando in auge il giardino e la tradizionale architettura dei parchi. Possiamo goderci le opere di artisti dell'architettura dei giardini e dei parchi a Berlino, Parigi, Barcellona, in America e altrove, ma queste sono eccezioni. L'idea che l'architettura dei giardini sia uno dei principali elementi dell'immagine della città e della sua composizione stenta a farsi strada a causa delle considerazioni politiche e economiche

that dictate the expansion and growth of cities. Our aim is to direct the attention to this theme of all those who play a part in the creation and development of villages and towns: planners, architects and garden architects but also politicians and administrators.

The beginning of an apprehension and application of park architecture in the creation of an urban image is possible by distinguishing the park architecture from horticulture and from greenness which have been wrongly equated in the second part of the twentieth century. The ecological greenness meant the setting aside of an area of a town in ratio to the number of inhabitant without any regard to the composition of a human living space. Gardens and parks have the advantage that they have always been an interest of various professions and can be contemplated and considered in several manners. We consider park architecture through the understanding of a garden or park which is an architecture in organic materials and an artificial space (like a city) made by human work, knowledge and creation.

Garden architecture as an element for the city structure

Garden architecture appears in several basic types as an element of the city structure throughout history (from the antique until today) and we can apply all those types in contemporary design of villages and cities.

Gardens and parks dotted about a town plan give character to medieval and Renaissance cities. In the medieval towns they are predominantly garden-courtyards symbolized in the *hortus conclusus*. In the Renaissance towns they are palace gardens, then villa gardens on the outskirts and also the first partially public garden, a botanical garden (in Pisa, Padua, Florence). This system of dotted, almost spontaneous garden architecture in the city structure is present until today. An impressive example are London's squares which were given shape throughout the nineteenth century.

Landscape parks which are a continuous system in a town plan's image can be found in the antique Rome or in the English town of Bath at the end of the eighteenth century, but they are in fact typical of the nineteenth century. We can recollect the park-forests in Paris, such as Bois de Boulogne or Bois de Vincennes, or London's parks (Regent's Park, Hyde Park, Kensington Gardens, St James's Park, Battersea Park etc.) or the system of parks which Frederic Low Olmsted created in American cities (Boston, Chicago).

A continuous system of classical and historical squares and public gardens and parks is the work of the middle and the end of the nineteenth century. Archetypes are Paris with its representative and monumental squares, or Vienna with its "Ring". The above-mentioned garden-squares shaped like a horseshoe in Zagreb are also a part of that historical urban culture.

A large public park that predominates in the density of a city structure can be illustrated by Olmsted's Central Park in New York from the middle of the nineteenth century. Gaudi's Park Guell in Barcelona (at the beginning of the twentieth century) and Bos Park in Amsterdam (from the middle of the twentieth century) are other examples.

che determinano l'espansione e la crescita urbana. Il nostro scopo è sensibilizzare a questa tematica tutti coloro che hanno un ruolo nella pianificazione e nello sviluppo di paesi e città: urbanisti, architetti e architetti dei giardini, ma anche politici e amministratori.

L'inizio di una conoscenza e di una pratica dell'architettura dei giardini nella creazione dell'immagine urbana deve fondarsi sulla distinzione preliminare dell'architettura dei giardini dall'orticoltura e dal "verde", che vengono invece confusi nell'ottica distorta che è prevalsa nella seconda parte del XX secolo. Il concetto di "verde" urbano ha significato la destinazione a tal fine di aree cittadine proporzionali al numero di abitanti senza alcun riguardo per la composizione dello spazio abitativo umano. I giardini e i parchi hanno un vantaggio: sono sempre stati oggetto dell'interesse di varie professioni, e possono essere visti da diversi punti di vista. La nostra concezione di parco è quella di una realizzazione architettonica fatta di materiali organici collocati in uno spazio artificiale (come quello di una città), e prodotta dal lavoro, dalle conoscenze e dalla creatività umana.

101

L'architettura dei giardini come elemento della struttura urbana

L'architettura dei giardini si presenta in alcuni tipi base che figurano come elementi della struttura urbana dall'antichità fino ai nostri giorni. Tutti questi tipi sono ancora applicati nella moderna progettazione di città e paesi.

I giardini e i parchi sparsi nella città contribuiscono alla fisionomia delle città medievali e rinascimentali. Nelle città medievali si tratta principalmente di cortili con giardino, sul modello dell'*hortus conclusus*. Nelle città del Rinascimento troviamo i giardini dei palazzi, poi i giardini delle ville periferiche, e anche i primi giardini parzialmente pubblici, come i giardini botanici di Pisa, Padova e Firenze. Questo sistema di architettura dei giardini "a macchie", quasi spontanea, nell'ambito della struttura urbana è riscontrabile anche oggi. Un esempio notevole è fornito dalle piazze di Londra, che hanno avuto la loro sistemazione definitiva nel corso del XIX secolo.

Parchi paesaggistici inseriti organicamente nella pianificazione cittadina esistevano già nell'antica Roma, e nella cittadina inglese di Bath alla fine del XVIII secolo, ma essi sono in effetti tipici del XIX secolo. Ricordiamo le foreste-parco di Parigi (Bois de Boulogne e Bois de Vincennes), i parchi di Londra (Regent's Park, Hyde Park, Kensington Gardens, St. James' Park, Battersea Park ecc.), e il sistema di parchi che Frederic Low Olmsted ha creato nelle città americane (Boston, Chicago).

I complessi integrati di piazze classiche e storiche e di giardini pubblici sono una elaborazione della seconda metà dell'Ottocento. Gli archetipi sono Parigi con le sue piazze monumentali e Vienna con il "Ring". I summenzionati giardini-piazza di Zagabria, disposti a ferro di cavallo, sono anch'essi parte di quella cultura storica urbana.

Un esempio di vasto parco pubblico che occupa una posizione di rilievo all'interno dell'agglomerato urbano è il Central Park di New York, creato da Olmsted alla fine del XIX secolo. Altri esempi sono il parco Guell di Barcellona, di Gaudi (inizi del XX secolo) e il parco Bos di Amsterdam (metà del XX secolo).

L'idea della città-giardino e della città moderna che attraversa l'intero XX secolo è

Natural and more often artificial landscape which have the purpose of park architecture is an idea of the garden city and of the modern city that is present throughout the whole of the twentieth century. Results of that conception were good while ecological and functional principles were entirely coordinated with city design and the city as a whole. This was the case in the English garden cities Letchworth and Welwyn. However, after the Second World War because of the need to economize expenses for maintenance, design was eliminated from planning and the idea of landscape as a function of park architecture became degraded, reduced and transformed into greenness without any identity. We are at the beginning again, as above-mentioned, and that is the stimulus for this research.

Harmony in urban planning, architecture and garden architecture

Throughout the centuries garden-park architecture was attached to architecture and town planning until modern industrial society expelled from planning the traditional gardens and parks. Reasoning about a town and planning had never before omitted garden architecture, not until it became identified by the modern movement with the landscape. Numerous examples of urban garden architecture approved of harmony in urban composition and garden architecture as well as harmony between house and garden from the antique until today. It is hard or impossible, in all the examples, to fix a limit between urban planning and garden architecture because they are all complex compositions. An example is Hadrian's Villa near Tivoli which is at the same time a town, a villa and a park, one of the most influential of the landscapes of antiquity. The Renaissance landscape of the Chateau de Richelieu in Touraine shows a unified design of the castle and garden and includes a town as a subsidiary element. It is a concept which prepared the way for the work of Le Nôtre at Versailles. From Versailles, as a Baroque layout, emerged an idea of new towns with the concept of town and gardens as a single unit of landscape architecture (Karlsruhe, Mannheim, Washington etc.). An announcement of garden cities and modern urban landscape planning evolved in Bath with Royal Crescent and Lansdown Crescent (end of the eighteenth century) where in the city itself the green landscape creates the illusion of an English country park brought to town. Regent's Park in London is not only a model of a new urban park aesthetic but also an example of the intimate relation between garden art and architecture. Monumental terraced houses around Regent's Park (a project of the architect John Nash), like those in Rue de Rivoli in Paris near Les Jardins des Tuileries, are the result of the concept of harmony between urban planning, architecture and garden architecture. The symbolic heart of the new Japanese town Shin Sanda is a project of the architect Emilio Ambasz and is designed as a work of that harmony. The idea of integral urban and landscape planning is well known and visible in Paris, Vienna and Zagreb in the above-mentioned examples from the nineteenth century. La Villette in Paris, that is proclaimed as the prototype of a twenty-first century park, is an example of a so-called "urban" or "cultural-technological" park where it is almost impossible to distinguish between urban planning, architecture and park architecture because the architect Bernard Tschumi has them united together. La Villette has

quella di un paesaggio naturale o più spesso artificiale destinato a parco urbano. I risultati di questa concezione sono rimasti validi finché i principi funzionali e ecologici sono stati interamente coordinati con la pianificazione complessiva della città. Ne sono un esempio le città-giardino inglesi di Letchworth e Welwyn. Tuttavia, dopo la Seconda Guerra Mondiale, la necessità di risparmiare sulle spese di manutenzione ha portato all'eliminazione dell'elemento progettuale nella pianificazione urbana, e l'idea di architettura dei giardini è degenerata nel concetto amorfo di "verde". Come abbiamo detto, siamo ritornati al punto di partenza, e questo costituisce un ulteriore stimolo per la nostra ricerca.

L'armonia nella pianificazione urbana, nell'architettura degli edifici e in quella dei giardini

Nel corso dei secoli l'architettura dei giardini e dei parchi è stata parte integrante dell'architettura e dell'urbanistica finché la moderna società industriale non l'ha relegata in secondo piano. Numerosi esempi di architettura dei giardini dall'antichità ai giorni nostri mostrano un'attenzione all'inserimento armonico dei giardini all'interno della pianificazione urbana, come anche all'armoniosa integrazione fra casa e giardino. In tutti questi esempi è difficile o addirittura impossibile tracciare il confine fra pianificazione urbana e architettura dei giardini, in quanto appaiono perfettamente integrate, come per esempio in uno dei complessi paesaggistici più prestigiosi dell'antichità, la villa di Adriano presso Tivoli, che è al contempo una cittadina, una villa e un parco. Il paesaggio rinascimentale del Chateau de Richelieu in Turenna presenta una progettazione unitaria del castello e del giardino, ai quali è annesso un villaggio come elemento sussidiario. È un concetto che ha aperto la strada al lavoro di Le Notre a Versailles. Versailles ha ispirato la creazione di nuove città in cui gli edifici e i giardini costituiscono un complesso unitario di architettura paesaggistica (Karlsruhe, Mannheim, Washington ecc.). Una prefigurazione delle città-giardino e della moderna pianificazione del paesaggio si ritrova nel Royal Crescent e nel Lansdown Crescent di Bath (fine del XVIII secolo), dove l'immersione degli edifici urbani in un paesaggio verdeggiantissimo crea l'illusione di un parco di campagna inglese trapiantato in città. Regent's Park a Londra non solo è il modello di una nuova estetica del parco urbano, ma è anche un esempio dell'intimo rapporto fra l'arte dei giardini e l'architettura. Le monumentali case a schiera intorno a Regent's Park (progettate dall'architetto John Nash), come quelle di Rue de Rivoli a Parigi lungo i Giardini delle Tuileries, sono il risultato della ricerca di un'armonica integrazione fra la pianificazione urbana, l'architettura degli edifici e quella dei giardini. Il cuore simbolico di Shinjuku, cittadina giapponese di recente costruzione, progettato dall'architetto Emilo Ambasz, è espressione di questo ideale armonico. L'idea di una pianificazione integrata della città e del paesaggio è espressa vigorosamente anche dai summenzionati esempi ottocenteschi di Parigi, Vienna e Zagabria.

Il parco della Villette a Parigi, ritenuto un prototipo di parco del XXI secolo, è un esempio del cosiddetto parco "urbano" o "cultural-tecnologico". In esso è quasi impossibile distinguere fra pianificazione urbana, architettura degli edifici e architettura dei giardini, in quanto l'architetto Bernard Tschumi li ha progettati in maniera unitaria. La

reestablished, more than any other contemporary garden, an interest in architects for garden architecture and the belief that urban planning, architecture and garden architecture are inseparable and very different from ecological greenness and horticulture.

104 Considerations about the ideal Renaissance town inspired an idea of the ideal garden at the end of the fifteenth century - examples are Francesco Colonna's garden of the island Citera or Thomas Moore's utopian town where a garden architecture is the equal element in urban structure. Among Renaissance and early Baroque schemes of an ideal town one of the most interesting is a town of a German theorist Christoph Sturm that was designed with continual gardens of family houses which form a green border between town and walls. It is also possible to recognize some green zones in Vincenzo Scamozzi's ideal town one century before. In the nineteenth century, in works of utopian socialists, landscape functions as a garden architecture, especially in François Marie-Charles Fourier's "Ville du Garantisme", and this was repeated in the idea of garden cities and in a modern vision of urban structure.

Correspondence between ideas and shapes in garden architecture and urban planning

New shapes of gardens and parks and their elements became elements of urban planning in the Renaissance, and the same was true in the Baroque. Baroque gardens, especially Versailles, were the origin for a new urban conception or for the development of old towns in the eighteenth and nineteenth century. The ground-plan of the French Baroque garden become a model for a baroque or classicist town (Karlsruhe, Washington). Alleys, avenues and parterres are transformed into recognizable aesthetic urban features - into squares, esplanades and promenades. The star-like crossing in a French Baroque garden became, in urban planning of the nineteenth century, a picturesque rondpoint with radiating avenues (as the avenues that radiate from the Arc de Triomphe in Paris). Similarly *patte d'oie*, common in the French Baroque formal garden where several alleys radiate from a single point, became roads with a triangular plaza or Y crossing with radiating avenues. The idea may have come from Italian town planning: Palladio's designs for streets in Vicenza show such a pattern and this motif is also present in Piazza del Popolo in Rome from the end of the sixteenth and the beginning of the seventeenth centuries.

The English landscape garden led to the idea of the garden city and modern city. Modern urban planning suggests building in a natural landscape, and where this is not available, to make an artificial one as in an English landscape garden.

Some of the public metropolitan gardens became a model not only for garden architecture, but also for urban conception all round the world. Bos Park in Amsterdam, from the Thirties, came to be a model for the public recreational park of the twentieth century. After the Second World War a recreational park was inevitable in urban planning, sometimes as a new park and sometimes as a renovation of an old one, one of the most well-known being West-Park in Munchen from the Seventies of the twentieth century. The influence on contemporary parks and urban conception of La Villette is already obvious since it is named a park of the twenty-first century.

Villette ha contribuito più di qualsiasi altro giardino contemporaneo a risvegliare negli architetti l'interesse per l'architettura dei giardini e la convinzione che la pianificazione urbana, l'architettura degli edifici e quella dei parchi sono inseparabili.

Alla fine del XV secolo, la concezione della città rinascimentale ideale ha ispirato il concetto di giardino ideale. Basta pensare al giardino dell'isola di Citera, di Francesco Colonna, o alla città utopica di Thomas Moore, in cui l'architettura dei giardini ha un'importanza pari a quella degli edifici nella pianificazione dello spazio urbano. Fra i modelli rinascimentali e proto-barocchi di città ideale uno dei più interessanti è una città progettata dal teorico tedesco Christoph Sturm che presentava una successione continua di giardini di case inframmezzata fra la città e le mura a formare una cornice verde. È anche possibile riconoscere alcune zone verdi nella città ideale di Vincenzo Scamozzi un secolo prima. Nel XIX secolo, nei lavori dei socialisti utopici, il paesaggio ha la funzione di giardino, specialmente nella "Ville du Garantisme" di François Marie-Charles Fourier, e questa nozione è stata ripresa nella teoria della città-giardino e nella moderna visione della struttura urbana.

105

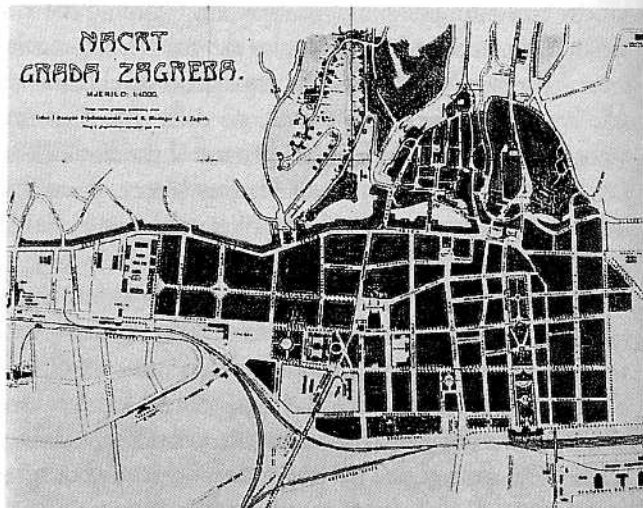
Corrispondenze fra idea e forma nell'architettura dei giardini e nella pianificazione urbana.

In epoca barocca i giardini e i parchi hanno continuato a essere elementi integranti della pianificazione urbana, come lo erano stati nel Rinascimento. I giardini barocchi, specialmente Versailles, hanno fornito le linee guida per la progettazione di nuove città e per lo sviluppo delle città preesistenti nel corso del XVIII e XIX secolo. La città barocca e quella classica (Karlsruhe, Washington) si sono modellate sulla pianta del giardino barocco francese. I viali e i *parterre* vengono trasformati in configurazioni urbane riconoscibili: piazze, spianate e *promenades*. L'incrocio a stella dei giardini barocchi francesi è divenuto, nella pianificazione urbana del XIX secolo, una pittoresca rotonda con strade radiali, come la piazza dell'Arco di Trionfo a Parigi. Analogamente la "zampa d'oca" (*patte d'oie*), un elemento consueto dei giardini barocchi francesi, in cui diverse strade si irradiano da un singolo punto, è riprodotta nelle piazze triangolari e negli attraversamenti a Y con strade radiali. L'idea potrebbe derivare dalla pianificazione urbana italiana: uno schema simile si ritrova infatti nei progetti stradali del Palladio per Vicenza, e nella piazza del Popolo a Roma (fine del XVI-inizio del XVII secolo).

Il giardino paesaggistico inglese è alla base dell'idea della città-giardino e della città moderna. La moderna pianificazione urbana prevede che la città sia integrata con un paesaggio naturale, e, quando questo non è a portata di mano, che se ne crei uno artificiale, proprio come nella concezione del giardino paesaggistico inglese.

Alcuni dei giardini pubblici metropolitani sono divenuti un modello non solo nell'ambito dell'architettura dei giardini, ma anche in quello dell'urbanistica mondiale. Il parco di Bos ad Amsterdam, degli anni Trenta, è diventato il modello del parco ricreativo pubblico nel XX secolo. Dopo la Seconda Guerra Mondiale era inevitabile che la pianificazione urbana prevedesse parchi ricreativi, da creare *ex novo* o da ricavare dalla ristrutturazione dei parchi esistenti. Uno dei più noti parchi del secondo dopoguerra è il West-Park di Monaco di Baviera, degli anni Settanta. L'influenza del parco della Villette sui parchi e sull'urbanistica contemporanei è già resa evidente dall'epiteto di "parco

Zagreb (Croatia). A historical square-parks system shaped like a letter U known as the "Green Horseshoe" from the end of the 19th century; the plan of the town is from the year 1911



Zagabria (Croazia). Un complesso storico di piazzegiardino a forma di lettera U noto come il "Ferro di Cavallo Verde", della fine del XVIII secolo. La pianta è del 1911

London. A large parks system on the plan of the city: Regent's Park, Kensington Gardens, Hyde Park, Green Park, St James's Park, Battersea Park

Londra. Un ampio complesso di parchi inseriti nella pianta urbana: Regent's Park, Kensington Gardens, Hyde Park, Green Park, St James' Park, Battersea Park



Bath. Circus and Royal Crescent

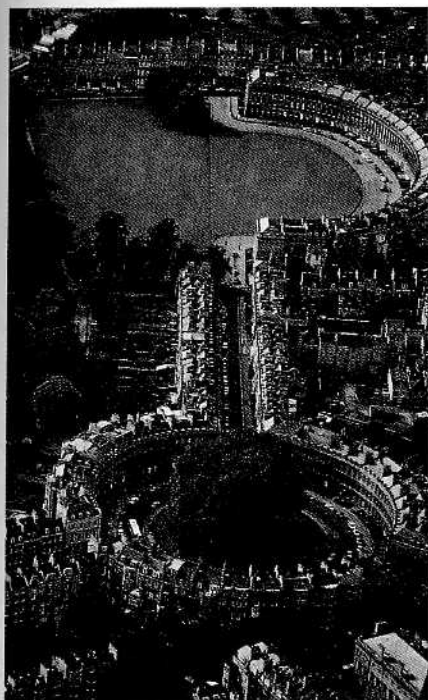
Bath. Circus e Royal Crescent

Bath. Lansdown Crescent

Bath. Lansdown Crescent

Zagreb (Croatia). Easterly part of square-parks "Green Horseshoe"; a view from the main railway station to the main square and to the medieval centre of Zagreb; the part of the town dating from the end of the 19th and the beginning of the 20th century

Zagabria (Croazia). Parte orientale delle piazze-giardino del "Ferro di Cavallo Verde". Vista dalla stazione centrale della piazza principale e del centro medievale di Zagabria, la parte della città datata fra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo



London's squares initiated the rise and development of plaza-gardens and that became a trend in the nineteenth century, but it is still current even today, when we can witness the emergence of new examples all over the world. The example of plaza-gardens best demonstrates the unity and integrity of urban planning and garden architecture and the completion of mutual ideas and shapes. The concept of the ordered assembly of building around a Renaissance plaza is similar to the medieval cloister garden (Place des Vosges in Paris or Placa Mayor in Madrid). Some Baroque plazas are made in accordance with Baroque and Renaissance gardens: Place de la Carrière (Place Stanislas) in Nancy from the eighteenth century repeats a principle and partially the form of Raffaello's and Sangallo's idea for the garden of Villa Madama in Rome from the sixteenth century. The focus of a garden-city (Letchworth, Welwyn) is a garden-like plaza and a plaza-like garden. A Renaissance example of a plaza-garden, built on Durer's scheme, is a large central park in the German town Freudenstadt from 1599. Gaudi's Park Guell in Barcelona was conceived with architectural sequences, as a focus, a city plaza- belvedere, of a never realized garden-city.

The eternal theme of alleys, avenues and promenades is especially interesting in analysing the shared design elements of garden architecture and urban planning. They are irreplaceable in the image of a city because they give an aesthetic atmosphere and identity to it. Can you imagine Les Champs Elysées in Paris without trees or a view of Barcelona without plane trees?

Transformation of a traditional image

Originating spontaneous or planned cities and towns have gained an identity and image. However, that image is often changed as a result of an imprudent and senseless human intervention, and the same is happening with authentic and cultivated landscapes around them. While mankind was living, working and creating in harmony with and with respect for nature and heritage, he achieved outstanding creations. Whereas, when respect is missing, a degraded traditional image of a town and landscape results. That is a threat to human identity and existence, not only ecologically but also aesthetically and spiritually.

Cities of the twentieth century have often lost their identity as a result of a modern urban international style, and the same was true for garden architecture that was often neglected and left to its own devices. Garden and park architecture of residential areas all around Europe were based upon the fading garden tradition and commercial horticulture, resulting in disaster and kitsch. Leaving environment and climate as well as tradition and culture out of consideration, the same trees and bushes were planted not only in Europe but all around the world. Masses of *Thuja sp.* (Golden or Silver *Arbor vitae*); *Picea Pungens "Glauca"* (Blue Spruce); *Acer Palmatum* (Japanese Maple); *Juniperus horizontalis*; *Juniperus chinensis*; *Cotoneaster sp.* etc. have been used in uninventive and dull gardens that are large areas in an urban structure but remain almost invisible in the urban image due to a total lack of aesthetic qualities.

del XXI secolo" che gli è stato attribuito. Le piazze di Londra hanno dato origine alla moda ottocentesca delle piazze-giardino, che sono ancora in auge al giorno d'oggi, come ci testimoniano i nuovi esempi che appaiono in tutto il mondo. L'esempio delle piazze-giardino è quello che esprime in modo più efficace la complementarità e l'unità della pianificazione urbana e dell'architettura dei giardini. La schiera ordinata di edifici che si affacciano su una piazza rinascimentale (Place des Vosges a Parigi o Placa Mayor a Madrid) richiamano il chiostro medievale. Alcune piazze barocche si ispirano a giardini barocchi o rinascimentali: Place de la Carrière (Place Stanislas) a Nancy, del XVIII secolo, riecheggia il principio e in parte la forma del progetto di Raffaello e Sangallo per un giardino a Villa Madama, a Roma, nel XVI secolo. Il punto focale di una città-giardino (Letchworth, Welwyn) è una piazza-giardino, ovvero un giardino-piazza. Un esempio rinascimentale di giardino-piazza, costruito su disegno di Durer, è il vasto parco centrale nella città tedesca di Freudenstadt del 1599. Il parco Guell di Gaudí a Barcellona è stato concepito a sequenze architettoniche, come un punto focale, una piazza-belvedere di una città giardino mai realizzata.

L'eterno tema dei viali e delle *promenades* è particolarmente interessante quando si va ad analizzare gli elementi progettuali comuni all'architettura dei giardini e all'urbanistica. Essi sono inscindibili dall'immagine della città, cui conferiscono la sua cifra estetica e la sua atmosfera. Potreste immaginare gli Champs Elysées a Parigi senza alberi o una vista di Barcellona senza platani?

La trasformazione dell'immagine tradizionale

Le città e i paesi, di origine sia spontanea che pianificata, hanno acquisito nel tempo un'identità e una immagine. Tale immagine però è spesso stravolta da interventi umani imprudenti e insensati, e lo stesso sta accadendo con i paesaggi naturali o coltivati intorno ad esse. Finché l'umanità ha vissuto, lavorato e creato nel rispetto della natura e del proprio retaggio culturale, ha dato vita a opere straordinarie. Quando invece tale rispetto è venuto meno, l'immagine tradizionale della città e del paesaggio si è degradata, e si è profilata una minaccia all'identità e all'esistenza stessa dell'umanità, non solo ecologicamente ma anche esteticamente e spiritualmente.

Le città del XX secolo hanno perso spesso la loro identità, omologandosi al moderno stile urbano internazionale, e lo stesso è accaduto con l'architettura dei giardini, che è stato sovente negletta e abbandonata a se stessa. L'architettura dei giardini e dei parchi delle aree residenziali di tutta Europa si è fondata su una tradizione giardiniera ormai impoverita e sull'orticoltura commerciale, sfociando nel kitsch e nel disastro generale. Gli stessi alberi e gli stessi cespugli sono stati piantati non solo in Europa ma in tutto il mondo. Una caterva di *Thuja sp.* (*Arbor vitae* oro o argento), *Picea Pungens* "Glauca" (abete azzurro), *Acer Palmatum* (acero giapponese), *Juniperus horizontalis*, *Juniperus chinensis*, *Cotoneaster sp.* ecc. sono stati impiegati in giardini monotoni e privi di ispirazione che, pur occupando vaste aree all'interno dello spazio urbano, restano quasi invisibili nell'immagine cittadina per la loro totale mancanza di qualità estetiche.

Conclusion

We are again, when a third millennium is approaching, in a situation in which we have to reaffirm garden architecture as an essential element of urban shaping and planning. We are getting away from nineteenth and twentieth century ideas of introducing a landscape into urban structure or making an illusion of nature that is part of the urban structure. Technological progress has made possible fast journey into virgin nature and therefore gardens and parks no longer have to imitate nature. If we understand a garden or park as architecture in organic materials we will have a designed space visible in urban images. That will be possible in view of the unity of urban planning, garden architecture and architecture and considering a differentiation between garden architecture and horticulture or greenness (ecological green). Gardens and parks are essential elements in a synthesis of urban planning, architecture and the surrounding landscape. We can also reaffirm garden architecture in daily life and in a human space planning by using a classical terminology and typology enriched with new notions. It is inappropriate to name historical gardens and parks, squares, garden-plazas, promenades, alleys, avenues, botanical and zoological gardens, archaeological and memorial gardens, amusement and recreational parks, exhibition parks etc. urban green or green areas. With these names they become characterless, emptying them of aesthetical planning and leaving only ecological values.

Undoubtedly for the past centuries gardens and parks were not supremely important in human life, but they were always present in the human mind and in urban images. If this has been forgotten during the twentieth century, we can hope that the twenty-first century will recall it to the memory and that we will again use the aesthetic force of garden architecture in urban planning. That is the main reason why we have to educate young people in the aesthetics of towns, garden and park architecture, and ideas of garden art, that were always of considerable culture and sensibility and brought harmony into the human living space.

Bibliography

- Benevolo L. (1993), *Storia della città*, Roma-Bari.
- Chadwick G. F. (1966), *The Park and the Town*, London.
- Gromort G., *L'art des jardins*, Paris.
- Jellicoe G. and S. (1987), *The Landscape of Man*, London.
- Kassler E.B. (1984), *Modern Gardens and the Landscape*, New York.
- Kostof S. (1991), *The City Shaped - Urban patterns and meanings through history*, London.
- Kostof S. (1992), *The City Assembled - The elements of urban planning through history*, London.
- Morini M. (1983), *Atlante di storia dell'Urbanistica*, Milano.
- Morris A.E.J. (1994), *History of Urban Form*, Harlow.
- Vercelloni V. (1990), *Atlante storico dell'idea del giardino europeo*, Milano.
- Vercelloni V. (1994), *Atlante storico dell'idea europea della città ideale*, Milano.
- Zucker P. (1973), *Town and Square. From the Agora to the village green*, Cambridge.
- The Oxford Companion to Gardens (1991), Oxford.

Ci troviamo di nuovo, con l'avvicinarsi del terzo millennio, in una situazione in cui dobbiamo ribadire il ruolo essenziale dell'architettura dei giardini nella pianificazione delle città. Ci stiamo allontanando dalle idee otto-novecentesche dell'inserimento di un paesaggio agreste nella città, ovvero della creazione illusoria della natura all'interno dello spazio urbano. Il progresso tecnologico ci ha regalato una mobilità che ci permette di raggiungere rapidamente luoghi dove possiamo goderci una natura vergine, per cui i giardini e i parchi non hanno più bisogno di imitare la natura. Se partiamo da una visione dei giardini e dei parchi come architettura in materiali organici, potremo ottenere spazi progettati che abbiano una loro visibilità nell'ambito dell'immagine urbana. Ma per fare ciò bisogna che l'urbanistica, l'architettura dei giardini e quella degli edifici siano concepite come un tutto integrato, e che sia chiara la distinzione fra l'architettura dei giardini e l'orticoltura e il "verde". I giardini e i parchi sono elementi essenziali di una sintesi fra la pianificazione urbana, l'architettura e il paesaggio circostante.

Per riaffermare la centralità dell'architettura dei giardini nella vita quotidiana e nella pianificazione dello spazio umano, è utile avvalersi di una terminologia e una tipologia classiche, anche se arricchite da nuove nozioni. È inappropriato chiamare "verde urbano" o "aree verdi" quelli che sono giardini e parchi storici, piazze, piazze-giardino, *promenades*, viali, giardini botanici e zoologici, parchi da esibizione ecc. Con questi nomi i loro valori estetici e progettuali vengono azzerati per essere sostituiti da meri valori ecologici.

È indubbio che nei secoli passati i giardini e i parchi, pur non essendo di imprescindibile importanza per la vita degli uomini, siano sempre stati presenti nella coscienza umana e nelle immagini urbane. Anche se il XX secolo li ha dimenticati, speriamo che il XXI secolo se ne riappropri e che possiamo avvalerci di nuovo del vigore estetico dell'architettura dei giardini nella pianificazione urbana. È questa la ragione principale per cui dobbiamo avvicinare i giovani all'estetica della città, all'architettura dei giardini e dei parchi e all'arte del giardino, che sono sempre stati un fattore di cultura e di sensibilizzazione e hanno portato armonia nello spazio abitativo umano.

Bibliografia

- Benevolo L. (1993), *Storia della città*, Roma-Bari.
 Chadwick G. F. (1966), *The Park and the Town*, London.
 Gromort G. (1934), *L'art des jardins*, Paris.
 Jellicoe G. e S. (1987), *The Landscape of Man*, London.
 Kassler E.B. (1984), *Modern Gardens and the Landscape*, New York.
 Kostof S. (1991), *The City Shaped. Urban patterns and meanings through history*, London.
 Kostof S. (1992), *The City Assembled. The elements of urban planning through history*, London.
 Morini M. (1983), *Atlante di Storia dell'Urbanistica*, Milano.
 Morris A.E.J. (1994), *History of Urban Form*, Harlow.
 Vercelloni V. (1990), *Atlante storico dell'idea del giardino europeo*, Milano.
 Vercelloni V. (1994), *Atlante storico dell'idea europea della città ideale*, Milano.
 Zucker P. (1973), *Town and Square. From the Agora to the village green*, Cambridge.
 The Oxford Companion to Gardens, Oxford 1991.

Art and tension in landscape. From the garden to Land Art

Maurizio Russo

112

The image of the famous Faraglioni rocks of Capri illustrates very well a question which often intrigues the student of landscape: why is it that nature always generates harmonious and coherent forms, while man has to work very hard to reproduce a harmonious whole? In the specific context of a rocky landscape, it is obvious that to create a scene which has a "natural sense", one needs not only a good grasp of geology and geomorphology but also considerable creative expertise. If one decides to leave the disposition of the rocks to chance, letting them remain where they fall, the result is simply chaos, and experience shows that a manmade random arrangement needs to be carefully managed. Even a carbon copy of a natural landscape in which the original is perfectly reproduced but devoid of any artistic interpretation appears surprisingly "unnatural". Spontaneity and control are generally viewed as opposites, like subjectivity and objectivity, whereas in designing a manmade landscape they have to be balanced against each other.

Going back to the picture of the Faraglioni, it has to be borne in mind that such a photograph, being an instantaneous perception chosen by the photographer and imprinted on film, is a fleeting interpretative expression of the landscape. It is none other than a subjective act of construction inasmuch as the framing, perspective and balancing of mass and space are effects which the photographer has deliberately sought, and derive from his personal spatial conception. To some extent such elements are part of the perceptive activity common to all. For the human eye invariably makes a selection in its perception of reality and, like the photographer, it is for ever creating harmony and giving coherence and order to a set of data which it selects automatically in the space around it. In other words the supposedly passive act of looking actually involves each one of us, with differing degrees of awareness, in a creative task in which we take an active role. Yet it is appropriate to ask whether, in the act of transforming material, it may not be possible to imagine a procedure based on receptivity, or in other words a way of being passive in the creative activity.

It may be instructive to consider a mountaineer who, in the physical activity of climbing a rockface, seeking out handholds and footholds, is only partly responsible for his route inasmuch as he constantly has to choose within the limits of the possibilities offered to him. It is the mountain itself which offers him the key to "making his way up", and he is bound to be receptive towards the environment in which he acts.

Arte e tensione nel paesaggio. Dal giardino alla Land Art

Maurizio Russo

L'immagine fotografica dei celebri Faraglioni di Capri qui riprodotta illustra molto bene l'interrogativo, spesso fonte di riflessioni nel lavoro del paesaggista, sul perché la natura genera forme sempre coerenti e armoniose mentre per l'uomo il riprodurre tale armonia risulta estremamente elaborato.

Nel campo specifico della composizione di paesaggi rocciosi si può constatare che, per creare un insieme che abbia un "senso naturale", c'è bisogno non solo di un buon bagaglio di nozioni nel campo della geologia e della geomorfologia, ma anche di una grande maestria creativa.

Per esempio il semplice lasciare al caso il posizionamento delle pietre non curandone volutamente la disposizione e abbandonandole dove vengono depositate accidentalmente sul suolo dell'area d'intervento, dimostra invariabilmente che il caso prodotto dall'uomo, allorché non scaturisce da un sapiente controllo, è solamente caos.

Anche la copia di un paesaggio naturale in cui il modello è perfettamente riprodotto ma che non è animata da alcuna interpretazione artistica, appare sorprendentemente "innaturale".

Spontaneità e controllo, così come soggettività e oggettività, sono concetti abitualmente posti in antitesi l'uno con l'altro mentre dovrebbero trovare un necessario punto di equilibrio nella concezione del paesaggio artefatto.

Tornando all'immagine dei Faraglioni di Capri c'è da notare che una fotografia di questo tipo, in quanto attimo percettivo scelto tra tanti altri e fissato sulla pellicola, rappresenta l'espressione di un preciso momento d'interpretazione del paesaggio.

Essa è a tutti gli effetti un'opera soggettiva di costruzione poiché inquadratura, angolazione, bilanciamento dei pieni e dei vuoti, sono elementi ricercati consapevolmente dal fotografo e frutto di una sua personale visione dello spazio.

Ma in una certa misura tali elementi rientrano abitualmente anche a far parte della quotidiana attività percettiva di tutti.

Il nostro occhio infatti, nel recepire la realtà, opera sempre una selezione e, in maniera analoga al lavoro del fotografo, esso continuamente crea armonia, dà cioè coerenza e ordine a un insieme di dati che seleziona automaticamente nell'ambiente in cui agisce.

In altri termini noi tutti, con diversi gradi di consapevolezza, siamo comunque al centro di un'attività creativa, cioè attivi in quella che spesso abitualmente consideriamo passività.

The objective structure of space continually conditions our compositional choices, and our degree of receptivity to what it suggests is certainly greater than we realise. "In composing a landscape you must obey the will of the stones," in the words of the *Sakuteiki* (作庭記), a 12th century Japanese codex on the art of making gardens, which presents the placing of the rocks as fundamental in constructing a manmade landscape. Further on there is the recommendation: "Through the composition of rocks the *fuzei* (風情) must express itself". This term indicates an aesthetic concept in which the natural elegance inherent in a site coincides with that of the person responsible for the intervention and represents the highest achievement for a garden architect.

114

In Japanese culture there are many analogous terms conveying the various nuances of a very particular relationship between man and nature in which the boundary between the subjective and the objective, always clearly defined in our culture, becomes very tenuous and at times disappears altogether. The *forma mentis* which has generated such an aesthetic system is rooted in the purest tradition of the Tao, the sophisticated Chinese philosophy which permitted its practitioners to observe and represent the universe in a particularly flexible and intuitive way. Although it is far removed from our methods of scientific analysis, Taoist thought has considerable appeal in the light of its surprising ability to encompass the most recent, revolutionary discoveries, and for its "ecological" potential, in the widest sense of the term. One example of this is the complex Taoist notion of *ki* (氣), the energy that pervades everything, that "breath of life" that moves the entire universe. This fundamental concept bears a surprising resemblance to the concepts of energy formulated by sub-atomic physicists over the last few decades. The goal of the Oriental artist is to integrate this universal energy into his work, animating his creations with this vital current.

In Japanese the term *shizen* (自然), translated as nature, is made up of two ideograms: *shi* which literally means "of itself" and *zen* (not related to the Buddhist Zen) meaning "essence" or "created". Thus nature is "what exists of itself" or "what is created of itself", and is recognised as an entity quite independent from man's activity, which plays only a marginal role in it. One may well ask how the Oriental artist, in his pursuit of the highest Taoist ideal of the integration of human activity in the universal harmony, can embody in his work this autonomous process of nature and how he manages to evoke the energy that generates it? One answer comes perhaps from the interpretation of a strange term which the masters of the various traditional Japanese arts use in their teaching and which represents the ideal attitude to adopt in the act of artistic creation. Literally *mushin* (無心) means "absence of heart" and represents that state of mind in which will (the seat of which Oriental philosophy locates in the heart) is momentarily abandoned to make room for a moment of pure instinct, or what we would call inspiration. In this moment of absolute spontaneity may arise an action which is completely free from mental conditioning and characterised by great physical intensity, which can lead to something very similar to a natural event: the essential, necessary movement of an animal hunting, of water flowing, of a rock splitting or a plant growing.

Ma è opportuno domandarsi se anche nell'agire per trasformare la materia, sia possibile ipotizzare un processo basato sulla recettività, un modo di essere passivi nell'attività creativa.

Forse una risposta può essere offerta dall'esempio di uno scalatore che, nell'azione fisica dell'arrampicarsi e trovare appoggi in un percorso di montagna, è solo parzialmente autore del proprio cammino in quanto deve costantemente scegliere nei limiti delle possibilità che gli si presentano.

È la montagna stessa a porgergli la chiave della struttura del suo "farsi strada" ed egli ha un atteggiamento necessariamente recettivo nei confronti dell'ambiente in cui si trova ad operare.

La struttura oggettiva dello spazio condiziona continuamente le nostre scelte compositive e il nostro grado di apertura verso ciò che esso suggerisce è certamente più ampio di quanto ne abbiamo coscienza.

"Nel comporre il paesaggio si deve seguire la volontà delle pietre" si raccomanda nel *Sakuteiki* (作庭記), antico codice giapponese del XII secolo sull'arte della costruzione dei giardini, secondo il quale la disposizione delle rocce è alla base della costruzione del paesaggio artefatto.

E nello stesso testo si legge in seguito: "Attraverso la composizione di rocce si deve esprimere il *fuzei* (風情)"; questo termine indica un concetto estetico in cui l'eleganza naturale propria del luogo coincide con quella della persona che vi interviene e rappresenta il massimo conseguimento per un architetto dei giardini.

Nella cultura giapponese esistono molti termini analoghi a questo che stanno a indicare diverse sfumature di un rapporto del tutto particolare tra uomo e natura in cui il confine tra soggetto e oggetto, sempre strettamente definito nella nostra cultura, diviene molto sottile e talvolta inesistente.

La struttura mentale che ha generato un tale sistema estetico affonda le proprie radici nella più pura tradizione del Taoismo, il sofisticato sistema di filosofia della conoscenza cinese che ha condotto a un tipo di osservazione e di rappresentazione dell'universo oltremodo flessibile e intuitivo.

Il pensiero taoista, per quanto molto distante dal nostro metodo di analisi scientifica, non può che attrarci per la sua sorprendente adattabilità alle più recenti e rivoluzionarie scoperte e per il suo potenziale "ecologico" nel senso più ampio di questo termine.

Un esempio di ciò è la complessa nozione taoista di *ki* (氣): l'energia che pervade ogni cosa, il "soffio vitale" che muove l'intero universo.

Questo concetto fondamentale si avvicina in maniera sorprendente alle concezioni di energia formulate a partire dalle scoperte nel campo della fisica sub-atomica di questi ultimi decenni.

L'obiettivo dell'artista orientale è quello di integrare nella propria opera questa energia universale rendendola partecipe di questo flusso vitale.

In giapponese il termine *shizen* (自然) che vuol dire "natura" si compone di due ideogrammi: *shi* che alla lettera si potrebbe tradurre "da sé" e *zen* (da non confondere con lo Zen buddhista) che vuol dire "essenza" o anche "creato".

La natura è "ciò che esiste in sé" oppure "ciò che si crea da sé"; essa viene riconosciuta

*The Faraglioni of Capri,
a natural beauty spot offering
an infinite variety of
compositional opportunities*

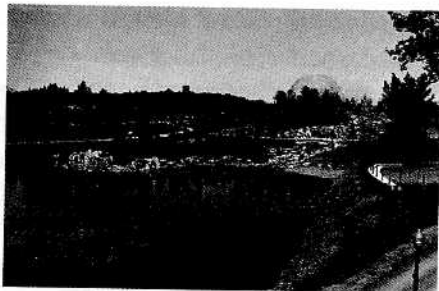
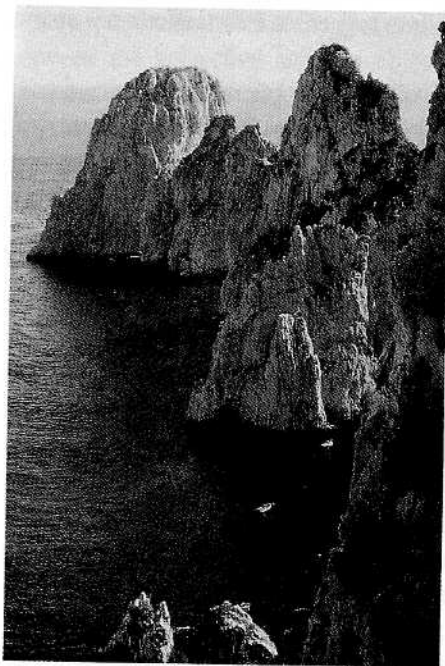
*I Faraglioni di Capri,
uno spettacolo della natura
che offre infinite possibilità
compositive a chi lo contempla*

*Parc des Iles. General view
of the rock ensembles, from the
spring (top right) to the outcrop
on the man-made lake*

*Parc des Iles. Veduta generale
delle composizioni rocciose,
dalla sorgente (in alto a destra)
alla scogliera sul lago artificiale*

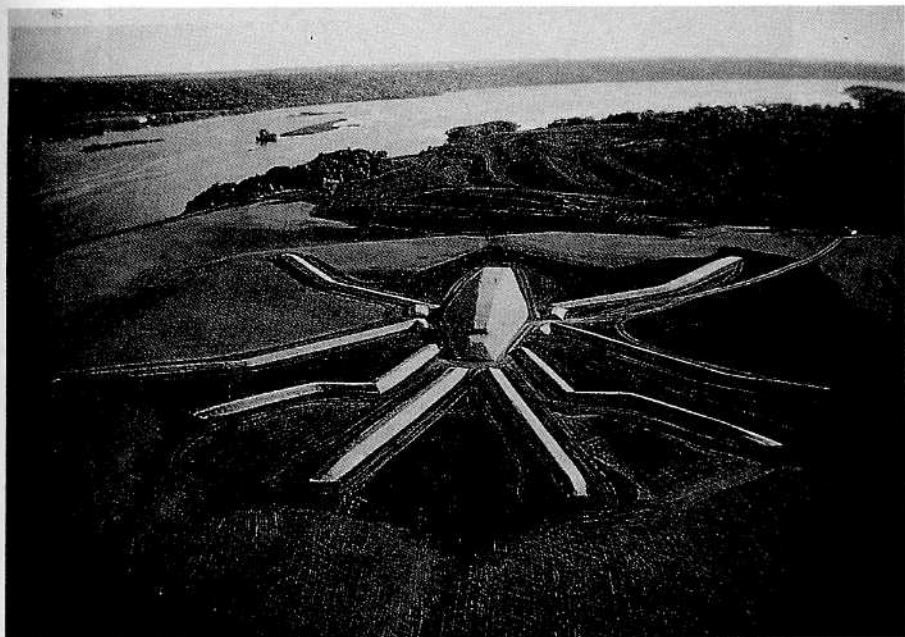
*Montreal Biodome. Detail
of the artificial rocks in the
section showing the forests
of the far north*

*Il Biodôme di Montreal.
Dettaglio di rocce artificiali
nella sezione dedicata
alla foresta boreale*



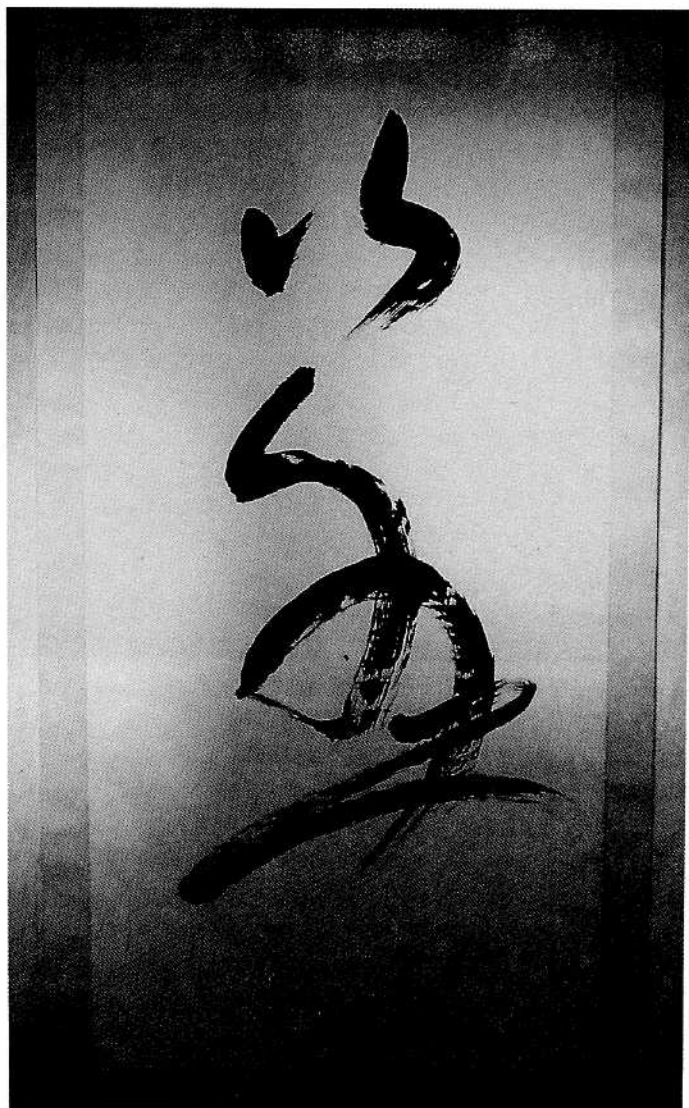
*"Effigy tumuli sculpture".
Land Art installation
by Michael Heizer at Buffalo
Rock (Illinois, USA), 1983-85*

*"Effigy tumuli sculpture".
Installazione di Land Art di
Michael Heizer a Buffalo Rock
(Illinois, USA), 1983-85*



*Free-style calligraphy
representing the Japanese
ideogram mine (盆栽),
"mountain peaks"*

*Calligrafia in stile libero
rappresentante l'ideogramma
giapponese mine (盆栽),
"picchi di montagne"*



quindi come entità indipendente dall'azione produttiva dell'umanità che ne rappresenta solo una parte e non certamente centrale.

C'è dunque da chiedersi come l'artista orientale, perseguendo il più autentico ideale taoista d'integrazione dell'operato umano nell'armonia universale, possa riportare nel proprio lavoro questo processo autonomo della natura e in che modo egli riesca a evocare l'energia che lo genera.

Una risposta ci è forse data dall'interpretazione di un singolare termine che i maestri di diverse arti tradizionali in Giappone usano nella pratica d'insegnamento e che rappresenta l'attitudine ideale nell'atto di creazione artistica.

Mushin (無心) alla lettera significa "assenza di cuore" e rappresenta quello stato d'animo in cui la volontà (di cui il cuore, secondo la filosofia orientale, rappresenta il centro energetico) viene momentaneamente abbandonata per dar spazio a un attimo di puro istinto, quello che noi chiameremmo "ispirazione".

Da questo momento di spontaneità assoluta, deriva un'azione completamente libera da condizionamenti mentali e di grande intensità fisica che può condurre a qualcosa che è molto vicino a un accadimento naturale: il movimento essenziale e necessario di un animale che caccia, dell'acqua che scorre, di una roccia che si spacca, di una pianta che si sviluppa.

Il perseguimento del *mushin* diviene per l'artista giapponese l'essenza stessa della propria ricerca e il raggiungimento di esso, raro e prezioso momento da non trattenere, costituisce "il fiore dell'arte".

Proprio questo "fare il vuoto" dentro di sé sembra riflettersi in un uso del tutto particolare dello spazio in cui si considera il vuoto come parte positiva della materia e in ciò si può individuare una delle nozioni fondamentali dell'arte orientale.

In poesia, musica, danza, teatro e in tutte le arti plastiche e visive, compresa naturalmente l'architettura e l'arte dei giardini, il vuoto, il silenzio, la pausa sono considerati elementi essenziali poiché costituiscono il reale campo d'azione dell'accadimento artistico.

Ciò contribuisce a creare una tensione formale intrinseca all'opera che rinforza l'essenza vitale dell'oggetto artistico e sollecita un risveglio nell'attività percettiva del fruitore. Nella calligrafia, considerata in Giappone un'arte completamente astratta, soprattutto nello stile libero chiamato *sosho* (草書), si teorizza, molto chiaramente, l'importanza fondamentale di questo tipo di tensione.

La maestria nell'uso del pennello da parte del calligrafo consiste non solo nel preservare un certo grado di leggibilità degli ideogrammi ma anche nel creare un senso di armonia estetica attraverso il massimo grado di libertà espressiva.

L'equilibrio dinamico, l'asimmetria, il vuoto come spazio positivo, sono dunque tra i principali mezzi utilizzati dall'artista orientale per infondere una tensione vitale nella propria opera.

Tali tecniche sono riscontrabili per esempio anche nell'*ikebana* (活花), la composizione di fiori, e nel *bonsai* (盆栽), la coltivazione di alberi in miniatura, dove vi è una continua ricerca dell'essenza della struttura naturale ai fini di potenziarne il valore espressivo.

The pursuit of the *mushin* becomes for the Japanese artist the very essence of his activity and its achievement, a rare, precious moment which must not be lingered over, constitutes "the flowering of art".

This "making emptiness" inside oneself is mirrored in a highly unusual conception of space in which emptiness is seen as a positive component of the material being used. This stands as one of the fundamental notions underlying Oriental art. In poetry, music, dance, drama and all the plastic and visual arts, including of course both architecture and garden design, emptiness, silence and hiatus are considered essential components because they constitute the true sphere of artistic realisation. This helps to create a formal tension within the work which reinforces the vital essence of the artistic object and stimulates the perceptive powers of the recipient. In calligraphy, which the Japanese consider a purely abstract art, especially in the free style known as *sosho* (草書), the fundamental importance of this type of tension is explicitly elaborated. Mastery in the use of the pen consists not only in conserving a certain measure of legibility for the ideograms but also in creating a sense of aesthetic harmony through the highest degree of expressive liberty.

Thus dynamic equilibrium, asymmetry and emptiness as a positive element are some of the main means used by an Oriental artist to instil a vital tension into his work. Such techniques can be recognised, for example, in *ikebana* (活花), flower arranging, and *bonsai* (盆栽), the cultivation of miniature trees, where there is a never-ending pursuit of the essence of the natural structure in order to enhance its expressive value. The *bonsai* is not a tree that has been mutilated casually or according to abstract rules, like those that traditionally govern our art of topiary, for its dimensions and forms seem to reiterate the hardships and struggles of the plant that in nature grows in extreme conditions. Accordingly the vital tension appears both compressed and incredibly enhanced, and the miniature tree becomes an authentic living sculpture which reveals something of its inner organic intensity.

Two projects carried out in Canada will show how the concepts we have illustrated can be incorporated into the praxis of landscape architecture. The first example involved the construction of a rocky landscape in the Parc des Îles, a project undertaken in 1991 by the Parks and Gardens Department of the Montreal City Council. Here the brief was to create a morphology *ex novo* in a large area which had been the site of the Universal Exposition in 1967, and thereafter completely abandoned. The site of the park occupies part of the Sainte-Hélène island which, enlarged for use during the Expo with the dumping of waste material, stands in the St Lawrence River in front of the city centre. A landscape of hills, streams, waterfalls, ponds and cliff-faces was to be created from nothing, involving the shifting of thousands of cubic metres of earth and the introduction of hundreds of natural rocks. Some of the latter, chosen in a quarry not far from the city, weighed more than ten tons apiece. They were transported by special articulated lorries and could be precisely located thanks to very powerful and sophisticated cranes. The aim was to reproduce a natural landscape without resorting to pure imitation and yet remaining within the realm of natural shapes. To achieve this it was decided to concentrate on the rock

Il *bonsai* non è un albero "mutilato" a caso oppure secondo leggi astratte, come quelle che governano tradizionalmente la nostra arte topiaria, bensì le sue dimensioni e le sue forme sembrano ripetere gli stenti e i contorcimenti dello sforzo dell'organismo vegetale che in natura cresce in situazioni estreme.

In tal modo la tensione vitale appare compressa e a tempo stesso incredibilmente potenziata e il piccolo albero diviene una vera e propria scultura vivente che ci rende partecipi della propria intensità organica.

Attraverso due esempi di progetti realizzati in Canada, vediamo ora in che modo possono essere integrati nella pratica dell'architettura del paesaggio i concetti appena descritti.

Nel primo caso si tratta del lavoro di costruzione dei paesaggi rocciosi del Parc des Iles, progetto curato nel 1991 dall'Ufficio Parchi e Giardini del Comune di Montreal, in cui vi era la specifica esigenza di creare una morfologia letteralmente *ex novo* in un'ampia area in completo abbandono che aveva accolto l'Esposizione Universale del 1967.

Il sito di questo parco occupa una parte dell'isola Sainte Hélène che, costruita parzialmente con materiale di riporto proprio in occasione dell'Expo, sorge nel fiume San Lorenzo, di fronte al centro cittadino.

Si trattava dunque di creare dal nulla un paesaggio di colline, ruscelli, cascate, laghetti e scogliere, con movimenti di migliaia di metri cubi di terra e la disposizione di centinaia di rocce naturali.

Queste, scelte in una cava poco lontana dalla città, raggiungevano talvolta un peso che superava le dieci tonnellate, venivano trasportate con autotreni speciali e potevano essere disposte con cura e precisione grazie a gru molto potenti e sofisticate.

L'obiettivo era quello di riprodurre un paesaggio naturale senza cadere nella pura imitazione ma pur sempre rimanendo nei limiti del riferimento alle forme naturali.

Per fare ciò è stato deciso di concentrarsi sulla struttura rocciosa, quale "ossatura del paesaggio", cercando di farsi guidare da essa, di mettere in relazione le pietre tra di loro e con l'ambiente che le circondava usando una tecnica di "creazione a catena" in modo che ognuno degli elementi richiamasse il successivo.

Così facendo l'attenzione era completamente assorbita dal processo dell'equilibrare in maniera dinamica ogni nuova roccia non solo con quella precedente ma anche con tutto l'insieme e i differenti elementi del paesaggio circostante: il fiume, l'isola, i padiglioni, una grande scultura di Calder, la cupola geodesica di Fuller e gli stessi grattacieli del centro cittadino in lontananza.

Il continuo sforzo di attenzione a tali elementi, unito all'indispensabile impegno fisico e alla premura dovuta all'incalzare del rigido inverno quebecchese, ha notevolmente contribuito a produrre un alto grado di "presenza" e a una forte concentrazione sul piano "tecnico" dell'opera allontanando di conseguenza ogni distrazione prodotta dai concetti astratti che spesso sono alla base dell'idea stessa del progettare.

Per tutta la durata del processo costruttivo (circa tre mesi), il margine d'improvvisazione è stato altissimo e l'intero lavoro è stato costellato di sorprese e "imprevisti compositivi" che hanno costituito il fondamento di una vera e propria struttura metodologica. Questa esperienza conferma che, nella costruzione di un parco, l'aprirsi realmente alla for-

structure as the "skeleton of the landscape", hoping this would give an orientation, setting the rocks against one another and against the surrounding habitat and using a "chain creation" technique to produce a knock-on effect between each new element. In this way all attention was focused on the dynamic process of setting off each new rock not just with the one before but also against the whole and the various elements in the surrounding landscape: the river, the island, the pavilions, a large sculpture by Calder, Fuller's geodesic dome and even the city skyscrapers on the skyline. The incessant attention to these elements, together with the considerable physical effort required and the urgency instilled by the onset of the severe Quebec winter, produced a high degree of "presence" and a single-minded concentration on the "technical" side of the task in hand, removing any of the abstract velleities which often characterise projects from the outset. Throughout the entire construction process (about ten months) there was a very high margin of improvisation and the whole project experienced surprises and "unforeseen compositional necessities" which came to be the basis of an authentic methodological procedure. This experience is confirmation that in building a park, a genuine receptivity to the form of the natural elements being used and the spirit of the site may pave the way for an organic creative process which comes very close to nature's spontaneous activity.

A second project carried out for the Montreal City Council, but very different in kind to the one just described, was that of the Biodome. In this case the cycling racetrack constructed in a large glass-domed building for the 1976 Olympics was to be the site for a rocky landscape for an immense "living natural science museum" containing five sections illustrating the ecosystems of the tropical forest, the northern forest, the estuary of the St Lawrence River and the polar environments of the Arctic and Antarctic. In this case the brief was not to interpret, freely inspired by nature, but rather to copy some specific natural realities with their geomorphology for didactic and scientific ends. Thus the whole operation was very different from that in the Parc des Îles. Here there were no natural elements on which to rely in composing a rocky landscape because, for technical reasons, everything had to be made out of cement which was subsequently spraypainted. Yet this experience of giving a literal interpretation of natural mineralogy, using exclusively artificial means and materials, also showed that there has to be a compositive and artistic effort on the part of the creator to achieve a successful outcome. In fact it was found that working exclusively on an exact replica of a natural model failed to capture the sense of energy that is present in the genuine manifestation of nature. This became clear both in work on the relief model, an indispensable tool for planning and realisation, and during the construction work itself. Whenever the motivation or creative tension of the teams or individual artists faltered, due to the sense of routine or the apparent facility of the task in hand, there was a return to mere copying of models, the material lost its vitality and the result, while complying to the conventional standards, lost its vigour and failed to convince. In such cases it proved necessary both to go back to the original landscape to renew contact with the complexity of the natural forms and, as in Japanese calligraphy, to concentrate on the spontaneous creative work and on the pure tension of form. In the task of reproducing a

ma degli elementi naturali che si utilizzano e allo spirito del luogo in cui li si colloca può essere un primo passo per accedere a un processo organico di creazione molto vicino al fare spontaneo della natura.

Un altro progetto, di natura molto diversa da quello appena descritto, realizzato anch'esso per il Comune di Montreal, è stato quello del Biodôme.

Si è trattato in questo caso, di ricreare all'interno del velodromo, grande struttura a cupola vetrata nel complesso sportivo delle Olimpiadi del 1976, i paesaggi rocciosi per un immenso "museo vivente delle scienze naturali" composto da cinque sezioni rappresentanti gli ecosistemi della foresta tropicale, la foresta boreale, l'estuario del fiume San Lorenzo e i due ambienti polari dell'Artico e dell'Antartico.

Non era richiesta in questo caso un'interpretazione libera ispirata dalla natura bensì una copia fedele di alcune precise situazioni naturali con relative realtà geomorfologiche a scopo didattico e scientifico.

Si trattava quindi di effettuare un'operazione completamente diversa da quella del Parc des Iles.

Qui non vi erano elementi naturali ai quali affidarsi per la composizione poiché i paesaggi rocciosi, per ragioni tecniche, dovevano essere interamente costituiti in calcestruzzo spruzzato.

Ma anche questa esperienza d'interpretazione letterale del linguaggio minerale della natura, da eseguire con mezzi e materiali del tutto artificiali, ha dimostrato che uno sforzo compositivo e artistico da parte dell'artefice è indispensabile ai fini del successo dell'opera.

Si è potuto infatti riscontrare che lavorando unicamente sulla replica precisa di modelli naturali non si perveniva a rievocare il senso di forza che si avverte nell'elemento naturale autentico.

Ciò è stato evidente sia durante la lavorazione del plastico, elemento fondamentale sia a livello progettuale che esecutivo, sia durante la realizzazione vera e propria.

È stato infatti interessante notare che, allorché le equipe o i singoli artisti subivano un calo di motivazione e di tensione creativa, causato spesso dalla routine oppure e dalla presunta facilità di esecuzione, si ricadeva nella semplice copia dei modelli, la materia perdeva di vitalità e il risultato, per quanto rispondeva agli standard convenzionali, si appiattiva notevolmente perdendo così di credibilità.

In questo caso si dimostrava necessario sia il tornare al paesaggio originale per rinnovare il contatto con la complessità delle forme naturali, che, come nella calligrafia giapponese, il concentrarsi sul lavoro creativo spontaneo, sulla pura tensione delle forme.

Nell'opera di replica di un paesaggio naturale il linguaggio deve nascere essenzialmente dalla contemplazione ma per esprimere lo spirito della natura esso deve anche essere articolato dall'energia spontanea dell'autore.

Questa riflessione, scaturita dall'esperienza pratica, ricorda sorprendentemente le parole del *Sakuteiki*.

Anche nel quadro della sperimentazione artistica contemporanea si può riscontrare un certo interesse per un rapporto di confronto diretto tra uomo e natura e tra uomo e paesaggio.

natural landscape the language must arise above all from contemplation, but to express the spirit of nature it must also be articulated by the spontaneous energy of the creator. This reflection, which has derived from practical experience, is surprisingly close to the words of the *Sakuteiki*.

124

In contemporary art one also finds a certain interest in the direct confrontation between man and nature and between man and the landscape. Land Art, which has been in vogue since the sixties especially in the United States, seeks a communion between artistic creation and the natural environment on a large scale. For artists such as Walter De Maria, Christo, Robert Morris, Robert Smithson, David Nash, Andy Goldsworthy and Hamish Fulton, what counts is to work *in* and *with* the landscape, using a range of different languages. As in the oldest forms of man's intervention on his environment, such as the rows of menhirs in Brittany, the stone circles and the large-scale "natural sanctuaries" which demonstrate the existence worldwide of prehistoric cultures which were predominantly animistic and geomantic, Land Art expresses man's need to take possession of the universe with works which range from an almost imperceptible sign generated by a discreet passage, as in Richard Long's famous "walks", to a strong affirmation of the human artefact over nature, as in the ponderous creations of Michael Heizer.

In every case it seems that the essence of man's intervention on the universe around him is based on contrast. This should not necessarily be seen as an element which disturbs or destroys an existing harmony but rather, if it goes hand in hand with sensitivity and awareness, as a fundamental factor in the evolution of mankind. Only through the recognition of its most intimate creative energy can man rediscover the harmonious link with the vital essence that runs through all the manifestations of nature. The vital tension of contrast, alteration or fracture generated by the very presence of man in the world is at the heart of this famous line by the famous Canadian poet and singer Leonard Cohen: "There is a crack in everything, that's how the light gets in".

Bibliography

- Beardsley J. (1989), *Earthworks and Beyond*, New York.
Cheng F. (1979), *Vide et Plein, le langage pictural chinois*, Paris.
Hohenegger A. (1986), *La diagonale nell'arte, nell'architettura e nella comunicazione visiva*, Roma.
Itoh T. (1973), *Space and Illusion in the Japanese Garden*, New York-Tokyo.
Schama S. (1995), *Landscape and Memory*, London.
Tolja J. (1983), *Il cervello destro e i giardini Zen*, in "Riza Scienze", no. 2, december.
T. Toshitsuna T. forthcoming, *Sakuteiki, trattato sulla costruzione dei giardini*, (Italian trans. M. Russo and S. Cousineau).
Yoshikawa I. (1991), *Ishigumi no Teien*, Tokyo.

Nella Land Art, che sin dagli anni Sessanta ha operato soprattutto negli Stati Uniti, si manifesta un'esigenza di comunione tra la creazione artistica e l'ambiente naturale su ampia scala.

Per artisti come Walter De Maria, Christo, Robert Morris, Robert Smithson, David Nash, Andy Goldsworthy, Hamish Fulton è importante rivolgere la propria ricerca verso il paesaggio per lavorare *in* esso e *con* esso usando linguaggi molto diversi.

Come nelle forme più antiche d'intervento umano nell'ambiente, quali gli allineamenti di *menhirs* in Bretagna, i cerchi di pietre e i "santuari naturali" a scala territoriale che testimoniano ovunque nel mondo culture preistoriche a carattere prevalentemente animistico e geomantico, la Land Art esprime la necessità di appropriazione dell'universo da parte dell'uomo con opere che possono variare da un quasi impercettibile segnale generato da un discreto attraversamento, come nelle famose "camminate" di Richard Long, sino ad una forte affermazione dell'artefatto umano sulla natura, come nell'imponente opera di Michael Heizer.

In tutti i casi l'essenza stessa di ogni tipo di apporto dell'uomo nell'universo che lo circonda sembra essere basata sul contrasto.

Ciò non deve essere necessariamente concepito come elemento di disturbo o di rottura di un'armonia esistente ma, se accompagnato da sensibilità e consapevolezza, piuttosto come fattore fondamentale per l'evoluzione di un'umanità che solo attraverso il riconoscimento della propria più intima energia creativa può ritrovare l'armonioso legame con l'essenza vitale di tutte le manifestazioni della natura.

La tensione vitale del contrasto, dell'alterazione, dalla frattura generata dalla presenza stessa dell'uomo nel mondo sembra essere il tema centrale di questi versi del celebre poeta e cantautore canadese Leonard Cohen: "There is a crack in everything, that's how the light gets in" ("C'è una incrinatura in ogni cosa, è da lì che entra la luce").

Bibliografia

Beardsley J. (1989), *Earthworks and Beyond*, New York.

Cheng F. (1979), *Vide et Plein, le langage pictural chinois*, Paris.

Hohenegger A. (1986), *La diagonale nell'arte, nell'architettura e nella comunicazione visiva*, Roma.

Itoh T. (1973), *Space and Illusion in the Japanese Garden*, New York-Tokyo.

Schama S. (1995), *Landscape and Memory*, London.

Tolja J. (1983), *Il cervello destro e i giardini Zen*, in "Riza Scienze", n.

2, dicembre.

Toshitsuna T. (in corso di pubblicazione), *Sakuteiki, trattato sulla costruzione dei giardini*, (tr.it. di M. Russo e S. Cousineau).

Yoshikawa I. (1991), *Ishigumi no Teien*, Tokyo.

Cosmologies

Donatella Mazzoleni

126

Designing gardens represents perhaps the most rewarding experience that the occupation of architecture has to offer in Western culture. The *topos* of the garden focuses and intensifies – at times to an almost unbearable degree – some of the image-related themes peculiar to all architectural projects, which here are raised to a truly “archetypal” status, transforming a task that in other respects can seem so specific.

The first of these themes concerns the enclosure of space. In the Western world, the Garden is by definition a place carved out of the indefinite space of nature in order to practise the extreme artifice, attempting to substitute “natural nature” – wild, ungovernable and imperfect – with an imaginary *natura perfecta*. In the Garden we can observe at close quarters, in all its suggestive potency, that archetype of the enclosure (as limit and confine) which operates whenever an architectonic space is delimited. This archetype conjures up a vast constellation of symbols (all the fantasies of intimacy, “the centre”, “the womb”, “the origins”) and releases a stream of nostalgic reveries (longing for a “return”, for “suffering” – and its consolation).

The second theme concerns the perfection of the place. In the Western world, every garden is a cosmological carbon copy: it simultaneously reproduces and doubles the universe, a “total” place in which time as a linear progression (beginning in birth and ending in death) is suspended and represented, instead, in its eternal, cyclical form. It is in the archetypal Garden that Life and Death no longer follow one another in mutual exclusion, but come together in the succession of the seasons. There, in a “nocturnal regime” of the imagination, the rites of the cultivation of fruits and medicinal herbs exist alongside the last rites of burial, both rooted in the longing for rest, intimacy, the return to the original dwelling place. At the centre of the archetypal Garden stands a Fountain, whose water is isomorphic to Milk and Honey, the “good” nutriments of childhood; the space of the Garden thus comes to represent the place of ideal Love. “I am come into my garden, my sister, my spouse: I have gathered my myrrh with my spice; I have eaten my honeycomb with my honey; I have drunk my wine with my milk” intones the *Song of Solomon* (chap.5 v.1), and the theme is taken up in the Neapolitan song *Era de maggio*: “The whole garden/ was filled with the scent of roses at every step [...] I fell in love with your beauty/ if you remember, in front of the fountain:/ whose water will never run dry [...]”.

It is surely clear how the experience of designing a Garden, which implies mentally

Progettare giardini è, nel mondo occidentale, un'esperienza-culmine del mestiere dell'architettura. Nel tema del giardino si concentrano e vengono portate ad una sorta di climax – quasi insostenibile, a volte – alcune tematiche immaginarie che sono proprie di ogni lavoro d'architettura, ma che vengono qui esaltate al punto da rendere propriamente "archetipica" questa operazione progettuale che, per altri aspetti, appare invece così specifica. La prima tematica è quella della chiusura dello spazio. Nel mondo occidentale, il Giardino è, per definizione, un luogo ritagliato via dallo spazio indefinito della natura allo scopo di esercitare l'artificio estremo, quello che addirittura vuole mettere in atto la sostituzione della "natura naturale", selvaggia incontrollabile imperfetta, con una natura *perfecta* dall'immaginario. Nel tema spaziale del Giardino si manifesta davvero da vicino, ed in tutta la sua suggestione e potenza, quell'archetipo del recinto (del limite, del confine) che agisce ogni qualvolta un luogo architettonico viene definito. Da questo archetipo si irraggia una grande costellazione simbolica (tutte le fantasie dell'intimità, del "centro", del "grembo", dell'"origine") e si dipana il filo delle *rêveries* della nostalgia (i desideri del "ritorno", e del "dolore" - e della sua consolazione).

La seconda tematica è quella della perfezione del luogo. Nel mondo occidentale, ogni giardino è un tracciato cosmologico, è contemporaneamente un Doppio ed un Sosia dell'universo, un luogo "totale" in cui il tempo viene accantonato come immagine lineare (qualcosa che ha inizio in una nascita e fine in una morte) e rappresentato invece nella sua forma ciclica, eterna. È in un Giardino archetipico che Vita e Morte non si susseguono escludendosi l'una con l'altra ma si ricongiungono nell'avvicinarsi delle stagioni. È lì che, in un "regime notturno" dell'immaginario, i riti della coltivazione dei frutti e delle piante medicinali coesistono assieme a quelli del seppellimento dei morti, poiché si radicano entrambi attorno alle fantasticherie del riposo, dell'intimità, della dimora originaria ritrovata. E il Giardino archetipico contiene, al suo centro, una Fontana, la cui acqua è isomorfa al Latte ed al Miele, i cibi "buoni" dell'infanzia: ecco che allora lo spazio di un Giardino, con la sua fontana al centro, viene a rappresentare il luogo dell'Amore per eccellenza. "Giardino chiuso tu sei / Sorella mia e sposa / [...] / Nel mio giardino entravo / Sorella mia e sposa / E la mirra e ogni essenza ne rapivo / E tutto il favo del miele mangiavo / E il vino e il latte bevevo», recita il *Cantico dei Cantici* (5.1). E la canzone napoletana *Era de maggio*: "Tutto lu jardino/ addurava de rose a ciente passe (...) de te bellezza mia m'annammuraje / si t'allicuorde, nnanze a la funtana: / l'acqua là dinto nun se secca

128 negotiating these territories of "totality" and elaborating the theme of the seasons and life cycles, stands as a fundamental lesson for architects in exploring the sense of habitation – this tenacious human will to put down roots in the world, requiring architecture to notch up a mark of human presence on the surface of the globe itself. As my contribution to this topic I would like to show, rather than say, something about the meaning of designing gardens by adopting the language proper to architects and presenting projects of mine. I shall illustrate three, ranging from the particular to the general. The first is a restoration project for a historic Italian garden-cum-museum. The second is a project submitted for an international competition on the theme of a "Garden for Europe". The third is a project of universal interest, envisaging a venue for a rite to honour death: the first version was elaborated on the basis of the cosmology of the "Four Elements" in the Mediterranean tradition; a second version attempts a variation on the theme, adopting the cosmology of the "Five Elements" of the Far East. Naturally I was aware of venturing into alien cultural waters with all the accompanying risks of misunderstanding and being misunderstood, but in this international context it can perhaps be offered as an attempt, on the part of an Italian architect, to translate into my own spatial images the stimuli that come from contact with the great cultures of the other half of the world.

An Italian garden: garden of art, garden of marvels

The Botanical Gardens of Portici were founded a century ago in the grounds of a Royal Palace built by the Bourbons in the mid-18th century south of Naples, with an extensive park stretching from Vesuvius to the sea. As well as botanical specimens and architectonic remains (a collection of cacti and remnants of the pre-existing Vesuvian villas) it boasts a collection of Roman antique sculptures excavated in Herculaneum, a Roman city buried at the same time as Pompei by the eruption of Vesuvius in 79 A.D. The project of restoration was drawn up between 1988 and 1992 in collaboration with Stefano Mazzoleni and was adopted by the Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Napoli, responsible for its gradual implementation¹.

We tried to harmonise the restoration project with that "sentiment of landscape" which we can imagine to have prevailed in early eighteenth century Italy, when the royal gardens in Portici were created. This sentiment was one of tension between the values of "the city" and "nature", which had traditionally been kept separate in the classical culture of the Mediterranean area but which were being corroded by the advance of the European Romantic movement. The fascinating contrast to be found in 18th century historiography and iconography between the most ostensible features, regarding the natural beauty of the site, and the most occult features – which in a sense had been sublimated – concerning the danger that haunted the place (then and now) on account of the proximity of an active volcano, gives rise to two considerations. In urbanistic terms it bears out the newfound desire to live in contact with, rather than at a distance from, wild nature, while in cultural terms it points to the coexistence of an aesthetic of the "picturesque" (appreciation of scents, clean air, good food, special treats as experiences of pleasure) and elements of an aesthetic of the "sublime" (appreciation of sensations of danger, premonitions of catastrophe and

maie (...)" . Si comprende bene come l'esperienza della progettazione di un Giardino, attraversando mentalmente questi territori di "totalità" e muovendosi sul tema delle stagioni e dei cicli della vita, sia per gli architetti una grande lezione per l'esplorazione del senso dell'abitare - di questa tenace volontà umana di radicarsi nello spazio del mondo, che chiama l'architettura ad incidervi dentro un segno di presenza.

Volendo intervenire su questo argomento, vorrei tentar di *mostrare*, più che dire, qualcosa sul significato del progettare giardini parlando direttamente il mio linguaggio di architetto, presentando cioè alcune esperienze progettuali. Ne presenterò tre, che vanno dal particolare al generale. La prima è il progetto di restauro di un giardino-museo italiano di antica fondazione. La seconda è un'idea-progetto elaborata per un concorso internazionale sul tema del "Giardino Europeo". La terza è un'idea-progetto inerente un tema universale, quello di uno spazio per un rito di celebrazione della morte: la versione iniziale è stata elaborata sulla base della cosmologia dei "Quattro Elementi" di origine mediterranea; una seconda versione tenta una variazione sul tema sulla base della cosmologia dei "Cinque Elementi" di origine estremo-orientale, e, pur consapevole di avventurarsi in ambiti culturali lontani e di correre sicuramente molti rischi di fraintendimento, vuole essere semplicemente offerta in questo contesto internazionale come il tentativo, da parte di un architetto italiano, di tradurre in immagini spaziali proprie le suggestioni provenienti dal contatto con le grandi culture dell'altra metà del mondo.

129

Un giardino italiano: giardino d'arte, giardino di meraviglie

L'Orto Botanico di Portici fu fondato un secolo fa nei giardini di una Reggia Borbonica costruita alla metà del Settecento a sud di Napoli con un grande parco esteso dal Vesuvio al mare. Esso ospita, oltre a reperti botanici ed architettonici estremamente ricchi (la raccolta di piante succulente, le tracce di ville vesuviane preesistenti) una collezione di reperti scultorei dell'antichità romana provenienti dagli scavi di Ercolano, città romana seppellita assieme a Pompei dall'eruzione del Vesuvio dell'anno 79. Il progetto del restauro è stato elaborato nel 1988-92 con Stefano Mazzoleni ed è stato adottato dalla Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Napoli, che ne sta curando per gradi la realizzazione¹.

Nel progetto di restauro, si è cercato il raccordo con quel "sentimento del paesaggio" che possiamo immaginare essere stato attivo in Italia nel primo Settecento, all'epoca della fondazione dei giardini reali di Portici: un sentimento di *tensione* tra i valori della "città" e della "natura", tradizionalmente separati nella cultura classica di origine mediterranea ma ormai corrosi da quel processo di s-definizione che è proprio dell'avanzare della cultura del romanticismo europeo. L'affascinante contrasto che si rileva nella storiografia e nell'iconografia settecentesche tra i contenuti più dichiarati, relativi alla bellezza del sito di Portici, ed i contenuti più segreti - in certo senso rimossi - relativi al pericolo che in quel sito veniva (e viene) percepito per la sua adiacenza ad un vulcano attivo come il Vesuvio, può essere letto non solo urbanisticamente come riprova del nuovo desiderio di abitare (a contatto e non più a distanza dalla natura selvaggia) ma anche culturalmente come una compresenza di una estetica del "pittoresco" (apprezzamento di odori, aria buona, buoni cibi, delizie come esperienze di piacere) e di elementi di un'estetica del "sublime" (apprezzamento di sensa-

terror itself as an ecstatic experience). Thus within the sphere of culture the tension of an initial contrast between nature and culture is compounded with that between the picturesque and sublime. Moreover, in terms of the sublime one more contrast exists: that between Fire and Water, antithetical primordial elements which in this site can be let loose from one minute to the next by the forces of nature. Finally, the presence of a garden itself can be interpreted in terms of a contrast: between the dynamic materials of Water and Fire (the sea and the volcano) on one hand and the static material of Earth (the enclosure of a garden-place) on the other. Thanks to these contrasts in a variety of registers, landscape here appears as the stage on which an imaginary drama is played out (with the Volcano pitted against the Sea, the Earth against Fire and Water, Architecture against Nature...).

130

We tried to match the restoration project to this context of potent and dramatic images. In the first place, it retrieves and reinforces, in the configuration of the Gardens, the imaginary dynamic of the Enclosure: the square plot surrounded by the eighteenth century wall features as a *hortus conclusus*, with in the centre a reconstruction of the Fountain known as the Syrens Fountain. The theme of closing off is reiterated in the repristination, just off the main square, of a second enclosure with a double perimeter wall, conceived as a "Secret Garden", with its own monumental fountain, the Fountain of the Swans. At the same time, in contrast to the overall architectonic composition of the areas of vegetation, the prospect which potentially extends to infinity, running perpendicular to the coast and linking Vesuvius to the sea, is redesigned and accentuated. This axis delineates the separation between two distinct expositional areas, characterised by the progressive reproduction of habitats which are hot and humid in one case and hot and dry in the other. Along the axis the configuration of the new greenhouses is distinguished and conceived in relation to the two great mythological archetypes which the landscape evokes. The design of the Desert Greenhouse was inspired by the theme of Fire (Dry, Luminous, Positive) in a simple form with "absolute" attributes – a hemisphere rising out of the ground with a skeletal structure using metal hoops – while the design of the Tropical Greenhouse is based on the theme of Water (Humid, Obscure, Negative) in a multi-lobed form comprising a cluster of "ecological niches" grouped round a small lake and structures in wood, with heterogeneous pillars and ribbed vaults.

The architectonic theme of the enclosure and the "capture of nature" (the construction of the perimeter wall and the fountain in the centre) thus comes to embrace the landscape theme of the "capture of the infinite" (the organisation of space according to a visual axis whose vanishing points are situated opposite each other, north and south, on the horizon, in the volcano and in the sea).

A European garden: a clearing with trees of the world²

The project for a "Symbolic European Garden" was drawn up in 1990, with Stefano Mazzoleni as consultant for plant ecology, and entered for the "Concours International Jardin Européen" promoted by the A.P.R.I.A. in Paris, gaining the "Mention Spéciale pour la Conception Symbolique". The Competition sought to discover whether, over and

zioni di pericolo, sentori di catastrofe, e dello stesso terrore come esperienze estatiche). Alla tensione di un primo contrasto tra natura e cultura si somma dunque, all'interno del polo della cultura, la tensione del contrasto tra pittoresco e sublime. Ancora, all'interno della categoria del sublime, si coglie ancora un contrasto: quello tra il Fuoco e l'Acqua, elementi primordiali opposti che in quel sito possono in ogni momento essere scatenati dalla natura. E infine, la presenza di un giardino in questo contesto può essere letta ancora in termini di contrasto: contrasto tra le Materie dinamiche dell'Acqua e del Fuoco (il Mare ed il Vulcano), da un lato, e la Materia statica della Terra (il Recinto chiuso di un luogo-giardino) dall'altro. Questi contrasti a più livelli drammatizzano nel sito di Portici il paesaggio come una scena teatrale, su cui si recita in certo senso una finzione immaginaria (il Vulcano contro il Mare, la Terra contro il Fuoco e l'Acqua, l'Architettura contro la Natura...). Il progetto di restauro del Giardino ha cercato di innestarsi in questo contesto di immagini potenti e drammatiche. In primo luogo, il progetto recupera e rafforza, nella riconfigurazione dell'Orto, la dinamica immaginaria del Recinto: viene così enfatizzato come *hortus conclusus* il campo quadrato circoscritto dal muro settecentesco, e ricostruita al suo centro la Fontana detta delle Sirene; la tematica della "chiusura" viene inoltre reiterata recuperando, a fianco del quadrato principale, un secondo recinto, doppiamente chiuso, cui viene data la funzione di "Giardino segreto", contenente anch'esso una fontana monumentale, la Fontana dei Cigni. Contemporaneamente però nella composizione architettonica generale degli spazi verdi, viene ridisegnato e potenziato in contrasto l'asse prospettico potenzialmente infinito, ortogonale alla linea di costa e congiungente dunque il Vesuvio ed il mare. Questo asse viene infatti a costituire la linea di separazione fra due aree espositive diverse: l'una caratterizzata dalla riproduzione progressiva di ambienti caldo-umidi, l'altra dalla riproduzione progressiva di ambienti caldo-secchi. Ai lati dell'asse, la configurazione delle nuove serre viene differenziata e immaginata in relazione ai due grandi temi mitologici evocati dal paesaggio: la Serra Desertica viene configurata elaborando il tema del Fuoco (del Secco, del Luminoso, del Positivo) in una forma semplice dai caratteri "assoluti", una semisfera emergente dal suolo strutturata a scheletro in elementi sagomati in ferro; la Serra Tropicale viene configurata elaborando il tema dell'Acqua (dell'Umido, dell'Oscuro, del Negativo) in una forma polilobata, costituita da un *cluster* di "nicchie ecologiche" aggruppate attorno ad un piccolo lago, e struttura in legno, con pilastri polistili e volte nervate.

Il tema architettonico del luogo chiuso e della "cattura della natura" (la costruzione del muro di cinta e della fontana al centro) viene così a coniugarsi con il tema paesistico della "cattura dell'infinito" (l'organizzazione dello spazio secondo un asse visuale i cui punti di fuga si collocano, opposti, a nord e a sud, all'orizzonte, nel vulcano e nel mare).

Un giardino europeo. La radura e gli Alberi del Mondo²

Il progetto di un "Giardino Simbolico Europeo" fu elaborato nel 1990, con Stefano Mazzoleni consulente per l'ecologia vegetale, per il "Concours International Jardin Européen" bandito dall'A.P.R.I.A. a Parigi, dove ottenne la "Mention Spéciale pour la Conception Symbolique". Il Concorso poneva la questione se fosse possibile, al di là delle tradizioni storicamente consolidate del giardino "all'italiana", "alla francese", "all'inglese", cominciare a pensare, nella nuova realtà politica dell'Europa Unita, un

above the historical traditions of the garden *all'italiana*, *alla francese* and *all'inglese*, the time was ripe, in the new political reality of a United Europe, for the identification of a garden *all'europea*. In its attempt to give an answer, the project proposes a sort of paradigm, with some invariable elements and others that can vary, in order to offer a basic structure valid for anywhere in Europe, elaborated in a way that will vary according to the geographical, climatic and cultural conditions in the various regions of the continent.

The "European Garden" was conceived as a great circular clearing in a forest, measuring some 600 metres in diameter. "Forest" here is taken to mean either a natural forest (the Garden can be created as part of a continent-wide operation to safeguard nature or rescue areas that are derelict and abandoned) or an artificial one (being created by demolishing infrastructures in highly built-up metropolitan areas, where skyscrapers figure as gigantic trees of the technological era...).

The clearing is concave and resembles an enormous basin. Its grassy surface slopes down from the raised external rim towards the centre, which is sunk into the earth (to a depth of 72 metres). The Garden is conceived as a symbolic Double of the continent "Europe" and its relations with the World and the Universe. However, these are presented – in the form of progressive inclusion – by structuring the symbolic space of the Garden in an inverted order with respect to reality. Thus the Garden comprises three concentric circles, the largest of which (600m. across) represents the Continent of Europe, the intermediate one (260m. across) the Planet Earth, seen from a European perspective, and the smallest (60m. across) representing the Universe in the form of a Starry Sky, also seen from a European perspective.

Europe itself is symbolised by the clearing in its totality. The space is constituted by a broad expanse of rolling grassland, featuring four hillocks and falling away to its centre. Each of the hillocks is topped by a gigantic tree, in splendid isolation, and these trees indicate the four spatial directions (and also the four phases of cyclical time) which are at the heart of European mythopoeia: North, South, East, West (but also Winter, Spring, Summer, Autumn and Night, Dawn, Day, Dusk).

The northerly direction (of Winter, Night) is indicated by a great ash tree (*Fraxinus excelsior* L.). For the Germanic peoples this is the Tree of the World, called Yggdrasil. All living beings derive from it, and all animals can find refuge in it. It has three roots: the first stretches down to the spring of Urd; the second reaches the land of ice and the spring of Hvergelmir, the source of all the rivers in the world; and the third reaches the land of the Giants and taps Mimir, the wellspring of wisdom. During catastrophes, when universes are annulled and new cosmic orders generated, Yggdrasil remains erect and immobile. For the Scandinavian peoples it embraces, with its roots, trunk and branches, the three levels of the Universe.

The southerly direction (of Summer, Day) is indicated by a great olive tree (*Olea europaea* L.). For the peoples of Greece and the Mediterranean this is the tree of peace, strength and reward. For Islam it is the "central" tree, the world axis. The light of God is given by an oil lamp and thus comes from the divine tree – "neither from the East nor from the West" – whose oil illuminates "without the fire touching it".

The easterly direction (of Spring, Morning) is indicated by a great birch tree (*Betula*

giardino "all'europea". Nel tentare di rispondere a questa domanda, il progetto propone una sorta di paradigma, con elementi invarianti ed elementi variabili, in modo da offrire una struttura di base riconoscibile e realizzabile ovunque in Europa, ma con un tessuto variabile e differenziabile in funzione delle condizioni geografiche, climatiche, culturali delle varie regioni del continente.

Il "Giardino Europeo" è concepito come una grande radura circolare, il cui diametro è di circa seicento metri, nella foresta. Per foresta si intende in questa ipotesi di progetto una foresta naturale (il Giardino può realizzarsi nel quadro di un'operazione a scala continentale di salvaguardia di ambienti naturali o di recupero di aree degradate abbandonate) ma anche una foresta artificiale (il Giardino può essere realizzato con operazioni di demolizione all'interno di aree metropolitane densamente costruite, dove i grattacieli giocano il ruolo di alberi giganti dell'era tecnologica...).

133

La radura ha la forma concava di una grande vasca. Il terreno erboso converge, secondo una superficie conica, dal bordo circolare sovrelevato verso un centro affondato profondamente (-72 m) nella terra. Il Giardino è concepito come un Doppio simbolico del Continente "Europa", e delle sue relazioni con il Mondo e con l'Universo. Ma queste relazioni - relazioni di inclusione progressiva - sono presentate, nella strutturazione dello spazio simbolico del Giardino, in ordine invertito rispetto alla realtà: così, il Giardino è composto da tre cerchi inclusi l'uno nell'altro, di cui il più grande (600 m di diametro) sta a rappresentare simbolicamente il Continente Europa, il medio (260 m di diametro), incluso nel primo, rappresenta il Pianeta Terra, come visto da una prospettiva europea, il più piccolo (60 m di diametro), incluso nei due precedenti, rappresenta, ancora secondo una prospettiva europea, l'Universo nella forma di Cielo Stellato.

L'Europa: è simbolizzata dunque dalla radura nella sua totalità. Lo spazio è costituito da una grande distesa ondulata ricoperta d'erba, sollevantesi in quattro piccole colline, sprofondante verso il centro, e dominata, dalle quattro colline, da quattro alberi giganti, isolati. Questi alberi indicano le quattro direzioni dello spazio (ma anche le quattro fasi del tempo ciclico) che sono alle radici del pensiero mitico europeo: Nord, Sud, Est, Ovest (ma anche Inverno, Primavera, Estate, Autunno e Notte, Alba, Giorno, Tramonto).

La direzione del Nord (dell'Inverno, della Notte) è indicata da una grande frassino (*Fraxinus excelsior* L.). Il frassino: per i popoli Germanici, l'Albero del Mondo. Si chiama Yggdrasill: tutti gli esseri viventi ne derivano, tutti gli animali vi trovano rifugio. Ha tre radici: la prima si affonda nella fontana di Urd; la seconda nei paesi dei ghiacci per raggiungerci la fontana Hvergelmir, origine di tutti i fiumi del mondo; la terza nei paesi dei Giganti, dove si trova Mimir, la fontana della saggezza. Durante la catastrofi - quando gli universi si annullano e si generano nuovi ordini cosmici - Yggdrasill resta immobile, eretto. Per i popoli Scandinavi, esso congiunge, attraverso le sue radici, il suo tronco, i suoi rami, i tre livelli dell'Universo.

La direzione del Sud (dell'Estate, del Giorno) è indicata da un grande olivo (*Olea europaea* L.). Per le popolazioni Greco-mediterranee, l'albero della pace, della forza, della ricompensa. Per l'Islam, l'albero "centrale", asse del mondo: la luce di Dio è data da una lampada ad olio, viene dunque dall'albero divino - "né dall'est né dall'ovest" - il cui olio illumina "senza che il fuoco lo tocchi".

pubescens Ehrh.). This tree is sacred to the peoples of Siberia as the cosmic pillar, its trunk scored with seven, nine or twelve notches representing the various levels of the heavens. It is associated with the Moon, but also with the Sun and the Moon: it has a double nature, father and mother, male and female. For Russians it is the symbol of Spring and the Maiden. The westerly direction (of Autumn, Evening) is indicated by a great oak tree (*Quercus robur* L.). King of trees, it attracts lightning and stands solid, powerful, tall and immemorial. Axis of the world, the principle vehicle for communication between Heaven and Earth, it is venerated by the Celts as a symbol of strength but also, for the amplexness of its trunk and branches and the copiousness of its leaves, the symbol of hospitality.

At the centre of the outer circuit of the garden representing Europe, a second garden included in the first occupies the centre of the great clearing and symbolises the World. It is intended to be a sheltered place for resting and meditating on the whole extent of the Earth, a sort of "Cosmological Circle". The circle is traced physically by an avenue that, beginning in the west at ground level, rises gradually (with an incline of 7%) and symmetrically on both sides to reach its highest point in the east. Lined with cypresses (*Cupressus sempervirens* L.), known as the "trees of life", it is supported towards the interior by a ramp constructed by exploiting the maximum natural incline of the ground. Along this ramp the compass points are indicated by four copses made up of trees that evoke the "other" continents in the world: pines and birches (*Picea excelsa* (Lam.) Link, *Betula pendula* Roth) for the Scandinavian and Arctic territories; palms (*Phoenix canariensis* Hort. ex Chabaud) for the tropical regions of Africa; ginkgos (*Ginkgo biloba* L.), paulownias (*Paulownia imperialis* Sieb. et Zucc.) and cercidifilias (*Cercifillum japonica*) for the countries of Asia; red oaks (*Quercus rubra* L.), Arizona cypresses (*Cupressus arizonica* Greene) and Virginia acers (*Acer negundo* L.) for the Americas.

The circular clearing of Europe contains the sphere of the World, which in turn has a circular fountain at its centre. The inner part of the Cosmological Circle slopes gently downwards towards the centre where a semispherical sculpture is partly submerged in a large round basin, entitled the Fountain of the Constellations. This sculpture represents, in anthromorphous and zoomorphous terms, the Starry Sky. The sphere, made of steel hoops, is an image of the celestial sphere with all its constellations as they have been viewed from the Western (Mediterranean) world. The model for this sculpture comes from two engravings by Albrecht Dürer³ depicting the northern and southern hemispheres of the sky encircled by the girdle of the zodiac. The sphere, which must be oriented according to the latitude and longitude of the site, is bisected by a catwalk giving a view from the inside of this symbolical, animalised and personified "sky" against the background of the natural sky. The network over the surface of the sphere thus comes to represent, for an observer located at its centre, a system of objectives for the identification of the stars in the celestial vault.

Outside the clearing there is just one architectonic creation immersed in the forest: a small hemispherical building hidden amongst the trees, with a stretch of water in front of it. This is the Museum of Memory. It presents the image of an "island in the water" (as if something, once it is submerged in earth/water/the unconscious, is brought back to the surface, or memory). The small building appears mysterious and inaccessible (the

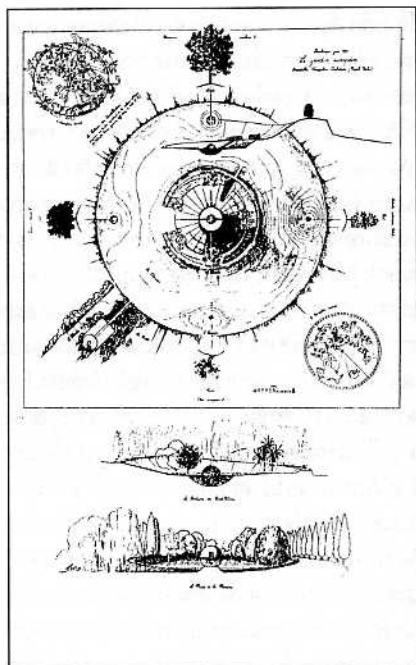
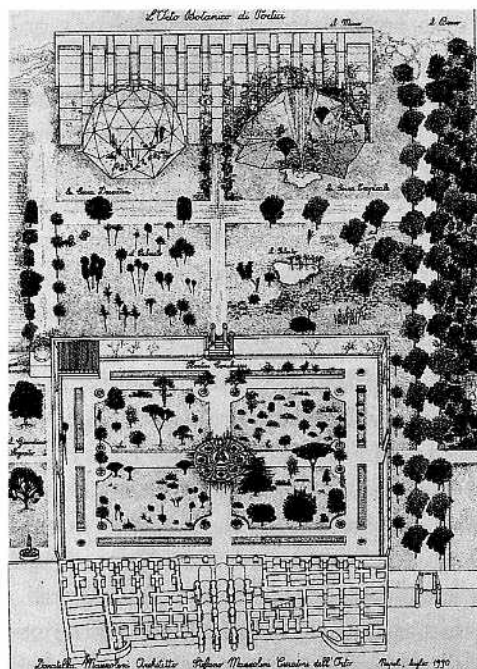
La direzione dell'Est (della Primavera, del Mattino), è indicata da una grande betulla (*Betula pubescens* Ehrh.). Albero sacro presso le popolazioni Siberiane, pilastro cosmico, il suo tronco appare inciso con le sette, o nove, o dodici tacche che rappresentano i livelli del cielo. Associato alla Luna, ma anche al Sole ed alla Luna: esso ha una natura doppia, padre e madre, maschio e femmina. Per i Russi, simbolo della Primavera, della Fanciulla. La direzione dell'Ovest (dell'Autunno, della Sera), è indicata da una grande quercia (*Quercus robur* L.). Albero-Re, essa attira il fulmine, solida, potente, alta, centenaria. Asse del mondo, strumento per eccellenza della comunicazione fra Cielo e Terra. Adorata dai Celti, simbolo della forza, ma anche, per la larghezza del suo tronco e dei suoi rami, per la generosità del suo fogliame, simbolo dell'ospitalità. Al centro della parte anulare di giardino rappresentante l'Europa, un secondo giardino, incluso nel primo, occupa il centro della grande radura e rappresenta il Mondo. Esso è configurato come un luogo di sosta, protetto, per una meditazione sullo spazio della Terra intera: come un "Cerchio Cosmologico". Il cerchio è disegnato materialmente mediante un viale che, partendo ad ovest al livello del terreno, sale con una dolce pendenza (7%), con un andamento simmetrico sui due lati, fino ad un punto di colmo in direzione est. Questo viale, accompagnato in tutto il suo sviluppo da una fila di cipressi (*Cupressus sempervirens* L.), "alberi della vita", è sostenuto, verso l'interno, da una scarpata fabbricata sfruttando la massima pendenza naturale del terreno. Lungo questa scarpata, le direzioni cardinali dello spazio sono indicate da quattro boschetti composti da alberi evocanti gli "altri" continenti del mondo: abeti e betulle (*Picea excelsa* (Lam.) Link, *Betula pendula* Roth) per i territori scandinavi ed artici; palme (*Phoenix canariensis* Hort. ex Chabaud) per i territori tropicali dell'Africa; ginkgos (*Ginkgo biloba* L.), paulownie (*Paulownia imperialis* Sieb. et Zucc.), cercidifilli (*Cercifillum japonica*) per i paesi dell'Asia; querce rosse (*Quercus rubra* L.), cipressi dell'Arizona (*Cupressus arizonica* Greene), aceri della Virginia (*Acer negundo* L.) per i paesi d'America. La radura circolare dell'Europa contiene il giardino circolare del Mondo, che contiene a sua volta una fontana, ancora circolare. L'interno del Cerchio Cosmologico degrada ancora dolcemente, secondo una superficie conica più aperta, verso il centro, dove, in una grande vasca rotonda, è semisommersa una scultura sferica. È la Fontana delle Costellazioni. La scultura rappresenta, in modo antropomorfo e zoomorfo, il Cielo Stellato. La sfera, realizzata in tondini di acciaio, è una immagine della sfera celeste con tutte le sue costellazioni, così come esse sono state "viste" dal mondo mediterraneo-occidentale. Il modello di questa scultura è costituito da due incisioni di Albrecht Dürer³ raffiguranti gli emisferi boreale ed australe del cielo saldati dalla cintura dello Zodiaco. La sfera, che andrà orientata secondo le coordinate astronomiche (latitudine e longitudine) del luogo geografico in cui il Giardino si pensa realizzato, è attraversata da una passerella che permette, dall'interno, la visione di questo "cielo" simbolico, animalizzato, personificato, sullo sfondo del cielo naturale. La maglia reticolare della superficie sferica costituisce così, per un osservatore collocato al suo centro, un sistema di traguardi per l'identificazione delle stelle della volta celeste. All'esterno della radura, immerso nella foresta, il solo intervento architettonico: un piccolo edificio emisferico, nascosto fra gli alberi, preceduto da uno specchio d'acqua. È il Museo della Memoria. Esso si presenta con un'immagine di "isola sull'acqua" (come se qualcosa, una volta sommerso nella terra/nell'acqua/nell'inconscio, fosse richiamato alla superficie, alla memoria). Il piccolo edificio appare misterioso ed inaccessibile (la passerella che sembra

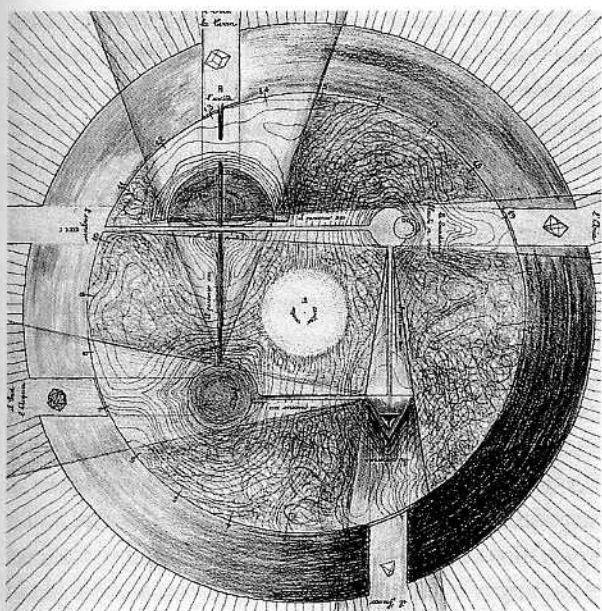
An Italian garden: garden of art and wonders. Restoration project for the Botanical Gardens, Portici (S. Mazzoleni & D. Mazzoleni, Napoli 1988-92)

Un giardino italiano: giardino d'arte, giardino di meraviglie. Progetto di restauro dell'Orto Botanico di Portici (S. Mazzoleni e D. Mazzoleni, Napoli 1988-92)

A European garden: the clearing and the Trees of the World. (Idea-project by D. Mazzoleni in consultation with S. Mazzoleni, Paris 1989)

Un giardino europeo: la radura e gli Alberi del Mondo. (Idea-progetto di D. Mazzoleni con la consulenza di S. Mazzoleni, Parigi 1989)





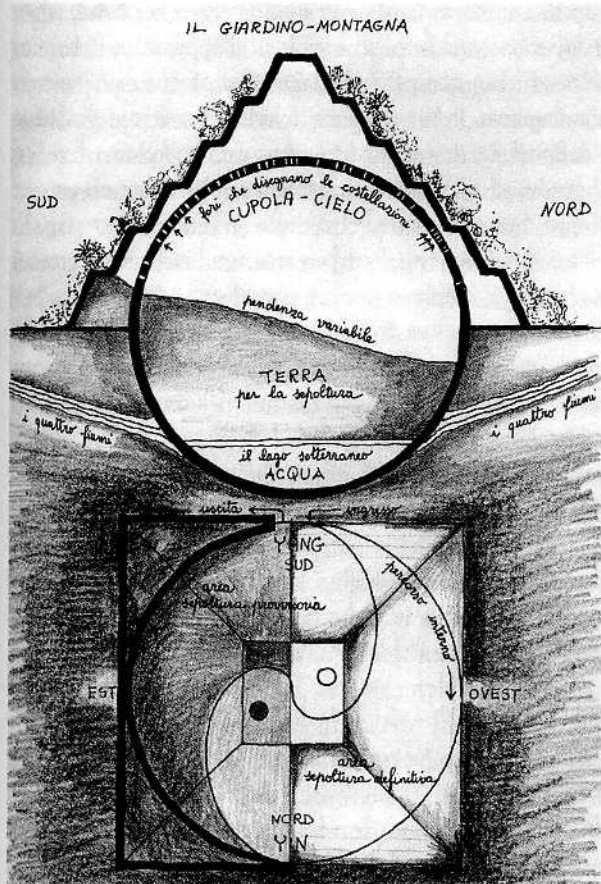
On Death. Square Garden in the West. Idea-project for a garden as venue for a secular death rite (D. Mazzoleni, Napoli 1992)

Sulla Morte. Il Giardino Quadrato d'Occidente. Idea-progetto di un giardino per la celebrazione di un rito laico della morte (Donatella Mazzoleni, Napoli 1992)

On Death. Mountain Garden in the East. Idea-project for a garden as venue for a secular death rite inspired by the culture of Ancient China (D. Mazzoleni, Napoli 1992)

Sulla Morte. Il Giardino-Montagna d'Oriente. Idea-progetto di un giardino per la celebrazione di un rito laico della morte ispirato alla cultura dell'antica Cina (Donatella Mazzoleni, Napoli 1992)

137



catwalk that seems to lead to it actually disappears into the water of the lake). In actual fact one can only get to it from the "other" side, the back, which is hidden in the trees.

The Garden is designed to be feasible in the different geographical habitats found in the countries of Europe. This implies adapting its basic structure, and we must look briefly at the botanical aspects of this adaptation. Whether it is to be introduced into a natural or a built-up environment (the hypermetropolitan realities in central and northern regions or the megalopolises in southern Europe), the woodland surrounding and delimiting the clearing will involve an operation of reconstructing the "potential natural forest" indigenous to the area in question. Thus the exterior of the Garden is its variable and "regional" component: the vegetal combinations that go to make up the forest will generally be chosen in accordance with the bioclimatic area and planted on the basis of a physiological principle which respects in both qualitative and quantitative terms the composition and the structure of the local potential vegetation. What in this phase we refer to in an abstract concept as "forest" may thus vary in practice from a coniferous or deciduous wood to an evergreen Mediterranean forest, with all the local variations on these general types. When the operation concerns a natural environment, the woodland surrounding and delimiting the clearing will include a band of transition that can barely be distinguished from the preexisting vegetation. The clearing will then appear as a simple circular "void" opened up in a uniform land covering. On the other hand, when operating in a derelict or urban environment, the phytosociological approach will have to be based on the analyses of residual outcrops and fragments of the spontaneous vegetation present in the surrounding area. In the case of situations of severe degradation or habitats which have been definitively destroyed (quarries, mines, industrial zones, abandoned rubbish tips) the phytocenosis of the woodland will not be able to represent directly the potential climatic forest, but will have to constitute an intermediate stage in the ongoing process by which a forest tends naturally to reconstitute itself. Since ground which has been despoiled and is lacking not only in humus, pedoflora and pedofauna but also in nutriments cannot immediately support the vegetation of a wood, it will be necessary to turn to pioneering herbaceous, arbustive and arborescent plants that are particularly frugal and resistant to extreme conditions of the microclimate, starting with the species that make the least demands.

The interior of the Garden will be the invariable component, in botanical as well as aesthetic terms. Here the living organisms will not depend on local conditions but will be structured according to a vegetal-symbolic patrimony common to all sites throughout Europe. In order to ensure this invariability it will be necessary to adopt some technological stratagems. If the Garden is to be created in climatic conditions which are markedly continental, the "southern trees" (olive and palm) will have to be protected by the installation of artificial microclimates, in the form of greenhouses. Similarly if the site is in the deep south of the Mediterranean countries, steps will have to be taken to protect the "northern trees" (pine and birch).

On Death: a square garden in the West⁴

The project for a "Cosmological garden" for the celebration of a secular death rite was

condurre ad esso, si affonda in realtà nell'acqua del laghetto). In effetti, si può entrarvi solamente dall'"altro" lato, il lato posteriore nascosto fra gli alberi. Il Giardino potrà essere realizzato in differenti ambienti geografici nei paesi europei. Questo comporta un adattamento della sua struttura di base che deve essere brevemente illustrato nei suoi aspetti botanici. Sia nei casi d'intervento in ambienti naturali che nei casi d'intervento in ambienti costruiti (tessuti ipermetropolitani del centro-nord, o megalopolitani del sud dell'Europa), l'anello boschivo che circonda e definisce la radura sarà realizzato con un'operazione di ricostruzione della "foresta naturale potenziale" tipica della zona considerata. L'esterno del Giardino costituisce dunque la sua parte variabile e "regionale": gli insiemi vegetali che formeranno la "foresta" saranno scelti, generalmente, in coerenza con l'area bioclimatica, ed impiantati in particolare secondo un principio fitosociologico, cioè rispettando in senso quali-quantitativo sia la composizione che la struttura della vegetazione potenziale zonale. Ciò che chiamiamo in questa fase astrattamente "foresta" potrà dunque variare concretamente dal bosco di conifere al bosco latifoglio deciduo fino alla foresta sempreverde mediterranea, in tutte le specificazioni locali di queste definizioni generali e complesse. Nel caso in cui si operi in un ambiente naturale, l'anello boschivo che circonda e definisce la radura sarà costituito da una banda di transizione quasi indistinguibile dalla estensione vegetale preesistente. La radura apparirà dunque come un semplice "vuoto" circolare aperto in un tessuto uniforme. Nel caso in cui si operi invece in un ambiente degradato o urbano, il principio fitosociologico dovrà basarsi su rilievi effettuati sui lembi e frammenti residui di vegetazione spontanea presenti nelle aree circostanti. Nel caso di ambienti particolarmente degradati, o definitivamente distrutti (cave, miniere, zone industriali, discariche di rifiuti abbandonate) la fitocenosi del cerchio boschivo non potrà rappresentare direttamente la foresta potenziale climatica, ma dovrà essere costituita da uno stadio intermedio della serie successionale che naturalmente tenderà verso la riformazione della foresta. Non potendo infatti i suoli nudi, poveri non solamente di humus, pedoflora e pedofauna, ma anche di sostanze nutritive, ospitare immediatamente la vegetazione di un bosco, bisognerà ricorrere a piante pioniere erbacee, arbustive, ed arboreescenti, particolarmente frugali, resistenti a condizioni microclimatiche estreme, eventualmente in successione progressiva a partire dalle specie meno esigenti. L'interno del Giardino costituirà invece, anche botanicamente, la sua parte invariante, la cui materia vivente non dipenderà dalle condizioni locali, ma sarà strutturata piuttosto su un patrimonio vegetale-simbolico comune alla totalità degli spazi europei. Per garantire questa invariabilità bisognerà adottare qualche ritrovato tecnico. Nel caso in cui il Giardino fosse realizzato in condizioni climatiche fortemente continentali, bisognerebbe proteggere gli "alberi del Sud" (olivi, palme) mediante la creazione di microclimi artificiali, cioè di serre. Nei casi in cui si intervenisse nelle propaggini meridionali dei paesi mediterranei, la protezione dovrebbe essere assicurata agli "alberi del Nord" (abeti, betulle).

Sulla Morte. Il Giardino Quadrato d'Occidente⁴

Il progetto di un "Giardino cosmologico" per la celebrazione di un rituale laico della morte è stato ispirato dalla campagna di sensibilizzazione pubblica promossa in Italia dal movimento per il diritto ad una morte laica del "Partito Scientifico Rivoluzionario Internazionale" e della Comune di Osho Miasto, ed è stato elaborato nel 1992.

inspired by the campaign for raising public awareness conducted in Italy by the Movement for the right to a secular death, associated with the "International Revolutionary Scientific Party", and the municipality of Osho Miasto. It was drawn up in 1992.

The garden consists of a simple path through a wood, rectilinear but turning through four right-angles so as to compose a perfect square (in the Western world the square is both the symbol of Earth and the perimeter of the archetypal garden, the *hortus conclusus*). Thus the garden may be traversed only round its boundary, its centre being impervious (which may be seen as forbidden ground, or alternatively as emptiness). Progress round the perimeter of the square is a celebration of a secular death rite in which the dead person is accompanied on his or her "return to the Earth". The rite lasts one whole day and begins in the afternoon at the Entry Gate, at the southern corner of the square.

140

The first progress is in a northerly direction and uphill (in our fables, north is the direction of the Wind). It leads to high ground, where long pliant canes bearing threads and gauze streamers and metal and wooden pipes of varying length and diameter have been set up to respond to the slightest breath of wind like aeolian pipes. In this place the celebrants wait for evening to come on, honouring the element of air with singing and collective breathing exercises, and reflecting on the process of Individualisation.

As darkness descends they set out on the second progress, the path turning right through 90°, still along high ground, now heading east (in fable the direction of the rising sun). This leads to an area of repose where there is a four-sided pyramid made of glass and metal in which during the night the cremation of the dead person is consummated. The celebrants, grouped round the pyramid and contemplating the flames through the hours of darkness, honour the element of Fire and the process of Transformation in the expectation of dawn.

When the light of day has returned, they gather up the ashes and progress once more, again turning right as the path goes downhill towards the south (associated with the direction of rivers running down to the sea). It leads to a circular lake, with steps built into the bank. Here people may remove their clothing and sit with their feet in the water, waiting as the water warms up in the sun until they feel ready to wade in and swim about. In this way the element of Water is honoured, and the process of Fusion.

The progress starts up one more time, turning right into a cutting and descending lower and lower into the earth towards the west (the direction of the Return to the Earth). The path now completes the form of the square, intersecting the first stretch just inside the Entry Gate and passing under it through a barrel-vaulted passage built in stone. It leads to a crescent-shaped excavation where the ashes may be buried. Here the celebrants honour the element of Earth and the process of Reception.

The Exit Gate is a tunnel which leads through the subterranean darkness and then slowly back up into the light, towards the west and the approaching sunset.

On Death: a mountain garden in the East

The idea of designing a site for the celebration of a secular death rite inspired by ancient Chinese culture came at the instigation of the Italian Consul to Shanghai in

Il Giardino consiste in un semplice sentiero, che si sviluppa nel bosco, con andamento rettilineo, ma secondo quattro direzioni d'orientamento, in modo da disegnare, complessivamente, un quadrato (nel mondo occidentale, quadrato è il simbolo della Terra, quadrato è il recinto del Giardino Archetipico, l'*hortus conclusus*).

Il Giardino è dunque percorribile solo lungo il suo limite: il suo centro è inaccessibile (in certo senso, il suo centro è *proibito*; in altro senso, il suo centro è *vuoto*).

Lungo il perimetro del quadrato, si celebra il rituale laico dell'accompagnamento dei morti, come un percorso di "ritorno alla Terra". Il rituale ha la durata di un giorno.

Il percorso ha inizio, al pomeriggio, alla Porta d'ingresso, che è a Sud. Il primo tratto del percorso si dirige verso Nord, ed è in salita (la direzione Nord è, nelle nostre favole, la direzione del Vento). Al termine di questo tratto, si è su una cima elevata: qui sono infisse nel suolo lunghe aste flessibili, cui sono legati fili e vele di tessuto leggero, capaci di captare le minime oscillazioni dell'aria, e canne di altezza e diametro diverso, di legni e metalli differenti, funzionanti come flauti eolici. Qui si aspetta la sera, e si celebra (con il respiro collettivo, e con il canto) la materia dell'Aria, ed il processo dell'Individuazione.

Mentre fa buio, si riprende il cammino: si devia a destra di 90°, perché il sentiero, restando in quota, si sviluppa in direzione Est (la direzione Est è, nelle nostre favole, la direzione del Sole nascente). Al termine di questo tratto, si è su una piazza di sosta: qui è costruita in struttura metallica e vetro una piramide tetraedrica, in cui si consuma, durante la notte, la cremazione della persona morta. Nella sosta attorno alla piramide, al buio, fissando le fiamme, si celebra la materia del Fuoco, e il processo della Trasformazione. È l'attesa dell'alba.

Con il ritorno della luce, raccolte le ceneri, si riprende il cammino: si devia ancora a destra di 90°, perché il sentiero, in discesa, si sviluppa in direzione Sud, (la direzione Sud è, nelle nostre favole, la direzione dei Fiumi, in fondo a cui c'è il Mare). Al termine di questo tratto, c'è un lago circolare, sulla cui riva sono costruiti dei gradini: qui è possibile sciogliersi dagli abiti, e sedere, immergendo i piedi nell'acqua, e aspettare che l'acqua si riscaldi al sole per poi lentamente scendere fino a nuotarvi dentro. Qui si celebra la materia dell'Acqua, e il processo della Fusione.

Si riprende ancora il cammino, si devia per l'ultima volta a destra di 90°: il sentiero, in discesa, è scavato in trincea, ed affondando progressivamente nel terreno, si sviluppa in direzione Ovest (la direzione Ovest è, nelle nostre favole, la direzione del Ritorno alla Terra). Chiudendo il Quadrato, questo ultimo tratto del percorso incrocia il primo tratto, poco dopo la Porta d'ingresso, sottopassandolo sotto una volta a botte in pietra. Subito dopo il sottopasso, il percorso termina in un'edicola semicircolare scavata nel terreno: qui è possibile seppellire le ceneri. Qui si celebra la materia della Terra, e il processo dell'Accoglimento. La Porta di Uscita è un tunnel, che passa per un tratto al buio, sottoterra, e poi lentamente riemerge verso la luce, in direzione Ovest, all'ora del nuovo tramonto.

Sulla Morte. Il Giardino-Montagna d'Oriente

L'idea-progetto di uno spazio per un rito laico della morte ispirato alla cultura dell'antica Cina è stata elaborata su invito del Console d'Italia di Shanghai nel giugno 1994. Non si tratta di un'idea compiuta, ma di uno spunto immaginario. La sua presentazione, lungi dal voler apparire come una interpretazione arbitraria e soggettiva di una cul-

June 1994. It is not an articulated project, but rather a recognition of the appropriate imagery. I trust that this presentation will not be seen as an arbitrary and subjective interpretation of a distant culture that is highly stratified and complex, but rather as a "putting on record" of a cross-culture contamination, the expression of the fantasies of an Italian architect following her encounter with the other half of the world⁵.

The project is based on four symbolical and typological principles.

The place of death is in the North, fully Yin, Below, and Winter. In symbolical terms it is "a vast subterranean region through which waters converging from the four directions penetrate to the bowels of the earth".

In physical terms the site is intended to be at one and the same time Mountain (Earth), Dome (Sky) and Basin (Underground Lake). There would be a large artificial Mountain (a pyramid with a square base) containing a Planetarium (a hemisphere) with below it (as an upturned, symmetrical hemisphere) an underground lake.

The Pyramid/Dome is a building but also an instrument for measuring time, a working clock (to mark the hours and hence a day) and calendar (indicating the seasons and hence a year). Thus it is not just a Tumulus but also a Sundial and an Astronomical Machine.

The collocation of this construction on the territory would be established according to the rules of *Feng Shui*.

On the basis of these principles a real architectonic and landscape project could be carried out in accordance with a very precise conceptual structure, using a mathematical elaboration of the ratios between the forms and the progressive modulation of the Yang/Yin factors. This modulation would not only be fundamental to the overall organisation of space but would also affect the grading of the different degrees of light and solidity in the structures to be built on the site. The planetarium dome is conceived as a structure with a variable frame (mirroring the customs governing the weaving of the traditional mourning garment and the erection of the hut of mourning) in order to obtain different gradations of light and shadow (according to the mutations of Yang and Yin).

¹ The project has been comprehensively illustrated in: S. Mazzoleni e D. Mazzoleni, *L'Orto Botanico di Portici*, Napoli (1990); S. Mazzoleni e D. Mazzoleni, *Tra Acqua e Fuoco: l'Orto Botanico di Portici*, in AA.VV., *L'Orto Botanico: il passato chiave per il futuro?*, Atti del Convegno Internazionale per i quattrocento anni dell'Orto Botanico di Pisa (Pisa 1992); S. Mazzoleni e D. Mazzoleni, *Il Vulcano, il Giardino, il Mare. Progetto di restauro dell'Orto Botanico di Portici*, in Ministero Beni Culturali e Ambientali. Comitato nazionale per lo studio dei giardini storici *Parchi e Giardini Storici, Parchi Lette-*

rari, Atti del II Convegno Nazionale (Monza 1992); Donatella Mazzoleni *Diario di lavoro* (Quaderni di "Anfione Zeto" Treviso 1993).

² The botanical description of this project is the work of Stefano Mazzoleni.

³ Now kept in the Gabinetto delle Stampe e dei Disegni in the Uffizi Museum, Firenze (Uff 5669 and 5670 St. Sc.).

⁴ The project has been published in D. Mazzoleni, *Diario di lavoro*, cit. and was presented at the congress "The universality of the garden: East and West confronted", Tongji University, Shanghai, May 1994.

⁵ The bibliographical references behind this elaboration are:

M. Granet, *Le langage de la douleur d'après le rituel funéraire de la Chine classique*, in «Journal de psychologie», 18, 1921 (trad.it. *Il linguaggio del dolore nel rituale funerario della Cina classica*, in M. Granet e M. Mauss, *Il linguaggio dei sentimenti*, Milano 1987, M. Granet, *La vie et la mort. Croyances et doctrines de l'antiquité chinoise*, in «Annuaire de l'École pratique des hautes études», Paris 1920-21 trad.it. *La vita e la morte. Credenze e dottrine dell'antichità cinese*, in M. Granet e M. Mauss, *op. cit.*

tura lontana estremamente stratificata e complessa, vuole essere la pura testimonianza di una contaminazione culturale: l'espressione delle fantasie di un architetto italiano venuto in contatto con l'altra metà del mondo⁵.

L'immagine del progetto è fondata su quattro principi simbolico-tipologici.

Lo spazio della morte è a Nord, è pienamente Yin, è Sotto, è Inverno. È, simbolicamente, "un vasto sotterraneo attraverso cui le acque, convergendo da quattro direzioni, penetrano nell'interno della terra".

Fisicamente, il luogo è pensato per essere insieme Montagna (Terra), Cupola (Cielo), Catino (Lago sotterraneo). L'idea è quella di una grande Montagna artificiale (una piramide a base quadrata) che contiene al suo interno un Planetario (una cupola emisferica), nelle cui fondamenta (emisfero capovolto e simmetrico) c'è un lago sotterraneo.

La Piramide/Cupola non è solo un edificio, ma anche uno strumento di misurazione del tempo: funziona anche come orologio (per misurare le ore e dunque la giornata) e calendario (per misurare le stagioni e dunque l'anno): non è solo Tumulo, dunque, ma anche Meridiana e Macchina Astronomica. La collocazione territoriale di questa costruzione si immagina individuata secondo le regole dal *Feng Shui*.

Sulla base di questi principi, l'elaborazione di un vero progetto architettonico-paesistico potrebbe essere condotta seguendo una struttura concettuale molto precisa, elaborando matematicamente i rapporti armonici fra le forme e la modulazione progressiva dei fattori Yang/Yin: questa modulazione infatti viene posta alla base non solo della organizzazione spaziale generale ma viene seguita anche nel dimensionamento dei diversi gradienti luministici e materici delle strutture da costruirsi nello spazio. La cupola del planetario infatti è immaginata con una tessitura strutturale variabile da una trama rada ad una trama più fitta (secondo le norme della tessitura dell'abito e dell'ordito della capanna del lutto tradizionale cinese) in modo da avere diversi gradienti di luce/ombra (secondo il mutamento Yang/Yin).

¹ Il progetto è estesamente illustrato in: S. Mazzoleni e D. Mazzoleni, *L'Orto Botanico di Portici*, Napoli 1990; S. Mazzoleni e D. Mazzoleni, *Tra Acqua e Fuoco: l'Orto Botanico di Portici*, in AA.VV., *L'Orto Botanico: il passato chiave per il futuro?*, Atti del Convegno Internazionale per i quattrocento anni dell'Orto Botanico di Pisa (Pisa 1992); S. Mazzoleni e D. Mazzoleni, *Il Vulcano, il Giardino, il Mare. Progetto di restauro dell'Orto Botanico di Portici*, in Ministero Beni Culturali e Ambientali. Comitato nazionale per lo studio dei giardini storici *Parchi e Giardini Storici, Parchi Letterari*, Atti del II Convegno Nazionale (Monza 1992); D. Mazzoleni *Diario di lavoro* (Quaderni di "Anfio-

ne Zeto" Treviso 1993).

² Cfr. D. Mazzoleni, *Giardino Europeo*, in "Anfione Zeto", nn. 6-7, 1990-91, pp. 230-235; D. Mazzoleni, *Decostruzioni*, in "Bollettino del Dipartimento di Progettazione Urbana", n. 1, gennaio 1994; D. Mazzoleni *Giardini. Cosmologie*, in *Diario di lavoro*, cit., pp. 103-121. La descrizione botanica di questo progetto è stata scritta da Stefano Mazzoleni

³ Attualmente conservate presso il Gabinetto delle Stampe e dei Disegni del Museo degli Uffizi a Firenze (Uff 5669 e 5670 St. Sc.)

⁴ Il progetto è stato pubblicato in Donatella Mazzoleni, *Diario di lavoro*, cit. ed è stato presentato al convegno "L'universalità del Giardino: confronto tra Oriente

e Occidente", Università Tongji di Shanghai, maggio 1994.

⁵ I riferimenti bibliografici che hanno costituito il supporto per questa elaborazione sono: M. Granet, *Le langage de la douleur d'après le rituel funéraire de la Chine classique*, in «Journal de psychologie», 18, 1921 (trad.it. *Il linguaggio del dolore nel rituale funerario della Cina classica*, in M. Granet e M. Mauss, *Il linguaggio dei sentimenti*, Milano 1987); M. Granet, *La vie et la mort. Croyances et doctrines de l'antiquité chinoise*, in "Annuaire de l'Ecole pratique des hautes études", Paris 1920-21 trad. it. *La vita e la morte. Cedenze e dottrine dell'antichità cinese*, in M. Granet e M. Mauss, *op. cit.*

Part II / Parte seconda

Landscapes / Paesaggi

The meaning and perception of landscape

Allan R. Ruff

146

Introduction

This seminar brings together three of the most interesting words in the English language, garden, landscape and the ecosystem. Though I would like to suggest that the words "man and nature" should also be added so as to establish the relationship that exists between these terms. For it is my understanding that there are two absolutes - man and nature - and between them we have established two theoretical concepts, namely those of "landscape and the ecosystem" in order to make sense of our place in nature and in addition, to understand how it functions. Difficulties arise, of course, when we try to define the meaning and values of nature and the landscape, especially across natural and cultural barriers. At the previous seminar, where we were discussing "The Universal Garden - East and West", I made the observation that the very clear differences between China and England for instance, in culture, religion and philosophy, made it easier to appreciate the different meanings and values, implied by the terms nature, garden and landscape, and so making it easier to recognise the similarities in approach. There is after all little difference between the failed politician in Suchow, China, or in Studley Royal, England, retreating from the court to create a garden that reflects the universality of nature, both inspired by painting and poetry. But what of the differences in meaning and value within Europe, and by association North America and Australia? Is it not likely that the familiarity of culture, if not always of language, could create a false sense of what might be described as perceptual security? In other words, we dismiss the differences between a formal Italian garden and an English landscape garden as mere differences in fashion and style without recognising or trying to understand the very real difference that might exist in the meaning and value of nature and the garden between these two countries.

The meaning of "landscape"

In this paper I would like to offer some personal thoughts on the meaning of the term landscape. The landscape, wrote David Lowenthal, involves a paradox for the simple reason that it is all embracing. "[...] It includes virtually everything around us and has manifest significance for everyone. Indeed we all make our homes, do our work and experience life in what we term landscape [...]" (Lowenthal 1986). But however much

Il significato e la percezione del paesaggio

Allan R. Ruff

Introduzione

147

Nel titolo di questo seminario vediamo riuniti tre dei termini più interessanti della lingua inglese: giardino, paesaggio, ecosistema. Vorrei tuttavia sottolineare la necessità di aggiungere anche "uomo" e "natura", in modo da ristabilire il rapporto che esiste tra questi termini. È mia convinzione, infatti, che ci siano due assoluti – uomo e natura – tra i quali abbiamo stabilito due concetti teorici, "paesaggio" ed "ecosistema", per scoprire il senso della nostra collocazione nella natura e, inoltre, comprenderne la funzione. Naturalmente, sorgono delle difficoltà quando cerchiamo di definire il significato e i valori della natura e del paesaggio, specie se in modi che mirano a superare le barriere nazionali e culturali. In altra sede ho osservato che proprio le manifeste differenze fra Cina e Inghilterra (per esempio, nella cultura, nella religione e nella filosofia) hanno reso più agevole valutare i diversi significati e valori impliciti nei termini "natura", "giardino" e "paesaggio", e con ciò è risultato più agevole riconoscere le analogie di approccio. Non c'è, dopo tutto, molta differenza tra il politico in disgrazia a Suchow, Cina, o a Studley Royal, in Inghilterra, che si ritira dalla corte per creare un giardino che rifletta l'universalità della natura, ispirato sia dalla pittura che dalla poesia. Ma che dire delle differenze di significato e di valore interne all'Europa, e per analogia in Nord America e in Australia? Non può darsi il caso che la familiarità con la cultura, se non sempre con la lingua, crei un falso senso di quella che potrebbe essere descritta come sicurezza percettuale? In altre parole, riduciamo le differenze tra un giardino italiano e un giardino all'inglese a mere differenze di moda e di stile, senza riconoscere o cercare di cogliere la reale differenza che potrebbe sussistere nel significato e nel valore sia della natura e sia del giardino nei due paesi.

Il significato di "paesaggio"

Vorrei proporre alcune riflessioni personali sul significato di "paesaggio". Il paesaggio, ha scritto David Lowenthal, implica un paradosso per il semplice motivo che è onnicomprensivo: "Esso include praticamente tutto ciò che ci circonda e ha una evidente importanza per ognuno di noi. In effetti noi tutti costruiamo le nostre case, svolgiamo il nostro lavoro e facciamo le nostre esperienze di vita in quello che definiamo paesaggio" (Lowenthal 1986). Ma per quanto possa risultare attraente questa idea di paesaggio, una concezione così generalizzata crea problemi: il paesaggio cessa di essere qualcosa di speciale o caratteristico e di-

sympathy one might have with this idea of landscape, such a generalist view creates its own problem. Namely that the landscape ceases to be special or distinctive and becomes simply our surroundings or environment. But I would like to suggest that the landscape has a more specific meaning and a special value.

148

Last year, at the seminar held at Tongji University, Shanghai, I was fascinated to learn that my Chinese colleagues had no need for the word landscape. In China there was a direct relationship between town and country, man and nature, city and garden, and that these relationships were an expression of the philosophic concept of *Yin and Yang*, fundamental to the Taoist view of an essential harmony within the universe. And nowhere was this harmony more perfectly expressed than in the garden which had to resonate with nature. It was the artists' duty, whether painter, garden designer, poet or all three to depict the scenery of mountains, not as a portrait, but to capture their very essence. For the Chinese artist the special places associated with the immortals were regarded as scenery and special scenic spots, often referred to by name. I am sure that in England many people similarly have a mental map on which there is a division between town and country - though without the benefit of Taoist philosophy - and associate the country with scenery, rather than view it as landscape. So where and why does the concept of landscape enter into western thinking?

I believe this can first be explained by the fundamental philosophy that derives from Judeo-Christianity, in contrast to Taoism. In particular man's separation from nature as a result of the fall and the expulsion from the garden of Eden. By contrast in Chinese philosophy man has never been separated from nature and since the beginning of both Taoism and Confucianism he has been regarded as a part of, or least inseparable from, nature. In western culture that separation occurred during the 6th century AD, when the doctrine of St. Augustine was adopted throughout Christendom. St. Augustine had successfully argued that, with the Fall, Man and the whole of nature fell from moral grace. In consequence Man was forced to work by the sweat of his brow and nature became a place of evil and hardship - and as *Genesis 3* makes clear, "thorns and thistles sprung up where none had grown before". For the next 7 centuries nature would be regarded as evil and man's vices were regarded as evidence of his animal instincts. Any portrayal of nature in art was regarded as sinful and under no circumstances was man allowed to take sensuous pleasure in the sights, sounds, scents or feel of the natural world.

The Landscape as a "Window"

It was the renaissance, or rebirth, in the late 14th century which saw European culture emerge from under this dark cloud and begin the long and slow process of rediscovering the pleasure of nature. But for many centuries this rediscovering, and its expression in art and gardens, took place against a background of a rigid Christian theology. And the "escape" was to be found in the classical tradition of ancient Greece and Rome. In particular through the writings and natural vision of one of Naples's most important adopted sons, the poet Virgil. It was his poetry above all else that kept alive a sense of optimism during the medieval darkness and inspired poets like Petrarch at the dawn of the renaissance.

viene semplicemente il nostro ambiente. Io invece vorrei suggerire un significato più specifico e un valore particolare. Un paio di anni fa, al seminario tenutosi presso la Tonji University di Shanghai, rimasi affascinato nel constatare che i miei colleghi cinesi non avevano bisogno della parola "paesaggio". In Cina il rapporto tra città e campagna, uomo e natura, città e giardino, era diretto, e questi rapporti erano espressione del concetto filosofico di Yin e Yang, alla base della concezione taoista di un'armonia essenziale nell'universo. E questa armonia in nessun luogo si esprime più perfettamente che nel giardino, il quale deve essere in sintonia con la natura. È compito degli artisti, siano questi pittori, ideatori di giardini, poeti o tutte e tre le cose, rappresentare lo scenario delle montagne non come un ritratto, ma in modo da coglierne l'essenza stessa. Per l'artista cinese i luoghi speciali associati agli Immortali erano considerati scenari e luoghi naturali particolari, spesso identificati con un nome. Sono sicuro che in Inghilterra, analogamente, sono molte le persone la cui mappa mentale segna una divisione fra città e campagna – sia pure senza l'aiuto della filosofia taoista – persone che associano la campagna a uno scenario, piuttosto che guardarla come un paesaggio. Quando e perché il concetto di paesaggio è entrato nel pensiero occidentale?

Credo che la spiegazione possa in primo luogo trovarsi nella filosofia che deriva dalla tradizione giudaico-cristiana, in antitesi con il taoismo, e in particolare in quella separazione degli uomini dalla natura come conseguenza del peccato originale e della cacciata dal giardino dell'Eden. Per contro, nella filosofia cinese l'uomo non è mai stato separato dalla natura e, fin dagli inizi del taoismo e del confucianesimo, è stato considerato come parte della natura, o quanto meno come inseparabile da essa. Nella cultura occidentale quella separazione si verifica nel VI secolo d.C. quando la dottrina di sant'Agostino venne adottata dall'intera cristianità. Agostino aveva argomentato con successo che con il peccato originale l'uomo e l'intera natura erano decaduti dallo stato di grazia.

Di conseguenza l'uomo fu costretto a procacciarsi il cibo con il sudore della propria fronte, e la natura divenne un luogo di peccato e di privazione e, come recita il terzo libro della Genesi, "spine e triboli crebbero dove prima non erano". In seguito, per sette secoli, la natura sarebbe stata considerata male, e i vizi dell'uomo come prova dei suoi istinti bestiali. Qualsiasi rappresentazione della natura nell'arte era considerata peccaminosa, e in nessuna circostanza era consentito abbandonarsi al piacere dei sensi, alle visioni, ai suoni, ai profumi, o alle sensazioni del mondo naturale.

Il paesaggio come "finestra"

Fu a partire dal rinascimento, o rinascita, nel tardo XIV secolo, che la cultura europea prese a emergere da questa nube oscura e dare inizio a un lungo e lento processo di riscoperta del piacere della natura. Ma per molti secoli questa riscoperta, e la sua espressione nell'arte e nei giardini, si svolse sullo sfondo di una rigida teologia cristiana. E per trovare "scampo" bisognava rifarsi alle tradizioni classiche dell'antica Grecia e di Roma; in particolare negli scritti e nella concezione della natura di uno dei più importanti figli adottivi di Napoli, il poeta Virgilio. Fu la sua poesia, al di sopra di ogni altra cosa, a mantenere vivo un senso di ottimismo durante i secoli bui del Medioevo, ispirando poi poeti come Petrarca, agli albori del Rinascimento. E con il Rinascimento si instaurò un nuovo rapporto con la natura. Per quanto fosse ancora considerata ostile e in parte insondabile, poteva nondimeno essere osservata come da

And with the renaissance came a new relationship to nature. Though it was still regarded as hostile and could not be totally embraced, it could be viewed as if through a window. This window or frame encapsulated a view of nature, that we know as landscape. The landscape is a view of nature seen at arms length. This view of the landscape can be seen first in such paintings as Jan van Eyck's alterpiece of the *Virgin with the Chancellor Rollin* painted around 1430. Fifty or so years later Giorgione uses the landscape itself as the frame, using the massing of trees to encapsulate the view of the distant landscape. Whilst in the garden, the same device is used in the Medicis' villa to frame a view of the surrounding countryside.

But this frame was more than simply a window and should be regarded as an optical filter through which we select those elements and objects acceptable to us. And as such it is a filter that changes to present a view of nature appropriate to contemporary society.

So what are the influences on this filter?

It is convenient to divide these into two categories; the first can be described as biological needs and the second as social determinants. Like the rest of nature, Man has a basic need for food, shelter and security, but increasingly in the modern industrialising world, such needs have been more than adequately satisfied and in consequence, play only a small part in our perception of nature. But if the influence of our biological needs has declined, the same cannot be said of the social determinants that stem from our culture, education and environment. The writer Roland Blythe once said that we begin as children by taking in the world around us subconsciously and come eventually to depend on the landscape as an all-embracing philosophy. And what is remarkable about this osmotic process is that in spite of differences in education and environment we emerge with a collective view of landscape - at least of desirable scenery. How else can we explain the popularity of the English Lake District for example? Society recognises it as an attractive landscape though individuals would vary greatly in their ability to describe its beauty, its associations or its ecology. Two centuries ago this ability was considered the measure of a well-educated man and William Wordsworth believed that only those with sufficient education to experience nature in the fullest sense should be allowed to visit the Lake District. A side swipe at the hordes of trippers from the industrial centres who were beginning to use the newly built railway to visit the Lakes.

But how universal is this view of landscape beauty? Some years ago a colleague was trying to devise a method of landscape evaluation, as part of a research programme for the Countryside Commission. His method involved inviting a random sample of people to rank the value of a landscape between two points - heaven and hell - the best and worst landscape they had seen. On one occasion he asked a group of landscape students to test this theory. When faced with an attractive, undulating pastoral scene, the British students found no difficulty in evaluating the landscape. Whereas a student from Malawi found it impossible to evaluate the landscape without first knowing how many cattle and families the land could support. Clearly the meaning and value of the landscape were very different in English and African culture. It could be suggested that the Malawian student was more influenced by biological needs when assessing

una finestra. Questa finestra o cornice racchiudeva una veduta della natura a noi nota come "paesaggio": il paesaggio è un'immagine della natura vista con un certo distacco. Questa concezione del paesaggio può essere rintracciata in primo luogo in opere come la pala d'altare di Jan van Eyck raffigurante la Vergine con il cancelliere Rollin, dipinta intorno al 1430. Circa cinquanta anni dopo, Giorgione impiegò il paesaggio stesso come cornice, utilizzando il fitto degli alberi per racchiudere la vista del paesaggio distante. Per quanto riguarda il giardino, la stessa tecnica è usata a Villa Medici per incorniciare una vista della campagna circostante. Ma questa cornice era più che una semplice finestra, meglio andrebbe considerata come un filtro ottico attraverso cui selezioniamo elementi e oggetti a noi graditi; e, in quanto tale, si tratta di un filtro che varia in funzione della rappresentazione di una visione della natura appropriata alla società contemporanea.

Quali sono le influenze su questo filtro?

Conviene dividere queste influenze in due categorie; nella prima si possono far rientrare i bisogni biologici, nella seconda i fattori sociali. Come il resto della natura animale, l'uomo ha fundamentalmente bisogno di cibo, riparo e sicurezza, ma sempre più nel mondo moderno industrializzato tali bisogni vengono soddisfatti in misura più che adeguata, e di conseguenza hanno solo una parte minore nella nostra percezione della natura. Se tuttavia l'influenza dei nostri bisogni biologici è diminuita, non altrettanto può dirsi dei fattori sociali che derivano da cultura, educazione, ambiente. Come ha scritto Ronald Blythe, da bambini cominciamo con l'assorbire il mondo circostante in modo inconsapevole e finiamo per dipendere dal paesaggio in quanto filosofia onnicomprensiva. Ciò che colpisce in questo processo osmotico è che, nonostante le differenze di educazione e ambiente, noi sviluppiamo una concezione collettiva del paesaggio, almeno del tipo di paesaggio che consideriamo bello. Altrimenti, come spiegare la popolarità, per esempio, della regione inglese dei Laghi? In generale la si riconosce come un paesaggio attraente, anche se ci imatteremmo in parecchie disparità nei tentativi individuali di descriverne bellezza, evocatività, ecologia. Due secoli fa su questa abilità si misurava l'eccellenza dell'uomo ben educato, e per William Wordsworth solo a coloro con una educazione sufficiente per apprezzare la natura nel senso più completo poteva essere consentito di visitare la regione dei Laghi. Un attacco in piena regola alle frotte di escursionisti provenienti dai centri industriali che si riversavano sulla ferrovia appena costruita per visitare i Laghi.

Ma quanto è universale questa concezione della bellezza del paesaggio? Alcuni anni fa, un collega era impegnato a elaborare un metodo di valutazione del paesaggio come parte di un programma di ricerca per la Countryside Commission. Il suo metodo consisteva nell'invitare un campione di persone selezionate a caso a stimare il valore di un paesaggio prendendo come riferimento i migliori e i peggiori paesaggi che avevano mai visto (paradiso e inferno). Una volta chiese a un gruppo di studenti di sperimentare la sua teoria. Posti di fronte a una scena pastorale attraente con pendii dolcemente ondulati, gli studenti britannici non ebbero nessuna difficoltà a valutare il paesaggio, mentre uno studente del Malawi trovò impossibile valutarlo senza prima sapere quanto bestiame e quante famiglie potesse mantenere la terra. Chiaramente, il significato e il valore del paesaggio erano molto differenti nella cultura inglese e in quella africana; si poteva pensare che lo studente del

this landscape or that these had been assimilated into an aesthetic response to the landscape.

The Picturesque

But that raises a further question as to what makes an acceptable landscape, in English eyes at least? Until the middle of the 18th century there was no concept of landscape as scenery, or of England as nation. Picturesque travel was to change that and in many respects, the nation was defined by its landscape. Paradoxically, at the outset of the Picturesque movement the beauty of the English landscape could only be appreciated by invoking idealised foreign models - the pastoral poetry of Virgil or the 17th century paintings of Claude and Salvator Rosa. For more than one visitor, the view of the Lakes was greatly enhanced by the arrival of a flock of Virgilian sheep or a valley would acquire a higher aesthetic value if it could be associated with a painting by Rosa. However it was William Gilpen who gave the Picturesque a visual language through the publication of his Tour books. In *Observations of the River Wye* published in 1782, Gilpen recommends the tourists to examine the face of the country by the rules of picturesque beauty. This meant seeing the landscape as a picture in which "the eye was habitually drawn to the humble, uncultivated parts of nature and human society" (Andrews 1989). And in the garden, out went the smooth order of Capability Brown and in its place came roughness and neglect, favoured by its two strongest advocates, Uvedale Price and Richard Payne Knight.

Though the Picturesque movement was already in decline by the early part of the 19th century, travellers armed with sketch book and easel would continue to tour the countryside in search of the picturesque view. Or rather a view that with a little alteration and embellishment could be made into a picture. And in so doing they laid the foundations of our own picturesque view of the countryside. Today armed with a camera in place of the sketch book, we seek out the dwindling remnants of what we regard as the natural landscape, untainted by modern, industrial agriculture, composing our images in true picturesque fashion. Whilst organisations like the National Trust, aided increasingly by government policies, seek to preserve such landscapes for eternity.

The Subconscious Response

But if the Picturesque theory helped to shape our aesthetic response to the landscape, it cannot account for the full complexity of feelings we experience when observing nature. Those feelings and emotions that lie outside of the visual window and which, some have said, transform scenery into landscape.

Again I believe that we must start from the same fundamental biological and social starting points. Assuming that Man is born with an innate ability to be aware of and respond to the physical environment, as Blythe suggested, it is reasonable to assume that there are certain natural and man-made objects that suggest biological needs are being met. Observing such objects in a landscape will be conducive to pleasure and satisfaction whilst their absence will result in a sense of anxiety and dissatisfaction. This leads to the proposition suggested by Jay Appleton in *The Experience of Landscape*, that aesthetic satisfaction, experienced in contemplation of the landscape, stems from the

Malawi fosse maggiormente influenzato dai bisogni biologici nel valutare questo paesaggio, o che questi ultimi fossero stati ormai incorporati nella risposta estetica al paesaggio.

Il "pittresco"

Ciò solleva un ulteriore problema: cosa rende gradevole un paesaggio, per lo meno agli occhi di un inglese? Fino alla metà del XVIII secolo non esisteva un concetto di paesaggio come scenario o dell'Inghilterra come nazione. Fu il viaggio "pittresco" a cambiare questo stato di cose, e, sotto molti aspetti, la nazione venne a essere definita dal suo paesaggio. Paradossalmente, al principio del movimento del "pittresco" la bellezza del paesaggio inglese poteva essere apprezzata solo invocando modelli stranieri idealizzati – la poesia pastorale di Virgilio o i dipinti del XVII secolo di Claude Lorrain e di Salvator Rosa. Per più di un visitatore, la vista dei Laghi era resa molto più attraente dall'arrivo di un virgiliano gregge di pecore, mentre una vallata acquistava un valore estetico più alto se associata a un dipinto di Salvator Rosa. Fu tuttavia William Gilpen, con la pubblicazione dei suoi libri di viaggi, a dare un linguaggio visivo al movimento del "pittresco". In *Observations of the River Wye* pubblicato nel 1782, Gilpen raccomanda ai turisti di esaminare l'aspetto del paese secondo le regole della bellezza pittoresca. Questo significava guardare il paesaggio come un'immagine nella quale "l'occhio veniva trascinato d'abitudine verso le modeste e incolte parti della natura e dell'umana società" (Andrews 1989). E nel giardino, l'armonioso ordine di Capability Brown scomparve, sostituito dalla asperità e dall'incuria tanto gradite ai suoi assertori, Uvedale Price e Richard Payne Knight. Sebbene il movimento del "pittresco" fosse già in declino all'inizio del XIX secolo, viaggiatori muniti di quaderno e cavalletto avrebbero continuato a girare la campagna in cerca di vedute pittoresche. O, più precisamente, di vedute che, con qualche cambiamento e abbellimento, si sarebbero potute rendere in un quadro. E, così facendo, gettarono le basi della nostra veduta pittoresca della campagna. Oggi, muniti di macchina fotografica al posto del quaderno, ricerchiamo ciò che resta di quello che consideriamo il paesaggio naturale, incontaminato dalla moderna agricoltura industriale, componendo le nostre inquadrature nel miglior stile "pittresco", mentre organizzazioni come il National Trust, sempre più sostenute da politiche governative, cercano di preservare tali paesaggi per l'eternità.

153

La risposta inconscia

Ma se la teoria del "pittresco" ha contribuito a modellare la nostra risposta estetica al paesaggio, essa non può dare conto di tutta quella complessa varietà di sentimenti che proviamo quando osserviamo la natura. Tali sentimenti ed emozioni ricadono al di fuori della nostra finestra visiva, e, come qualcuno ha detto, trasformano la scena in "paesaggio". Anche questa volta occorre prendere le mosse dagli stessi presupposti biologici e sociali. Ammesso che l'uomo nasca con un'innata capacità di riconoscere e rispondere all'ambiente fisico, come suggerisce Blythe, è ragionevole affermare che certi oggetti, sia naturali sia artefatti, indicano l'appagamento dei suoi bisogni biologici. La percezione di tali oggetti in un paesaggio ci farà provare piacere e soddisfazione, mentre dalla loro assenza deriverà un senso di inquietudine e insoddisfazione. Questo porta alla tesi, avanzata da Jay Appleton in *The Experience of Landscape*, secondo la quale l'appagamento estetico, esperito nella contemplazione del paesaggio, proviene dalla percezione di tali caratteristiche. La loro forma, i colori, le disposizioni

perception of such features. Their shape, colour, spatial arrangements and other visual attributes are indicative of environmental conditions favourable to survival. This response to landscape Appleton described as "habitat theory" (Appleton 1986).

In other words, the relationship between man and the perceived environment is basically the same as any other creature to its habitat. However Appleton also points out that an important part of that relationship is the extent to which man can exploit the environment, and so secure an advantage, whether in his relations with other humans or over the animal world and the forces of nature. One way man could achieve this superiority in biological terms, was to develop the ability to see and the ability to hide. This led to the theory of what Appleton terms "prospect and refuge". And this narrowing of the more general habitat theory provides the sharp focus when experiencing a landscape favourable to the satisfaction of biological needs. The perception of prospect and refuge in a landscape is an important, intermediate step toward ensuring the satisfaction of our biological needs. And a more immediate source of aesthetic satisfaction. By the time man's biological need for survival declined, the notion of prospect and refuge had become so deeply ingrained within our collective subconscious that it became a part of our aesthetic response to nature. A response that has been recorded by artists from the time of van Eyck, and most notably in the paintings of the 17th century artist Claude Lorrain. A century later, landscape paintings by Claude, such as *Hagar and the Angel*, where to have a profound influence on the development of the English Landscape Park. Today, the fundamental biological response is still a part of our intellectual make-up. Children in every country play "hide and seek", whilst the essence of military training is to develop the soldier's ability to see the surrounding terrain in terms of prospect and refuge. His survival, and success in warfare, depends upon his skill to hide and seek, whilst all other responses to the landscape must be suppressed. Whereas the child's discovery of nature should lead to a greater emotional experience of the landscape. In situations where the child is deprived of such emotional experience their adult life tends to be disturbed.

In *The Aesthetics of Beauty* Reid suggested that our response to landscape began with a simple, sensory enjoyment of nature. The pleasure of lying in a flowery meadow on a warm summer's day enjoying the smells and sounds of the bees (Reid 1934). This experience, Reid suggests, would be increased by some objective understanding of what one was experiencing. The names of the flowers and birds, local history, myths and legends which would add to one's appreciation of the landscape. And finally this experience of nature might pass into something of spiritual experience, though not associated with any particular religion, the "Wisdom and Spirit of the Universe", as William Wordsworth expressed it.

But I would suggest that although our experience of any particular landscape may follow these ordered stages, our capacity to experience nature depends first upon the development of an emotional response to nature. Some years ago I was in Moscow and had enjoyed a long and thoughtful discussion with the Director of Parks when he leaned forward and said that some childhood experience long forgotten had brought us to a common understanding of nature, far removed from nationality, ideology or environment.

spaziali e altri attributi visivi saranno indicativi di condizioni ambientali favorevoli alla sopravvivenza. Appleton ha chiamato questa risposta al paesaggio "teoria dell'habitat" (Appleton 1986). In altre parole, il rapporto tra l'uomo e l'ambiente percepito è fondamentalmente uguale a quello di qualsiasi altra creatura con il proprio habitat. Tuttavia Appleton fa anche notare che una parte importante di questo rapporto è costituita dalla capacità che l'uomo ha di sfruttare l'ambiente, assicurandosi così un vantaggio nei rapporti con i propri simili, sul mondo animale e sulle forze della natura. Uno dei modi in cui l'uomo poteva raggiungere questa superiorità in termini biologici consisteva nello sviluppare l'abilità di vedere e quella di nascondersi. Ciò conduceva alla teoria che Appleton chiama "prospettiva e rifugio", e questa delimitazione della più generale teoria dell'habitat fornisce un punto di vista più preciso quando ci troviamo di fronte a un paesaggio che soddisfa i nostri bisogni biologici. La percezione di "prospettiva e rifugio" in un paesaggio è un importante passo intermedio verso l'appagamento dei nostri bisogni biologici; e una fonte più immediata di soddisfazione estetica. Quando il bisogno biologico di sopravvivenza era ormai in netto declino, la nozione di "prospettiva e rifugio" si era radicata così profondamente nell'inconscio collettivo, da entrare a far parte della nostra risposta estetica alla natura. Una risposta perpetuata dagli artisti dai tempi di van Eyck e in modo più esplicito nei dipinti di Claude Lorrain nel XVII secolo. Un secolo dopo, i paesaggi di Claude, come *Agar e l'Angelo*, avrebbero esercitato un profondo influsso sullo sviluppo dell'English Landscape Park. Oggi, la risposta biologica fondamentale fa ancora parte delle nostre predisposizioni mentali. Un po' dovunque i bambini giocano "a nascondino", mentre lo scopo principale dell'addestramento militare è di sviluppare nel soldato l'abilità di vedere il terreno circostante in termini di "prospettiva e rifugio". La sua sopravvivenza, e il successo in combattimento, dipende dalla sua abilità di nascondersi e di scovare il nemico, con la soppressione di tutte le altre risposte al paesaggio. Mentre la scoperta della natura da parte del bambino conduce in genere a una esperienza del paesaggio emotivamente più ricca, in situazioni nelle quali i bambini sono privati di tali esperienze emotive, la loro vita da adulti tende a risentire di varie patologie. In *The Aesthetics of Beauty*, Reid suggeriva che la nostra risposta al paesaggio comincia con il semplice godimento sensibile della natura: il piacere di riposare sdraiati su prati fioriti in una calda giornata estiva, godendo dei profumi e del ronzio delle api (Reid 1934). Questa esperienza, secondo Reid, si arricchirebbe poi di conoscenze oggettive su quanto si stava sperimentando; i nomi dei fiori e degli uccelli, storie locali, miti e leggende contribuiscono all'apprezzamento del paesaggio. E infine questa esperienza della natura può trasformarsi in qualcosa di spirituale, anche se non associato a nessuna religione in particolare, come intendeva William Wordsworth quando parlava della "Saggezza e Spirito dell'Universo". Vorrei tuttavia suggerire che, benché la nostra esperienza di un qualsiasi paesaggio specifico possa seguire questi stadi ordinati, la nostra capacità di esperire la natura dipende innanzitutto dallo sviluppo di una risposta emotiva alla natura. Alcuni anni fa ero a Mosca, impegnato in una lunga e feconda discussione con il direttore dei Parchi, quando a un certo punto questi si protese verso di me e dichiarò che alcune esperienze dell'infanzia a lungo dimenticate ci avevano portato a una comprensione comune della natura, indipendentemente da nazionalità, ideologia o ambiente. Nel suo *The Prelude*, Wordsworth descrive così una esperienza infantile simile: (...). Propizio tempo di semina ebbe la mia anima, crebbi / nutrito insieme dalla bellezza e

In his poem *The Prelude* Wordsworth describes such a childhood experience:

[...] Fair seed-time had my soul, and I grew up / Foster'd alike by beauty and fear; / Much favour'd in my birthplace, and no less / In that beloved Vale, to which erelong / I was transplanted. Well I call to mind / ('Twas at an early age, ere I had seen / Nine Summers) where upon the mountain slope / The frosty wind had snapp'd / The last autumnal crocus, 'twas my joy / To wander half the night among the Cliffs / And smooth Hollows, where the woodcocks ran / Along the open turf. [...]

In these words Wordsworth reminds us of that childhood moment when we first become emotionally aware of nature. He speaks also of how childhood is an interplay of beauty and fear, in which the biological needs of survival are overcome by the aesthetic pleasure of the landscape. And it is not too much to suggest that this aesthetic pleasure is in response to the prospect and refuge offered by the landscape - on cliffs and mountain slopes with smooth hollows.

156

So in conclusion we can agree with Lowenthal that the landscape is all around us but in western culture at least, as a result of our Christian culture, it has been framed as if through a window. And in England this led ultimately and logically to the development of the Picturesque which continues to have a powerful hold over the way we see landscape, the scenery we regard as attractive and our approach to management of the countryside. But this window on nature is also a constantly changing filter influenced by our biological needs and social factors derived from our education, environment and culture. One particular aspect of our culture has been interplay between Christian theology and the Classical traditions of Greece and Rome. From the time of the renaissance to the Darwinian revolution of the nineteenth century, our changing view of the landscape had first to be preceded by a shift in theology, followed by a readjustment of the classical tradition. But outside of this visual perception of landscape there is also a more fundamental, subconscious response to nature. The instinctive urge to survive has meant that our aesthetic appreciation of landscape is conditioned by the extent to which the sights, sounds, smell, taste of the elements it contains, satisfy our biological needs. And of paramount importance is the need for safety and security conveyed by the opportunities to see and escape, prospect and refuge. But perhaps our enjoyment of attractive scenery is transformed into an experience of landscape by an emotional response which exists within us all but which is triggered during our formative years. In contrast to this concept of landscape as an emotional experience of nature, the ecosystem stands as a scientific and, therefore, totally objective view of nature. As the future management of the planet and of the human habitat will depend on such scientific understanding our challenge must be to harness it to our perception of landscape, so it becomes a part of both our biological needs and a social determinant.

References

- Andrews M. (1989), *The Search for the Picturesque*, Aldershot.
Appleton J. (1986), *The Experience of Landscape*, Hull.
Lowenthal D. (1986), in D. Reid L.S. (1934), *The Meaning of Aesthetic*, London.
Lowenthal and E.C. Penning Rowsell (ed. by), *Landscape Meanings and Values*, London.

dalla paura: / fortunato molto nel luogo di nascita, e non meno / in quella valle amata nella quale, in breve, / fui trapiantato. Mi ricordo bene / (ero piccolino, ancora non avevo contato / nove estati) che, quando sulla pendice del monte / il gelo e il fiato gelido del vento avevano mozzato / l'ultimo croco autunnale, mi dava gioia / vagare metà notte per le colline / e le vallette morbide dove le beccacce corrono / allo scoperto sul terreno. (...) (W. Wordsworth, *Il preludio*, a cura di M. Bacigalupo, Milano 1990, p. 49).

Con queste parole Wordsworth ci ricorda quel momento dell'infanzia in cui diventiamo emotivamente consapevoli della natura. Ci parla anche di come l'infanzia sia un'azione reciproca di bellezza e timore, in cui i bisogni biologici di sopravvivenza sono superati dai piaceri estetici del paesaggio. E non è troppo suggerire che questo piacere estetico risponda alle opportunità di "prospettiva e rifugio" offerta dal paesaggio – tra scogliere e declivi di montagna con levigate cavità.

In conclusione, possiamo convenire con Lowenthal che paesaggio è tutto ciò che ci circonda, ma, nella cultura occidentale almeno, come esito del nostro retaggio cristiano, il paesaggio è stato incorniciato come se fosse visto attraverso una finestra. E in Inghilterra questo ha portato, in maniera logica, allo sviluppo del "pittorresco", che continua ad avere un'efficace presa sul modo in cui vediamo il paesaggio o consideriamo attraente uno scenario, nonché sul nostro approccio alla gestione delle campagne. Ma questa finestra sulla natura è anche un filtro che cambia costantemente, influenzato dai nostri bisogni biologici e da fattori sociali derivati da educazione, ambiente e cultura. Un particolare aspetto della nostra cultura è dato dalla reciproca influenza della teologia cristiana e delle tradizioni classiche di Grecia e Roma. Dai tempi del Rinascimento alla rivoluzione darwiniana del XIX secolo, la nostra mutevole concezione del paesaggio doveva essere prima preceduta da un mutamento nella teologia, seguito da un riassetto della tradizione classica. Al di là della percezione visiva del paesaggio, vi sono anche risposte alla natura più fondamentali, di natura inconscia. L'impulso istintivo di sopravvivenza ha fatto sì che la valutazione estetica del paesaggio sia condizionata dalla misura in cui l'aspetto, i suoni, l'odore, il gusto degli elementi in esso contenuti soddisfano i nostri bisogni biologici. E di suprema importanza è il bisogno di sicurezza e protezione espresso dalle opportunità di vedere e fuggire – "prospettiva e rifugio". Ma forse la fruizione di uno scenario attraente viene trasformata in una esperienza di paesaggio grazie a una risposta emotiva che esiste dentro tutti noi, ma che si attiva durante i nostri anni formativi. In contrasto con questo concetto di paesaggio come esperienza emotiva della natura, l'ecosistema si pone come una visione scientifica e quindi totalmente oggettiva della natura. Poiché la futura gestione del pianeta e dell'habitat umano dipenderà da tali conoscenze scientifiche, la nostra sfida deve essere quella di incorporare quest'ultime nella nostra percezione del paesaggio, di modo che diventi sia parte dei nostri bisogni biologici, sia un fattore sociale determinante.

Bibliografia

- Andrews M. (1989), *The Search for the Picturesque*, Aldershot.
 Appleton J. (1986), *The Experience of Landscape*, Hull.
 Lowenthal D. (1986), in D. Reid L.S. (1934), *The Meaning of Aesthetics*, London.
 Lowenthal e E.C. Penning Row-sell (ed. by), *Landscape: Meanings and Values*, London.

Landscape as language: "a way of worldmaking"

Karsten Jørgensen

158

Introduction

I will start by quoting from the first lines of a famous novel (U. Eco, *The Name of Rose*, London 1983), which illustrates some of the main points of my speech:

"It was a beautiful morning at the end of November. During the night it had snowed, but only a little, and the earth was covered with a cool blanket no more than three fingers high. In the darkness, immediately after lauds, we heard Mass in a village in the valley. Then we set off toward the mountain, as the sun first appeared. (...)

As our little mules strove up the last curve of the mountain, where the main path divided into three, producing two side paths, my master stopped for a while, to look around: at the sides of the road, at the road itself, and above the road, where, for a brief stretch, a series of evergreen pines formed a natural roof, white with snow.

"A rich abbey," he said. "The abbot likes a great display on public occasions."

Accustomed as I was to hear him make the most unusual declarations, I did not question him. This was also because, after another bit of road, we heard some noises, and at the next turn an agitated band of monks and servants appeared. One of them, seeing us, came toward us with great cordiality. "Welcome, sir," he said, "and do not be surprised if I can guess who you are, because we have been advised of your visit." [...]

"I thank you, Brother Cellarer," my master replied politely, "and I appreciate your courtesy all the more since, in order to greet me, you have interrupted your search. But don't worry. The horse came this way and took the path to the right. He will not get far, because he will have to stop when he reaches the dungheap. He is too intelligent to plunge down that precipitous slope..."

"When did you see him?" the cellarer asked.

"We haven't seen him at all, have we, Adso?" William said, turning toward me with an amused look. "But if you are hunting for Brunellus, the horse can only be where I have said." The cellarer hesitated. He looked at William, then at the path, and finally asked, "Brunellus? How did you know?"

"Come, come," William said, "it is obvious that you are hunting for Brunellus, the abbot's favourite horse, fifteen hands, the fastest in your stables, with a dark coat, a full tail, small round hoofs, but a very steady gait; small head, sharp ears, big eyes. He went to the right, as I said, but you should hurry, in any case."

Paesaggio come linguaggio: "un modo di fabbricare mondi"

Karsten Jørgensen

Introduzione

159

Comincerò citando i primi passi di un famoso romanzo (U. Eco, *Il nome della rosa*, Milano 1980), che illustra alcune delle tesi principali del mio discorso:

"Era una bella mattina di fine novembre. Nella notte aveva nevicato un poco, ma il terreno era ricoperto di un velo fresco non più alto di tre dita. Al buio, subito dopo le laudi, avevamo ascoltato la messa in un villaggio a valle. Poi ci eravamo messi in viaggio verso le montagne, allo spuntar del sole. [...]"

Mentre i nostri muletti arrancavano per l'ultimo tornante della montagna, là dove il cammino principale si diramava a trivio, generando due sentieri laterali, il mio maestro si arrestò per qualche tempo, guardandosi intorno ai lati della strada, e sulla strada, e sopra la strada, dove una serie di pini sempreverdi formava per un breve tratto un tetto naturale, canuto di neve.

'Abbazia ricca,' disse. 'All'Abate piace apparire bene nelle pubbliche occasioni.'

Abituato come ero a sentirlo fare le più singolari affermazioni, non lo interrogai. Anche perché, dopo un altro tratto di strada, udimmo dei rumori, e a una svolta apparve un agitato manipolo di monaci e di famigli. Uno di essi, come ci vide, ci venne incontro con molta urbanità: 'Benvenuto signore,' disse, 'e non vi stupite se immagino chi siete, perché siamo stati avvertiti della vostra visita'. (...)

'Vi ringrazio, signor cellario,' rispose cordialmente il mio maestro, 'e tanto più apprezzo la vostra cortesia in quanto per salutarmi avete interrotto l'inseguimento. Ma non temete, il cavallo è passato di qua e si è diretto per il sentiero di destra. Non potrà andar molto lontano perché, arrivato al deposito dello strame, dovrà fermarsi. È troppo intelligente per buttarsi lungo il terreno scosceso...'

'Quando lo avete visto?' domandò il cellario.

'Non lo abbiamo visto affatto, non è vero Adso?' disse Guglielmo volgendo verso di me con aria divertita. 'Ma se cercate Brunello, l'animale non può che essere là dove io ho detto.' Il cellario esitò. Guardò Guglielmo, poi il sentiero, e infine domandò: 'Brunello? Come sapete?'

'Suvvia,' disse Guglielmo, 'è evidente che state cercando Brunello, il cavallo preferito dall'Abate, il miglior galoppatore della vostra scuderia, nero di pelo, alto cinque piedi, dalla coda sontuosa, dallo zoccolo piccolo e rotondo ma dal galoppo assai regolare; capo minuto, orecchie sottili ma occhi grandi. È andato a destra, vi dico, e affrettatevi, in ogni caso.'

Il cellario ebbe un momento di esitazione, poi fece un segno ai suoi e si gettò giù per il

The cellarer hesitated for a moment longer, then gestured to his men and rushed off along the path to the right, while our mules resumed their climb. My curiosity aroused, I was about to question William, but he motioned me to wait: in fact a few minutes later we heard cries of rejoicing, and at the turn of the path, monks and servants reappeared, leading the horse by its halter. They passed us, all glancing at us with some amazement, then preceded us toward the abbey. (...)

"And now tell me" – in the end I could not restrain myself – "how did you manage to know?"

"My good Adso," my master said, "during our whole journey I have been teaching you to recognize the evidence through which the world speaks to us like a great book. Alanus de Insulis said that

160

*omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est in speculum*

and he was thinking of the endless array of symbols with which God, through His creatures, speaks to us of the eternal life. But the universe is even more talkative than Alanus thought, and it speaks not only of the ultimate things (which it always does in an obscure fashion) but also of closer things, and then it speaks quite clearly. I am almost embarrassed to repeat to you what you should know. At the cross-roads, on still fresh snow, a horse's hoofprints stood out very neatly, heading for the path to our left. Neatly spaced, those marks said that the hoof was small and round, and the gallop quite regular – and so I deduced the nature of the horse, and the fact that it was not running wildly like a crazed animal. At the point where the pines formed a natural roof, some twigs had been freshly broken off at a height of five feet. One of the blackberry bushes where the animal must have turned to take the path to its right, proudly switching his handsome tail, still held some long black horsehairs in its brambles.

... You will not say, finally, that you do not know that the path leads to the dungheap, because as we passed the lower curve we saw the spill of waste down the sheer cliff below the great south tower, staining the snow; and from the situation of the cross-roads, the path could only lead in that direction."

"Yes," I said, "but what about the small head, the sharp ears, the big eyes...?"

"I am not sure he has all those features, but no doubt the monks firmly believe he does. As Isodore of Seville said, the beauty of a horse requires 'that head be small, siccum prope pelle ossibus adhaestente, short and pointed ears, big eyes, flaring nostrils, erect neck, thick mane and tail, round and solid hoofs.' If the horse whose passing I inferred had not really been the finest of the stables, stableboys would have been out chasing him, but instead, the cellarer in person had undertaken the search. And a monk who considers a horse excellent, whatever his natural forms, can only see him as the auctoritates have described him." [...]

"All right," I said, "but why Brunellus?"

"May the Holy Ghost sharpen your mind, son!" my master exclaimed. "What other name could he possibly have? Why, even the great Buridan, who is about to become rector in Paris, when he wants to use a horse in one of his logical examples, always calls it Brunellus."

sentiero di destra, mentre i suoi muli riprendevano a salire. Mentre stavo per interrogare Guglielmo, perché ero mosso dalla curiosità, egli mi fece segno di attendere: e infatti pochi minuti dopo udimmo grida di giubilo, e alla svolta del sentiero riapparvero monaci e famigli riportando il cavallo per il morso. Ci passarono di fianco continuando a guardarci alquanto sbalorditi e ci precedettero verso l'abbazia. (...)

"E ora ditemi," alla fine non seppi trattenermi, "come avete fatto a sapere?"

'Mio buon Adso,' disse il maestro. 'È tutto il viaggio che ti insegno a riconoscere le tracce con cui il mondo ci parla come un grande libro. Alano delle Isole diceva che

omnis mundi creatura

quasi liber et pictura

nobis est in speculum

e pensava alla inesausta riserva di simboli con cui Dio, attraverso le sue creature, ci parla della vita eterna. Ma l'universo è ancora più loquace di come pensava Alano e non solo parla delle cose ultime (nel qual caso lo fa sempre in modo oscuro) ma anche di quelle prossime, e in questo è chiarissimo. Quasi mi vergogno a ripeterti quel che dovresti sapere. Al trivio, sulla neve ancora fresca, si disegnavano con molta chiarezza le impronte degli zoccoli di un cavallo, che puntavano verso il sentiero alla nostra sinistra. A bella e uguale distanza l'uno dall'altro, quei segni dicevano che lo zoccolo era piccolo e rotondo, e il galoppo di grande regolarità – così che ne dedussi la natura del cavallo, e il fatto che esso non correva disordinatamente come fa un animale imbizzarrito. Là dove i pini formavano come una tettoia naturale, alcuni rami erano stati spezzati di fresco giusto all'altezza di cinque piedi. Uno dei cespugli di more, là dove l'animale deve aver girato per infilare il sentiero alla sua destra, mentre fieramente scuoteva la sua bella coda, tratteneva ancora tra gli spini dei lunghi crini nerissimi... Non mi dirai infine che non sai che quel sentiero conduce al deposito dello strame, perché salendo per il tornante inferiore abbiamo visto la bava dei detriti scendere a strapiombo ai piedi del torrione orientale, bruttando la neve; e così come il trivio era disposto, il sentiero non poteva che condurre in quella direzione.'

'Sì,' dissi, 'ma il capo piccolo, le orecchie aguzze, gli occhi grandi...'

'Non so se li abbia, ma certo i monaci lo credono fermamente. Diceva Isidoro di Siviglia che la bellezza di un cavallo esige 'ut sit exiguum caput et siccum prope pelle ossibus adhaerente, aures breves et argutae, oculi magni, nares patulae, erecta cervix, coma densa et cauda, ungularum soliditate fixa rotunditas'. Se il cavallo di cui ho inferito il passaggio non fosse stato davvero il migliore della scuderia, non spiegheresti perché a inseguirlo non sono stati solo gli stallieri, ma si è incomodato addirittura il cellario. E un monaco che considera un cavallo eccellente, al di là delle forme naturali, non può non vederlo così come le auctoritates glielo hanno descritto,' [...]

"Va bene," dissi, "ma perché Brunello?"

'Che lo Spirito Santo ti dia più sale in zucca di quel che hai, figlio mio!' esclamò il maestro. 'Quale altro nome gli avresti dato se persino il grande Buridano, che sta per diventare rettore a Parigi, dovendo parlare di un bel cavallo, non trovò nome più naturale?'

Così era il mio maestro. Non soltanto sapeva leggere nel gran libro della natura, ma anche nel modo in cui i monaci leggevano i libri della scrittura, e pensavano attraverso di quelli".

This was my master's way. He not only knew how to read the great book of nature, but he also knew the way the monks read the books of Scripture, and how they thought through them."

This paper is about landscape analysis seen from a semiotic viewpoint. I suppose you are all familiar with more traditional methods of landscape analysis developed in the 50ies and 60ies in Germany (e.g. R.Grebe), USA (from Lynch to McHarg) England (Cullen etc). These methods generally supposed that "landscape" was something "out there" existing independently from the viewer. In the last 10-15 years we have seen phenomenological (e.g. Norberg-Schulz) and other more multiple based methods. These take into account that landscape is also something "in here", created by the viewer. I have used all these methods in students projects for several years, and investigated and discussed strengths and weaknesses in the different approaches with both colleagues and students. In general all scientific methods have problems towards reality in that they establish a filter which leaves out parts of it. The strength of each method is in a way at the same time its weakness. It clarifies by means of simplification, the simpler – the clearer. But this means also that the whole is lost, the broad viewpoint that to some extent is the mark of landscape studies, is replaced by comprehensible and limited statements about the landscape.

162

To students landscape analyses tend to become a disturbing factor that obstructs more direct and personal experience and understanding of the area in question. In many cases the analyses are executed only as conformable to duty, and then afterwards the students will forget about them and go and make a plan or a project without using their analyses at all (or – which is even worse – they use it and produce a poor project on the basis of a poor analysis!) When asked why this is so, the usual response is that analysis is in opposition to the creative process of planning and designing. But when we discuss this more closely they advocate the view that analyses have to be "objective", and as a result they cannot be personal and creative. And thus they become dull, and uninspiring for the creative solutions we expect from the projects. The task is to connect the creative process to the analysing, almost like master William does. I believe this is possible if we broaden our concept of analysis a little, which I will return to later.

Firstly, I will make some notes about landscape and analysis, give some views on language, and introduce what I have called "the language structure in our environment". Then I talk about how our analyses of landscape mirror our attitudes towards, or views of nature, i.e. how the landscape we perceive in many ways mirrors ourselves. Finally I am suggesting a landscape analysis as a "way of worldmaking" (Goodman 1978), based on an understanding of landscape as built up "as much from strata of memory as from layers of rock" (Schama 1995)

Landscape and analysis

I think the above discussions with the students not only show examples of immature reflections on the theory of their subject, also in the landscape professions there are concerns about definitions (see f.ex. Turner 1990 and Palka 1995). Tom Turner asks

Il mio intervento riguarda l'analisi del paesaggio da un punto di vista semiotico. Suppongo che a voi tutti siano familiari i metodi tradizionali di analisi del paesaggio sviluppati negli anni Cinquanta e Sessanta, per esempio in Germania (Griebe), negli Stati Uniti (da Lynch a McHarg), in Inghilterra (Cullen e così via). Questi metodi generalmente supponevano che il "paesaggio" fosse qualcosa che esisteva "lì fuori", indipendentemente dall'osservatore. Negli ultimi dieci-quindici anni, poi, abbiamo visto metodi fenomenologici (Norberg-Schulz) e altri più eclettici. Per questi approcci il paesaggio è qualcosa che sta anche "qui dentro", qualcosa che, in parte, viene creato anche dall'osservatore. Per diversi anni, ho usato tutti questi metodi in progetti con gli studenti, indagando e discutendo pregi e difetti dei vari orientamenti con colleghi e studiosi. In generale, tutti i metodi scientifici hanno problemi con la realtà, in quanto stabiliscono un filtro che ne lascia fuori alcune parti. In un certo senso, la forza di ciascun metodo è al tempo stesso la sua debolezza. Chiarifica attraverso la semplificazione: più è semplice, più sarà chiaro. Ma questo significa anche che l'insieme viene perso: l'ampia visione, che in qualche misura è la caratteristica degli studi sul paesaggio, è sostituita da affermazioni comprensibili ma limitate.

Per gli studenti l'analisi del paesaggio tende a divenire un fattore di disturbo, che impedisce una più diretta e personale esperienza e comprensione dell'area in questione. In molti casi le analisi sono eseguite soltanto per dovere; in seguito verranno dimenticate e i piani o progetti che ci si troverà a elaborare non ne terranno conto affatto (o - peggio - verranno effettivamente usate con il risultato di avere progetti scadenti basati su analisi scadenti!). Quando ne chiedo la ragione, mi sento rispondere di solito che il momento dell'analisi si contrappone al processo creativo di pianificazione e disegno.

Ma andando più in fondo alla questione, viene fuori l'idea che le analisi devono essere "oggettive", e di conseguenza sarebbero di ostacolo all'espressione della propria personalità e creatività. In questo modo le analisi del paesaggio perdono di sensibilità e non offrono più ispirazione per quelle soluzioni creative che ci attendiamo dai progetti. L'obiettivo, allora, è di connettere il processo creativo all'analisi, un po' come fa maestro Guglielmo. Credo che questo sia possibile ampliando il nostro concetto di analisi, ma su ciò tornerò in seguito.

In primo luogo, esporrò alcune note su paesaggio e analisi, presentando alcune tesi sul linguaggio, e introducendo quella che ho chiamato "la struttura linguistica nel nostro ambiente". Parlerò poi del modo in cui le nostre analisi del paesaggio rispecchiano gli atteggiamenti, o le concezioni, che abbiamo nei confronti della natura, cioè come il paesaggio che percepiamo riflette in vari modi noi stessi. Infine vorrei proporre un'analisi del paesaggio come uno tra i "modi di fabbricare mondi" (Goodman 1978), basato su una comprensione del paesaggio come formato "tanto da strati di memorie, quanto da strati di roccia" (Schama 1995).

Paesaggio e analisi

Credo che le discussioni con gli studenti sopra menzionate non rappresentino solo un esempio di riflessione immatura sulla teoria della propria disciplina. Anche tra chi si occupa professionalmente di paesaggio è diffusa una certa inquietudine da definizioni (cfr. Turner 1990 e Palka 1995). Tom Turner si chiede se non sia meglio ribattezzare la professione per concludere che (sfortunatamente) è troppo tardi. Parte allora alla ricerca di nuove definizioni del termine "architettura del paesaggio" basate sul "senso di 'paesaggio' per i desi-

whether we should create a new title for the profession, but concludes that it is (unfortunately) too late. He thus tries to create new definitions of the word "landscape architecture" based on the "Designers Sense of the word landscape" which is "a good place". Palka sets out to make a "standard definition of landscape" and suggests the following: "Landscape is the assemblage of human and natural phenomena contained within one's field of view out-of-doors". This is close to what I think many landscape architects intuitively think, and which lies behind the above mentioned use of multiple methods when analysing a landscape, trying to grasp the whole by adding several methods and viewpoints to each other.

164 It is easy to imagine that there will be problems connected to the analysing of landscape, when the people who are involved with the subject have very different opinions on what it is all about. Such disputes easily result in rejection of a number of approaches, to advocate a special type of approach, based on a special definition or frame of reference, like "landscape is an area of the earth's surface with a distinctive appearance, natural or man-made, or both..." (*The Concise Oxford Dictionary of Geography*, 1992) etc., which results in a very narrow view of the matter. This is to some extent solved by using multiple methods.

But still the problem of "dullness" remains. I think this is due to the claim for "objectivity", which my students view as almost opposite to creativity. This paper will focus on the creative part of analysis, and instead of trying to diminish and hide the "subjective" factor, show ways of utilising ones's personal experience and attitudes when analysing a landscape. Without, of course, destroying the possibility of critical testing, the "democratic insurance" that (to some extent) exists in so called "objective" approaches or methods, and which, of course, is of crucial interest. I believe that they can be taken better care of in this new approach, by making the process open with possibilities to criticise at any point. Objectivity has always been regarded as a fundamental claim to methods used in scientific analyses. This is a relevant claim when we talk about natural science, but there are other aspects of the world which don't allow investigation by such methods. The interpretation of landscape is one of these areas, and thus it is necessary to develop methods that are capable of taking into account the subjective factors, and not only the individual, but the collective cultural perspectives.

My suggestion is therefore that the different approaches should be viewed as different ways of trying to understand different aspects of reality. I believe that comprehension and creation go together, and that no fixed single method can cope with the different situations and needs that may occur. One has to invent systems or patterns and try to impose them on the matter in question according to what the aim is. This process is similar to what happens when we perceive or talk about different matters; we create concepts and ways of expressing the many different themes and modes of a reality. It is important to take into account the different contexts that apply to the different situations. Remember master William's interpretation of the surroundings based on his understanding of how the monks "read the books of Scripture".

All methods of analysis will be reductions and abstractions, i.e. symbolisations; what happens is that one level of perception of landscape is reduced to simpler concepts, for

gner" come "bel posto". Palka si propone invece di formulare una "definizione standard di paesaggio" e suggerisce la seguente: "Paesaggio è l'insieme dei fenomeni umani e naturali compresi all'interno del proprio campo visivo all'aperto". Questa definizione si avvicina, secondo me, alla concezione intuitiva di molti architetti del paesaggio, concezione che sta dietro l'uso sopra menzionato di metodi eclettici nell'analisi del paesaggio, mediante i quali si cerca di afferrare l'insieme affiancando l'uno all'altro metodi e punti di vista diversi.

È facile immaginare che sorgeranno problemi connessi con l'analisi del paesaggio, visto che anche gli esperti dell'argomento hanno opinioni molto differenti sulla sua natura. Tali dispute hanno come esito più probabile il rifiuto di un ventaglio di proposte per arrivare a sostenerne solo una di un determinato tipo, sulla base di una speciale definizione o quadro di riferimento: per esempio, "il paesaggio è un'area della superficie terrestre con un aspetto caratteristico, naturale o creato dall'uomo, o entrambi [...]" (*The Concise Oxford Dictionary of Geography*, 1992) e così via. Ciò conduce a una visione molto limitata dell'argomento, tuttavia rimediabile, in qualche misura, ricorrendo a metodi eclettici. Resta ancora, però, il problema della "mancanza di sensibilità". Credo che ciò sia dovuto alla pretesa di "oggettività", considerata dai miei studenti quasi come l'opposto della creatività. Questo mio intervento si concentrerà allora sulla parte creativa dell'analisi, e invece di sminuire e nascondere il fattore "soggettivo", cercherò di mostrare come si possa utilizzare l'esperienza e la *forma mentis* personali nell'analisi del paesaggio. Senza, naturalmente, distruggere la possibilità di esame critico, quella "garanzia democratica" che (in qualche misura) è incorporata nelle cosiddette proposte o metodi "oggettivi", e che, com'è ovvio, riveste un interesse cruciale. È mia opinione che, in questa nuova proposta, tali metodi possano ricevere maggiore considerazione una volta che il procedimento risulti aperto alla critica a ogni stadio del suo svolgimento. L'oggettività è stata sempre considerata come una pretesa fondamentale dei metodi usati nelle analisi scientifiche. Certo, si tratta di una pretesa pertinente quando parliamo di scienze naturali, ma nel mondo si danno anche altri aspetti che non consentono la ricerca mediante tali metodi. L'interpretazione del paesaggio è una di queste aree, ed è quindi necessario sviluppare metodi capaci di tener conto dei fattori soggettivi e delle prospettive culturali, non solo individuali, ma collettive.

Suggerisco, dunque, di considerare i diversi approcci come differenti modi di comprendere differenti aspetti della realtà. Credo che comprensione e creazione vadano di pari passo, e che nessun singolo metodo determinato possa far fronte da solo alle diverse situazioni e bisogni che possono presentarsi di volta in volta. Sistemi e modelli vanno prima inventati e poi si deve cercare di applicarli al caso in questione secondo lo scopo prefissato. Questo procedimento è simile a quel che accade quando percepiamo o parliamo di argomenti differenti: in questi casi noi creiamo concetti e forme per esprimere i disparati e molteplici aspetti di una realtà. È importante tener conto dei differenti contesti che valgono per le varie situazioni. Ce lo insegna il modo in cui maestro Guglielmo interpreta ciò che lo circonda in base alla sua conoscenza del modo in cui i monaci "leggono i libri della scrittura". Tutti i metodi di analisi avranno necessariamente una natura riduzionista e astrattiva: in altre parole, si tratta di simbolizzazioni; un certo livello di percezione del paesaggio viene ridotto a concetti più semplici, allo scopo di chiarificarne aspetti particolari. I differenti metodi possono essere visti come differenti sistemi concettuali, o differenti strutture simboliche. Nelson Goodman scrive che "la percezione senza concettualizza-

the sake of clarifying certain aspects. The different methods can be viewed as different conceptual systems, or different symbolical frameworks. Nelson Goodman says "perception without conception is blind – totally inoperative" (Goodman 1978). This addresses the issue of content and form, discussed in many different fields, especially art criticism. Form without content may exist, but the opposite is unthinkable, content vanishes without form. The following is developed from this point of view: "without words there is no world" (*Ibidem*).

Language

There are strong movements among minority groups to strengthen their old original languages. In Norway we experience small dialect and also language groups taking much pride in their lingual heritage, and putting much effort in trying to save and even reconstruct the local varieties of words and grammar etc. Why is this so important in our time when everyone is focusing on global responsibility and international relations? Why not just give up the most peculiar dialects, and work towards a more common language, so that ideas can be exchanged across boundaries etc. etc?

The reason is of course connected to the question of cultural identity. Many authors have discussed the problems of translation, showing that there are hardly any really synonymous words (e.g. Nelson Goodman, *On Likeness of Meaning*, 1949, quoted in Goodman 1978). This means that any translation from one language to another is always a creative action, a new statement is produced, which may have a similar, but not identical meaning.

An Australian Aborigine artist, Ningali Lawford, illustrated this while she was performing in London a few weeks ago, in English and two Aboriginal tongues, a show she has called *A Bridge Made of Words and Dreams*: she recalled her grandfather's advice: "You can go anywhere you want, and do anything you want, but never lose your language because your dreaming, your stories are in your language, and without your language you are nothing." ("Time International", no 14, 1995)

There are many different types of language, oral languages, written languages, body language, fashion, architecture etc. One may say that our entire surroundings has a "language structure", in the sense that when we perceive something, it will always be on the basis of concepts, just as we understand a language spoken only on the basis of what we have learnt of this or a similar language.

When we are to analyse a landscape, the point is to try to understand certain aspects of this structure, get the message, so to say. In daily life, and literature, like in *The Name of the Rose*, there are lots of situations where this happens more or less unconsciously. We see a symbol, interpret it, and act reasonably according to our interpretation. Research on perception has shown that we receive something like a million times the information we are able to treat consciously. Another fact has also been revealed: our consciousness is about 0.5 seconds behind "reality". (Nørretranders 1992). This means that when our senses receive some information from our surroundings, the 10 out of 10 mill. bits of information that is of any interest to us is sorted out, and "a suggestion" for an interpretation is presented to our consciousness.

zione è cieca – totalmente inoperante” (Goodman 1978). Con ciò perveniamo alla questione del rapporto tra contenuto e forma, discussa in molti altri campi e specialmente nella critica d'arte. Può darsi forma senza contenuto, ma l'opposto è impensabile: il contenuto svanisce senza la forma. Il seguito del mio intervento è tutto sviluppato a partire da questo punto di vista: “senza parole non c'è mondo” (*Ibidem*).

Linguaggio

All'interno di alcune minoranze vi sono movimenti di attivisti volti a riaffermare la propria lingua originale. In Norvegia troviamo gruppi che parlano dialetti minori, ma anche lingue, molto gelosi del proprio patrimonio linguistico, e strenuamente impegnati nel tentativo di salvare, ma anche ricostruire, le varietà locali di parole, grammatica, e così via. Perché ai giorni nostri si dà tanta importanza a tali questioni quando tutti pongono l'accento su responsabilità mondiali e relazioni internazionali? Perché semplicemente non rinunciare ai dialetti più peculiari, e lavorare per una lingua comune, di modo che lo scambio delle idee non trovi più ostacolo nelle barriere linguistiche, etc. etc.? Naturalmente, il motivo è connesso al problema dell'identità culturale. Sono ormai parecchi gli autori che hanno discusso i problemi della traduzione, mostrando come in realtà siano ben pochi i termini veramente sinonimi, se pure ve ne sono (per es., Nelson Goodman, *On Likeness of Meaning*, 1949, citato in Goodman 1978). Questo significa che ogni traduzione da una lingua all'altra è sempre un atto creativo: ogni volta viene prodotta una nuova affermazione, eventualmente di significato simile, ma non identico. Tempo fa a Londra, un'artista aborigena australiana, Ningali Lawford, nel corso di una rappresentazione trilingue (inglese più due lingue aborigene) di uno spettacolo da lei intitolato *A Bridge Made of Words and Dreams*, illustrò l'idea sopra descritta, citando il consiglio del nonno: “Puoi andare dovunque tu voglia, e fare qualunque cosa tu voglia, ma non scordare mai la tua lingua, perché i tuoi sogni, le tue storie sono nella tua lingua, e senza di essa tu non sei niente.” (“Time International”, n.14, 1995). Ci sono molti tipi di linguaggio: linguaggio orale, scritto, linguaggio del corpo, moda, architettura, e così via. Possiamo dire che tutto quanto ci circonda ha una “struttura linguistica”, nel senso che quando percepiamo qualcosa, sarà sempre sulla base di concetti, proprio come comprendiamo ciò che viene detto in una lingua solo sulla base di quanto abbiamo appreso di questa o di una lingua simile.

Quando analizziamo un paesaggio, l'importante è cercare di comprendere certi aspetti di questa struttura, coglierne il messaggio, per così dire. Nella vita quotidiana, e nella letteratura, come ne *Il nome della rosa*, si danno molte situazioni in cui questo accade più o meno inconsapevolmente. Vediamo un simbolo, lo interpretiamo, e agiamo ragionevolmente in base alla nostra interpretazione. Le ricerche sulla percezione hanno mostrato che la quantità di informazione che riceviamo è circa un milione di volte superiore a quanto siamo in grado di processare consapevolmente. Inoltre è stato accertato che la nostra coscienza resta circa 0,5 secondi dietro “la realtà” (Nørretranders 1992). Ciò significa che quando i nostri sensi ricevono informazioni dall'esterno, su dieci milioni di bit ne vengono selezionati solo dieci che sono di un qualche interesse per noi, mentre alla nostra coscienza viene presentata una “proposta” di interpretazione. E tutto il processo impiega 0,5 secondi. Ma ciò non significa che tutto il resto dell'informazione che giunge ai nostri sensi sia inutile:

And this process takes 0.5 seconds. But this does not mean that all the rest of the information that reached our senses was useless, it might have been just so banal that we need not think of it: what does the room we are standing in look like? etc, i.e. just confirmation of what we assume all the time, or it might have been so strange and original that we didn't have a concept for it, and thus didn't bother to create a new one, and just left it out (As my 5-year old put it a week ago in the gardens of Studley Royal in England, when his older sister and I had just spotted a deer running away into the dark; I asked him if he had seen the deer, and he replied: "No, because I don't know what it is. I need to have seen one, so I know what it looks like, and then I can see it.")

Where do our concepts come from? This is a very deep question, there exist both universal and more local languages and symbols. To make a shortcut, we may say simply that our concepts are based on our former experiences. Nørretranders (1995) refers to recent research that suggests that our repertoire of concepts is developed on a "survival-of-the-fittest" principle, i.e. that the human mind initially has almost infinite possibilities for creating all sorts of strange concepts and ideas, but only those that get any "feedback" from the environment "survive". These form our horizon of understanding, which of course with some effort can be broadened, but this costs ever more effort as we grow older, and the unused connections in our mind grow weaker. When we in our thinking understand something new, grasp a new idea or concept, we actually activate new connections in our mind, and open up new possibilities of combinations and understanding.

The same process takes place when a child develops its language. A baby's prattle contains phonemes from all different languages, and little by little it will sort out the sounds it gets feedback on. The language that grows out of this process is not something that has been imposed from the outside world, alien to the person, it represents this person's "mind-structure", the "filter" through which he perceives the world. What we don't have concepts for, we just don't experience.

Landscape studies as studies of ourselves

Thus we see mainly what we have seen before, or know from other types of experiences. Our perception is constructed to "fill in" or add to what the senses receive so that the world is congruous with our mind-structure. In this way the landscape we see, reflects our "inner landscapes". We are all unique, and thus to a certain extent we all see different landscapes. This is shown elegantly in D.W.Meinig's essay *The beholding eye* (in Meinig 1978). People with different backgrounds and different interests in the landscape, like the farmer, the hunter, the archaeologist, the nature conservationist etc, see different things when looking in the same direction at the same time. (e.g. Studley)

What we see in the landscape is not only connected to our former experience with our physical environment, also other experiences, stories, myths, symbols and images – everything is woven together in the comprehensive mind-structure that forms our cultural and spiritual heritage. So when we analyse a landscape the object of our analysis is in a certain way ourselves. The changing landscapes then also reflect changes

potrebbe essere talmente banale da non richiedere considerazione (per es., com'è la stanza dove ci troviamo? e simili), semplicemente una conferma di quanto diamo per scontato fin dall'inizio; o, invece, potrebbe essere così strano e originale da fuoriuscire dagli schemi a noi disponibili, e così non ci siamo preoccupati di crearne di nuovi e l'abbiamo semplicemente trascurato (come ha fatto notare una volta mio figlio di cinque anni nei giardini di Studley Royal in Inghilterra: io e la sorella maggiore avevamo appena individuato un cervo nell'oscurità e alla mia domanda se lo avesse visto, rispose: "No, perché non so cosa sia. Avrei dovuto vederne uno, così saprei com'è, e allora potrei vederlo.").

Da dove provengono i nostri concetti? Si tratta di una domanda molto profonda: esistono linguaggi e simboli sia universali sia locali. Per farla breve, possiamo limitarci a dire che i nostri concetti sono basati sulle nostre esperienze precedenti. Nørretranders (1995) fa menzione di ricerche recenti che suggeriscono come il nostro repertorio di concetti si sia sviluppato in base a una sorta di principio di "sopravvivenza del più adatto"; in altri termini, la mente umana ha inizialmente possibilità quasi infinite di creare ogni sorta di concetti e idee strane, ma soltanto quelli che ricevono un *feedback* dall'ambiente "sopravvivono". Sono questi a costituire il nostro orizzonte di comprensione, che, naturalmente con qualche sforzo, può essere ampliato; tuttavia questo processo richiede sforzi sempre maggiori man mano che invecchiamo e le connessioni della nostra mente che non adoperiamo diventano via via più deboli. Quando ci accade di comprendere qualcosa di nuovo, di affermare una nuova idea o un nuovo concetto, attiviamo in realtà nuove connessioni nella nostra mente, e inauguriamo nuove possibilità di combinazioni e interpretazione.

Lo stesso processo ha luogo quando un bambino impara a parlare. La sua lallazione contiene i fonemi di una varietà di lingue, e a poco a poco verranno selezionati i suoni che sortiscono una reazione. Il linguaggio che si origina da questo processo non è qualcosa di imposto dal mondo esterno, estraneo alla persona; piuttosto rappresenta la "struttura mentale" di questa persona, il "filtro" attraverso cui viene percepito il mondo. Ciò per cui non abbiamo concetti non rientra nella nostra esperienza.

Studio del paesaggio come studio di noi stessi

Così, noi vediamo per lo più ciò che abbiamo già visto, o di cui abbiamo conoscenza in base ad altri tipi di esperienze. La nostra percezione è costruita per "completare" o integrare quanto viene ricevuto dai nostri sensi, così che il mondo possa corrispondere alla nostra struttura mentale. In questo modo, il paesaggio che vediamo riflette i nostri "paesaggi interni". Ciascuno di noi è un essere unico, e così in una certa misura ciascuno di noi vede paesaggi differenti. Un'illustrazione molto elegante di questo fenomeno si legge nel saggio di D.W. Meinig, *The Beholding Eye* (in Meinig 1978). Persone con differenti esperienze e interessi per il paesaggio, come il contadino, il cacciatore, l'archeologo, l'ambientalista e così via, vedono cose differenti quando guardano nella stessa direzione allo stesso momento (cfr. Studley).

Quanto vediamo nel paesaggio non è solo connesso alle nostre precedenti esperienze con l'ambiente fisico, ma anche ad altre esperienze, vicende, miti, simboli e immagini – ogni cosa risulta intrecciata in quella struttura mentale onnicomprensiva che forma la nostra eredità culturale e intellettuale. Così, quando analizziamo un paesaggio, in un certo senso siamo noi stessi l'oggetto della nostra analisi. I mutamenti dei paesaggi ri-

within ourselves. And the shifting attitudes towards landscape and nature that have developed through history, also reflect man's changing attitude towards himself. This is a long and interesting history, too long to be more than just mentioned here; but very important for the understanding of landscape history. In mythical times (the term is taken from Hjalmar Hegge: *Mennesket og Naturen. Naturforståelsen gjennom tidene – med særlig henblikk på vår tids miljøkrise*, Oslo 1978 [*Man and Nature. The understanding of nature through history – with special focus on the environmental crisis of our time*]) the relation between man and nature was characterised by an overall unity. Man could do nothing to nature without being influenced by it himself. In ancient Greece, nature was more looked upon as a model and an ideal, and two different views occurred: nature as an incomplete imitation of the ideal world (Plato) and nature as live and "spiritualised" (Aristotle). This split grew during the Middle Ages as a split between nature as a low and lowering place (*contemptus mundi*) and nature as the "second book", God's creation etc. (*theologia naturalis*). In modern times the *contemptus mundi* tendency gave way to an incomprehensive and thoughtless exploitation of natural resources as well as of "lower" civilisations. The environmental crisis of our time has grown out of this attitude towards nature. And this crisis is now forcing us, with almost divine power, to see that there is a strong dependence between man and nature.

On the background of this story one may argue that man's vision and understanding of the landscape through the times reflects his understanding of himself. Traditional landscape analysis methods produce a partial understanding, and can be likened to measurements of height and weight etc of a person we are interested in getting to know, or give her marks for her visual quality according to a grading scale etc. We may get important information by these methods (especially if we are to design a new dress for her), but in order to get a full understanding of the person, we need to use all our senses, and most important: listen to what she says. And if she speaks a foreign language, we will have to learn that language, its syntax, pragmatics and above all its semantics before we can truly understand her. And to know another person we also need to understand ourselves. If we have no concepts for what the other person talks about, the information will just go in one ear and out of the other. To return to the landscape, we need to broaden our vision of the landscape and its language, in order to understand more of both landscape and ourselves.

The landscape as language – "A way of worldmaking"

There have been several attempts to establish methods of "reading the landscape". A significant and early contribution was Watts 1957 (new edition in 1975 called *Reading the Landscape of America*). Another is M.S. Samuels, *The biography of landscape* (in Meinig 1979). These, and most other publications talking about "reading" landscape, architecture, art etc., are usually referring to "reading" in a very broad sense of the word, without bothering with linguistic nor semiotic problems. I have found it very useful to introduce elements of these theories into landscape studies, in order to establish a more firm theoretical foundation for studies of the landscape as language.

flettono anche i nostri mutamenti interiori. E i vari mutamenti di atteggiamento nei confronti del paesaggio e della natura, sviluppati nel corso dei secoli, riflettono anche i mutamenti di atteggiamento dell'uomo verso se stesso.

Si tratta di una storia lunga e interessante, troppo lunga per poter essere non più che sfiorata in questo contesto, ma è molto importante per la comprensione della storia del paesaggio. Al tempo dei miti (il termine è tratto da Hjalmar Hegge, *Mennesket og Naturen. Naturforståelsen gjennom tidene – med særlig henblikk på vår tids miljøkrise*, Oslo 1978 [Uomo e natura. L'interpretazione della natura nel corso della storia – con speciale attenzione alla crisi ambientale del nostro tempo]) il rapporto uomo/natura era caratterizzato da una totale armonia. L'uomo non poteva fare niente alla natura senza esserne egli stesso influenzato. Nell'antica Grecia, la natura era considerata più come un modello e un ideale; si fecero strada allora due concezioni differenti: la natura come imitazione incompleta di un mondo ideale (Platone), e la natura come viva e "spiritualizzata" (Aristotele). Questa differenziazione si acui durante il Medioevo nella separazione tra natura come luogo degradato e degradante (*contemptus mundi*), e natura come "secondo libro", creazione di Dio, etc. (*theologia naturalis*). In tempi moderni alla concezione del *contemptus mundi* subentrò un incomprensibile e considerato sfruttamento delle risorse naturali e delle civiltà "inferiori". La crisi ambientale del nostro tempo ha avuto origine da siffatto atteggiamento verso la natura. E questa crisi ci costringe oggi, con una potenza quasi divina, a riconoscere l'esistenza di una forte dipendenza tra l'uomo e la natura. Da queste vicende si può inferire che la visione e la comprensione umana del paesaggio, nel tempo, riflette i modi in cui l'umanità comprende se stessa. I metodi dell'analisi tradizionale del paesaggio generano una comprensione parziale, paragonabili ai dati su altezza e peso di una ragazza che in realtà vogliamo conoscere, o al punteggio da assegnarle per il suo grado di bella presenza, e così via. Possiamo ottenere informazioni importanti da questi metodi (specialmente se dobbiamo farle un vestito nuovo), ma per avere una comprensione completa della persona, abbiamo bisogno di usare tutti i nostri sensi, e, ancora più importante, ascoltare ciò che dice. E se parla una lingua straniera, dovremo imparare quella lingua, la sua sintassi, pragmatica e soprattutto la sua semantica, prima di poter dire di comprenderla veramente. Inoltre, per conoscere un'altra persona, abbiamo bisogno anche di comprendere noi stessi. Se ci mancano i concetti per le cose di cui l'altro parla, l'informazione semplicemente entrerà da un orecchio e ne uscirà dall'altro. Tornando al paesaggio, abbiamo bisogno di ampliare sia la nostra visione sia il linguaggio che usiamo per parlarne, per poter capire di più sia del paesaggio sia di noi stessi.

Il paesaggio come linguaggio. "Un modo di fabbricare mondi"

Sono stati fatti parecchi tentativi per stabilire metodi di "lettura del paesaggio". Un primo e significativo contributo è stato fornito da Watts nel 1957 (nuova edizione del 1975 intitolata *Reading the Landscape of America*). Un altro è venuto da M.S. Samuels, *The biography of landscape* (in Meinig 1979). Queste e molte altre pubblicazioni sulla "lettura" del paesaggio, dell'arte, dell'architettura etc., impiegano di solito il termine "lettura" in un senso molto ampio, senza preoccuparsi né dei problemi linguistici né di quelli semiotici. Ho trovato molto utile inserire elementi di queste teorie negli studi sul paesaggio, allo scopo di stabilire una base teorica più solida per gli studi del paesaggio come linguaggio.

The task is to develop a way of landscape analysis that reflects the above mentioned "language structure" of the mind, and of the landscape. Main questions in such a method will be: what does the landscape express? what does the landscape want? what is the "biography" of this landscape? are there any clear forces, tendencies or potentials for development? what is the next stage in its biography? etc. etc. Questions like this may open up for a use of creative skills to the same extent as actual project work. A full description of a method like this will take too much space here, but it could take the form of a "checklist" involving both a "vertical" axis from nature to the divine, a "horizontal" axis of functions and interests etc, and a time axis. But even more important than the exact form of the method, is the attitude towards the task, and an understanding of the broad cultural insight that is the premise of a successful analysis. Simon Schama's project in *Landscape and Memory* is to show the width and depth of the cultural habits connected to landscape.

One of the main reasons to make landscape analyses will be to produce arguments for a sound ecological development. This should be achieved not only by proposing an actual ecological reasonable approach, but even more important will be establishing an understanding of the relation and the mutual interdependence between man and nature. Only by altering the attitudes towards nature, we can have any hope of contributing against the environmental crisis.

In all cultures we can experience man's basic need for symbolisation. I believe this is due to the way our minds, and thus our surroundings, are organised and interpreted. At all levels, from basic perception to creation of the most abstract arguments, we handle information on a symbolic form. The many contexts, different realms, or, as Nelson Goodman puts it, the different worlds, where we make our analyses, may differ in many ways, but what they have in common is this organising principle or structure; the language structure. The hereby established perspective may be called "an environmental semiology". This does not mean, though, that the language of landscape can be learnt once and for all. Like master William, we need to master many different skills and fields of knowledge in order to be able to read the landscape, and understand the "endless array of symbols with which God, through His creatures, speaks to us" – not only of the ultimate questions, but also about what the landscape may tell us about prospects and visions for the future.

Literature

- Goodman N. (1978), *Ways of Worldmaking*, Indianapolis.
 Eco U. (1983), *The Name of the Rose*, London.
 Hegge H. (1993), *Mennesket og Naturen*, Oslo.
 Jørgensen K. (1989), "Landskapsarkitekturens formspråk" Dr. Scient.-thesis, Ås, NLH.
 Meinig D.W. (ed.) (1979), *The Interpretation of Ordinary Landscapes*, New York.
 Kühlewind G., *The Logos-Structure of the World. Language as a model of reality*.
 Nørretranders T. (1991), *Mærk Verden*, København.
 Nørretranders T. (1994), *Verden Vokser*, København.
 Palka E.J. (Spring 1995), *Coming to Grips with the Concept of Landscape*, "Landscape Journal", Vol. 14, no.1.
 Schama S. (1995), *Landscape and Memory*, London.
 Turner T. (June 1990), *Was landscape architecture a good idea?*, "Landscape Design".
 Watts M.T (1957), *Reading the Landscape: An Adventure in Ecology*, New York.

Lo scopo è quello di sviluppare un sistema di analisi del paesaggio che rispecchi la sopra menzionata "struttura linguistica" della mente, e del paesaggio. In questa prospettiva le questioni principali saranno: che cosa esprime il paesaggio? Cosa vuole il paesaggio? Qual è la "biografia" di questo paesaggio? Ci sono forze, tendenze o potenziali di sviluppo riconoscibili? Qual è la prossima tappa nella sua biografia? etc. Domande come queste possono portare all'impiego di abilità creative alla stessa stregua di concreti progetti di lavoro. Una descrizione completa di un metodo del genere porterebbe via troppo spazio qui, ma potrebbe assumere la forma di un "promemoria" comprendente sia un asse "verticale" dalla natura al divino, sia un asse "orizzontale" di funzioni e interessi e così via, sia un asse del tempo. Ma anche più importante di una metodologia esatta è l'atteggiamento verso il compito che ci si prefigge, e il senso del vasto respiro culturale che è la premessa per un'analisi ben riuscita. Il progetto di Simon Schama in *Landscape and Memory* è quello di mostrare l'ampiezza e la profondità delle consuetudini culturali connesse al paesaggio.

Uno dei motivi principali per fare analisi del paesaggio è di produrre argomenti per un sano sviluppo ecologico. A questo si potrà giungere non solo mediante la proposta di un approccio ecologico ragionevole e efficace, ma ancor più importante sarà comprendere la relazione e la reciproca interdipendenza fra uomo e natura. Soltanto cambiando atteggiamento nei confronti della natura possiamo avere qualche speranza di dare un contributo alla soluzione della crisi ambientale.

In tutte le culture possiamo esperire il bisogno fondamentale di simbolizzazione da parte dell'uomo. Credo che ciò sia dovuto al modo in cui vengono organizzate e interpretate le nostre menti, e quindi i nostri ambienti. A tutti i livelli, dalla percezione elementare ai ragionamenti più astratti, trattiamo l'informazione sotto forma simbolica. I vari contesti, sfere diverse, o, come dice Nelson Goodman, mondi diversi, in cui svolgiamo le nostre analisi, possono differenziarsi in molti modi, ma hanno in comune questo principio o struttura organizzativa: la struttura linguistica. La prospettiva così stabilita può essere chiamata "semiologia ambientale". Questo non significa, tuttavia, che il linguaggio del paesaggio possa essere appreso una volta per tutte. Come maestro Guglielmo, abbiamo bisogno di diventare padroni di molte differenti pratiche e campi del sapere prima di diventare capaci di leggere il paesaggio, e intendere l'"inesausta riserva di simboli con cui Dio, attraverso le sue creature, ci parla" – non solo delle questioni ultime, ma anche di ciò che il paesaggio può dirci sulle prospettive e sulle visioni del nostro futuro.

Bibliografia

- Eco U. (1980), *Il nome della rosa*, Milano.
- Goodman N. (1988), *Vedere e costruire il mondo*, Roma-Bari.
- Hegge H. (1993), *Mennesket og Naturen*, Oslo.
- Jørgensen K. (1989), *Landskapsarkitekturens formspråk* Dr.Scient.-thesis, Ås, NLH.
- Meinig D.W. (ed.) (1979), *The Interpretation of Ordinary Landscapes*, New York.
- Kühlewind G., *The Logos-Structure of the World. Language as a model of reality*.
- Nørretranders T. (1991), *Mærk Verden*, København.
- Nørretranders T. (1994), *Verden Vokser*, København.
- Palka E.J. (Spring 1995), *Coming to Grips with the Concept of Landscape*, in "Landscape Journal", Vol. 14, no.1.
- Schama S. (1995), *Landscape and Memory*, London.
- Turner T. (June 1990), *Was landscape architecture a good idea?*, in "Landscape Design".
- Watts M.T (1957), *Reading the Landscape: An Adventure in Ecology*, New York.

Hackert and landscape painting in the second half of the 18th century in Europe

Cesare de Seta

174

The history of landscape painting in Europe follows a clearly recognisable evolution that starts with the Dutch painters Livien Cruyl and Gaspar van Wittel in the middle of the 17th century. The latter was the *trait d'union* between the traditions of Northern Europe and the Mediterranean, and his extraordinary presence in our country gave rise to landscape painting in the regions of Padua and Venice. Visentini, Carlevaris, Canaletto himself and Panini all owed much to him, building on and interpreting his example in accordance with their individual talents and taste. In the course of the 18th century the illuministic spirit of this important tradition became genuinely international, as I have had occasion to point out in various contexts - most recently in the exhibition *All'ombra del Vesuvio* in Naples and the monographic exhibition dedicated to *Bernardo Bellotto* in Verona. The most remarkable example of this is the production of Jacob Philipp Hackert, who was born in Prussia and spent his early years in Paris, Germany and Russia before coming to Italy, where he became part of the great Mediterranean painting tradition while remaining a native of Germany. I shall try to give an account of his activity in Naples and the Bourbon kingdom, where he lived for several decades before retiring to the hills around Florence.

Philipp Hackert first came to Naples with his brother Johann Gottlieb in the spring of 1770, bearing a letter of presentation to Sir William Hamilton. It was a fruitful stay, during which the two went on some of the standard touristic excursions, such as a tour of the Phlegrean Fields and the traditional ascent of Vesuvius, where Philipp was commissioned by Hamilton to paint the "montagnuoli", the red hot, smoking cones which still ringed the crater following the eruption in 1769. This commission was connected with the preparation of iconographic material for Peter Fabris's major undertaking *Campi Phlegraei* (1776-1779). Hackert collaborated on this in spite of his reservations about the Englishman who had preceded him to Naples, as we know from his autobiography, which contains a decidedly negative opinion of the latter's engravings. The natural vistas that greeted the eyes of the 33 year old painter were unlike anything he had ever seen before and made a lasting impression. Although he had travelled the length and breadth of Germany and northern Europe and lived for three years in Paris, the sight of a mountain spewing out fire, boiling mud, and rocks plunging down into the cobalt waters of the Bay struck him as both picturesque and sublime. He was fascinated, but he did not allow himself to succumb to the emotion

Hackert e la veduta nella seconda metà del Settecento in Europa

Cesare de Seta

Nella storia del paesaggio e del vedutismo europeo s'impone una linea analitica che principia con gli olandesi Livien Cruyl e Gaspar van Wittel a partire dalla metà del Seicento. Van Wittel è la vera cerniera tra la tradizione nordica e quella mediterranea: la sua straordinaria presenza nel nostro Paese è all'origine del vedutismo veneto e padano: Visentini, Carlevaris, lo stesso Canaletto, Panini sono tutti in qualche modo suoi eredi, ne perfezionano e ne interpretano la lezione a seconda del loro talento e delle loro inclinazioni di gusto. La matrice illuminista di questa grande tradizione nel corso del Settecento si internazionalizza: il caso più clamoroso e più probante di quanto ho sostenuto in diverse sedi – ultime le mostre *All'ombra del Vesuvio* (Napoli) e quella monografica dedicata a *Bernardo Bellotto* in Italia (Verona) – è l'opera di Jacob Philipp Hackert, prussiano di nascita, che dopo una prima giovinezza trascorsa tra Parigi, la Germania e la Russia, si trasferisce in Italia e assume tutto l'*habitus* di un artista parte della grande tradizione mediterranea, pur restando un tedesco. Di lui proverò a riassumere la presenza a Napoli e nel regno borbonico nel quale trascorse alcuni decenni prima di trasferirsi sulle colline fiorentine dove si spense.

Philipp Hackert, insieme al fratello Johann Gottlieb, giunse a Napoli, per la prima volta, nella primavera del 1770, con una lettera di presentazione per Sir William Hamilton. Fu un soggiorno fecondo, durante il quale i due fratelli fecero le tipiche escursioni di ogni *tourist*: un giro per i Campi Flegrei, la tradizionale ascesa al Vesuvio, dove Philipp dipinse su commessa di Hamilton i "montagnuoli": erano infatti ancora attive le piccole fumanti bocche che ardevano intorno al vulcano dall'ultima eruzione del Vesuvio avvenuta nel 1769. Commessa legata all'allestimento di materiale iconografico per i *Campi Phlegraei* (1776-79), opera preziosa di Peter Fabris, a cui in qualche modo Hackert collaborò, sia pur con disappunto, con Fabris, come traspare nella sua autobiografia dove egli esprime un giudizio decisamente negativo sulle incisioni del pittore inglese napoletanizzato. Erano paesaggi, quelli che caddero sotto gli occhi attenti del pittore trentatreenne, del tutto insoliti alla sua esperienza e che gli rimasero dentro: aveva attraversato in lungo e in largo la Germania e il nord Europa, aveva vissuto per tre anni a Parigi, ma la terra che bolle, la montagna che sputa fuoco, le rocce che precipitano nel mare cobalto della costiera erano per lui uno spettacolo inedito: pittoresco e sublime. Philipp ne rimase preso, ma non si commosse come era capitato a tanti prima di lui e come accadrà ad altri artisti per oltre un secolo; o si commosse, ma a suo modo,

that overcame so many fellow artists both before his time and for at least a century to come. Or perhaps he put his emotion to good use, retaining the images of dramatic beauty as a vision on which to meditate and exercise his visive intelligence. He returned in 1772 and again in December 1773 to make drawings in the aftermath of a new eruption of Vesuvius: *Vietri, Cava, Capri* and *Sorriento* made up a *Suite* of four engravings published in Rome in 1779. In actual fact these drawings are only a timorous first step towards portraying the exceptional features of the sites in question, and have little in common with views of some of the same places executed in later years. The views, engraved by his brother Georg, are Arcadian in spirit: the one entitled *Sorriento* could perfectly well represent an Alpine valley with its rushing stream and rustic bridge. The very same valley recurs in a beautiful drawing, markedly superior in quality, signed and dated 1788 (Weimar, Schlossmuseum). This bears out Hackert's fondness for glimpses of hamlets and landscapes which, once seen, remained with him as a constant source of inspiration. They recurred not as reproductions but as reinventions, for he would draw anew on the same elements of landscape and architecture.

In these six years the most significant model for him was not Claude Lorrain, in spite of the cliché that continues to be trotted out, but the late 17th century Dutch landscape painters. The delicate outlines of the Netherlands in drawings by Constantijn Huygens the Younger and Valentijn Klotz, the care with which the chequered patterns of smallholdings are traced by Huygens, the precocious suggestion of a proto-Romantic atmosphere in the monochrome watercolours of Dirck Dalens the Younger, and the rocks and mountains portrayed by Jan van Achen were part of a culture common to all the artistic milieux in northern Europe which was perfectly familiar to Hackert.

His slow journey down into Italy must have made a considerable impact on him, including his first stay in Switzerland, land of the "picturesque" *par excellence*. The skilled landscape painter and contemporary Caspar Wolf (1735-1783) had been active there since 1771, after spending a period in Paris, like Hackert, to complete his training in the ateliers of Philippe-Jacques de Louthembourg and Claude-Joseph Vernet.

In his first two stays in Naples Hackert turned his back on the city itself, for the metropolis was too vast for his analytical eye. The prospect of the hills rising up around the Bay like a complicated backdrop crowded with domes, pinnacles, roofs and monumental buildings made him feel ill at ease and unequal to the task of depicting it, for even as an affirmed artist he never sought to go beyond his possibilities. We can see him adopting the same attitude on his arrival in Rome in 1768, when he ignored the *Mirabilia* and the city itself and turned to the countryside and the famous sites in the region of Lazio, spending all of four months in Tivoli. As he himself declared, not without a slight smugness: "These studies of the landscape had been neglected since the times of the Dutch painters and Claude Lorrain, since people had not realised that this road too led to the true and to the great and beautiful. In Rome the painters who were the recipients of a French scholarship had sketched from life only some parts of a

ritenendo quelle immagini di bellezza uno spettacolo su cui meditare ed esercitare la sua intelligenza visiva. Vi ritornò infatti ancora nel 1772 e nel dicembre del 1773 per eseguire alcuni disegni dopo l'eruzione del Vesuvio che si ebbe a quel tempo: *Vietri, Cava, Capri e Sorriento* diverranno parte di un *Suite* di quattro fogli che darà alle stampe a Roma nel 1779. Questi disegni tuttavia sono ancora un timido approccio all'eccezionalità dei siti e infatti nulla hanno a che vedere con i dipinti dedicati ad alcuni di questi medesimi luoghi in anni successivi. Le vedute, incise dal fratello Georg, hanno un tono arcadico: la tavola dedicata a *Sorriento* potrebbe essere una gola alpina attraversata da un rustico ponte sotto cui scorre un ruscello; questa identica gola ritorna in un bellissimo disegno, di ben altra qualità, firmato e datato 1788 (Weimar, Schlossmuseum). Il che suona a conferma della dedizione continua nel tempo di Hackert per contrade, scorci, paesaggi che l'avevano in modo particolare attratto: ma non si tratta mai di repliche, quanto piuttosto di reinvenzioni nelle quali ricorrono gli stessi motivi paesistici e architettonici.

In questi sei anni il punto di riferimento più pertinente non fu Claude Lorrain – come si continua stancamente a ripetere, assecondando così uno stereotipo consolidato – ma i paesaggisti olandesi di fine Seicento. I sottili profili dei Paesi Bassi nei fogli di Constantijn Huygens il Giovane e di Valentijn Klotz, l'attenzione ai reticoli delle colture dello stesso Huygens, il precocissimo affiorare di una clima proromantico negli acquerelli monocromi di Dirck Dalens il Giovane, le rocce e le montagne di Jan van Achen erano parte di una cultura di comune riferimento soprattutto negli ambienti artistici del nord Europa e di essa Hackert fu pienamente consapevole.

Rilevante effetto dovette avere la sua lenta discesa verso l'Italia e il suo primo soggiorno in Svizzera, paese "pittoresco" per eccellenza, dove è attivo un paesaggista di grande finezza come Caspar Wolf (1735-1783): un contemporaneo che proprio come Hackert va a Parigi per affinare la sua educazione, frequentando sia l'atelier di Philippe-Jacques de Louthembourg che di Claude-Joseph Vernet, per poi stabilirsi nel suo paese a partire dal 1771.

Nei primi soggiorni napoletani Hackert si tiene distante dalla città: la metropoli era troppo vasta per il suo occhio analitico, la morfologia delle colline che si squaderna attorno al golfo una grande scena teatrale troppo complessa e affollata di cupole, pinnaconi, tetti e enormi fabbriche monumentali perché potesse trovarsi a suo agio; davanti a un tale soggetto si sente impari e mostra, in ogni momento – anche nella sua prima maturità – un controllo attentissimo dei propri mezzi. D'altronde Hackert ebbe un medesimo atteggiamento quando giunse a Roma nel dicembre del 1768: non ai *Mirabilia* e alla città volse la sua attenzione, ma alla campagna e alle celebri località del Lazio che la contornano, e ben quattro mesi trascorse a Tivoli. Con un certo autocompiacimento l'artista stesso riferisce: "Questi studi del paesaggio erano stati trascurati dai tempi degli olandesi e di Claude Lorrain, poiché non ci si era resi conto che questa strada conduceva tanto al vero quanto al grande e al bello. A Roma, i pittori che ricevevano una pensione dalla Francia avevano fatto degli schizzi dal vero solo di alcune parti di un piacevole tutto, su fogli da dodici, e si meravigliavano quando i due Hackert si trasferivano in campagna con grandi cartelle e disegnavano con la penna tutti i con-

gratifying whole, on sheets of duodecimo, and they were incredulous when the Hackert brothers set off into the countryside with large folders and drew all the surroundings in pen and ink, or when they saw watercolours painted entirely from life, often adorned with fine cattle, a subject to which Johann Hackert dedicated some particularly acute studies."

Hackert learnt to know Naples through the rich 17th century tradition of landscape painting stretching from Van Wittel to Van Lint and Joli. Yet he may well have got to know the countryside before setting foot in the kingdom, thanks to the pair of splendid pictures by Vernet, an artist whom he had frequented during his stay in Paris and whom he held in high esteem.

In 1777 he set off on a journey to Sicily with two Englishmen, Charles Gore and Richard Payne Knight. In these years Hackert continued to live in Rome but he spent more and more time in Naples, and in 1786 he was appointed painter to the Court, while his brother Georg Abraham (1755-1805) was granted the exclusive right to make plates from his pictures. They took up residence in Palazzo Cellamare, a stone's throw from Palazzo Sessa, the magnificent residence of Sir William Hamilton and one of the most distinguished social and cultural salons in the city, a must for every foreigner of note who passed through Naples. When Goethe arrived in Naples in 1787 he went to visit Hackert in Caserta. The language in which he describes the artist's way of life transposes Hackert's own sobriety into words, giving us a feeling of that illuministic spirit which informs every sheet or canvas Hackert produced. The subject is delineated with the precision of an engraver's needle before volumes and backgrounds are washed in and the outlines are softened with sepia tints. This approach, which is truly unique, sets his work apart from that of all his contemporaries in the field of landscape painting.

Those years saw the presence in Rome or Naples of the British artists Robert Cozens and Thomas Jones, the Frenchmen Desprez and Châtelet, Fragonard and Hubert Robert, the Swiss Ducros and the Austrian Wutky. These artists - and others, for the list is by no means exhaustive - had already adopted another idiom, and may well be seen as more "modern" artists than Hackert, in the sense that their production testifies convincingly to an attitude towards nature and the landscape characteristic of a new age that culminated in the epiphany of Turner and Constable. Hackert was practically immune to this proto-Romantic *Sturm und Drang*, for in only one work of his, *Marina di Aci Trezza* (1793), can we see a hint of it. He remains true to a severe style, in which everything is enveloped in the luminous transparency of faithfulness to the *datum*, ensuring a climate which is invariably "settled" with "calm seas". Indeed Hackert's skies and seas, whatever the time of day, are always set fair and free of rain, thunder storms, lowering clouds or squalls. Serenity pervades his landscapes, which are at peace with the elements.

When he comes to depict the same place a second time, Hackert often chooses a different vantage point, abandoning the original panoramic view and "zooming in", as it were, to give a close-up. (It should be clearly understood that there is never anything "photographic" about Hackert's realistic vision, in spite of affirmations to this effect,

torni, o quando vedevano disegni ad acquerello dipinti interamente dal vero, spesso adornati con bel bestiame, soggetti su cui Johann Hackert ha fatto degli studi particolarmente eccellenti".

Hackert imparerà a conoscere Napoli attraverso la ricca tradizione del vedutismo settecentesco da Van Wittel a van Lint, a Joli; ma forse, prima di giungere nella capitale, ne aveva conosciuto il paesaggio grazie alla coppia di splendide tele dello stesso Vernet, un artista che aveva frequentato nel corso del suo soggiorno parigino e aveva molto ammirato.

Nel 1777 intraprende con gli inglesi Charles Gore e Richard Payne Knight un viaggio in Sicilia. Hackert in questi anni continua a vivere a Roma con soggiorni sempre più lunghi e frequenti a Napoli: nel 1786 venne la nomina regia a pittore di Corte e con essa l'ingaggio – contemporaneo – di suo fratello Georg Abraham (1755-1805) che ebbe così il privilegio di essere l'unico incisore autorizzato a trarre rami dalle opere del fratello.

La loro residenza fu palazzo Cellamare, a poca distanza da palazzo Sessa, la fastosa residenza di Sir William Hamilton e uno dei centri mondani e culturali più accreditati della città, tappa obbligatoria di ogni autorevole straniero che soggiornava a Napoli.

Quando Goethe giunse a Napoli nel 1787 va a visitare l'artista a Caserta. Il poeta, nel descrivere il modo in cui lavora il pittore, adopera la medesima severità hackertiana trasferita *per verba*, restituendoci quella dimensione illuminista che traspare in ogni foglio o tela di Hackert: circoscrivere con un segno sottile come il bulino per poi campire, ammorbidendo con lo sfumato della seppia, forme e contesti. Questa sua attitudine – unica – distingue in modo netto la sua opera dai vedutisti contemporanei.

Tra Roma e Napoli soggiornano in quegli anni gli inglesi Robert Cozens e Thomas Jones, i francesi Desprez e Châtelet, Fragonard e Hubert Robert, lo svizzero Ducros, l'austriaco Wutky. Essi – e qui si citano senza alcuna pretesa di completezza – sono già disposti su un'altra sponda: sono forse pittori più "moderni" di Hackert nel senso che nella loro pittura affiora con forza persuasiva un sentimento della natura e del paesaggio che volge verso una nuova stagione in cui c'è epifania di Turner e Constable. Questo *Sturm und Drang* proromantico Hackert non lo conosce – in un sol caso se ne sente forte l'eco: nella *Marina di Aci Trezza* (1793) –, si tiene appartato su una linea severa, dove tutto è avvolto nel manto trasparente di un'atmosfera che ha una prudente adesione al dato fisso: quello che la meteorologia indica come "tempo stabile" e "mare calmo". I cieli e i mari di Hackert – quali che siano le ore del giorno – volgono al sereno: non ci sono piogge, temporali, nubi grigi che incombono minacciosi, né tempeste di mare. Il "sereno" è la condizione naturale dei suoi paesaggi pacificati con gli elementi.

Nel raffigurare gli stessi luoghi il pittore sovente preferisce adottare punti di vista diversi: passa da una panoramica generale a quella che oggi diremmo – per meglio intenderci – una zoomata fotografica da teleobiettivo (va detto che nella realistica visione hackertiana non vi è mai nulla di "fotografico" – come pure s'è scritto – perché l'occhio umano compie operazioni di deformazione, ingrandimento o altro che non sono consentite con un media meccanico come la macchina fotografica.) L'artista ci ha lasciato

for the simple reason that the human eye is able to distort, enlarge and so on in a way that is impossible for a mechanical apparatus such as a camera). We have two large canvases of Castellammare di Stabia by our artist. The first shows the coastline falling away steeply into the sea, with the shipyards as they were before being taken over by the navy. The chromatic shading on ochre and the dense green of the sea conjure up the warm light of sunset. The canvas is ideally divided by a diagonal line, with a group of vessels at anchor in the sound providing a focal point at its top end. We often find this device of dividing up the picture into two triangles, not necessarily equal in size, sometimes of different heights or intersecting in the central part of the canvas or elsewhere according to the topography of the sites represented. This geometrical construction is an easily recognisable feature of many of his landscapes. The second view of Castellammare depicts *The launching of the frigate "Partenope"* (1787), and the fine vessel bearing the white flag of the Bourbons and the gold crest is viewed from the "Royal shipyards of Castellammare di Stabia". The military parade takes place under the upcurving hull of the ship, while in the foreground a crowd of onlookers through a wooden viewing platform. In the background the smoking cone of Vesuvius and its pyramid-shaped bulk - two juxtaposed triangles! - provide another focus of attention, in addition to the warship and the crowd of spectators. It must be said that Ducros treats the theme of a launching ceremony with much greater immediacy and fervour: in the *Archimede* (Museo Cantonale, Lausanne), the vessel appears to be floating on the smoke from firecrackers and portrayed against a background in which perspective is used to excellent effect. Hackert inevitably comes off worse in such a comparison, and his contemporaries frequently echoed the sentiments of this appraisal, noted down in his diary by Thomas Jones: "Like most German artists, he gives more importance to the *minutiae* than to the great principles of art"¹. Nevertheless, both canvases became prototypes for Neapolitan artists to imitate right through the 19th century.

Mention has already been made of Hackert's peculiar stance vis à vis the urban landscape during his first stay in Naples. The years of his residence there and the works he dedicated to his adoptive city up until his hasty departure in 1799 merely confirm his reticence. It is as if he deliberately refused to take up the challenge offered by the mainstream tradition of landscape painting, from Van Wittel to Joli and Giovan Battista Lusieri, who arrived in the city in 1782, the year in which Hackert himself settled there. In 1785 he painted a large-scale canvas celebrating the return of Ferdinando IV and Maria Carolina from Leghorn, in which Naples is viewed from the depots of the Maddalena Bridge. He chose to give considerable depth to the perspective, amplifying the markedly foreshortened view established by Vernet in 1748, which had become one of the canonical scenes of Naples. We have the impression that Hackert had viewed the scene through binoculars held the wrong way round, thus being able to take in the hill in the background stretching up to Castel Sant'Elmo.

There can be no doubt that Hackert was assisted by artists from the Germany colony resident in Rome and Naples, and also by such Neapolitan artists as Giuseppe Aloja,

due grandi tele di Castellammare di Stabia: una prima riprende la costa che precipita a mare con i cantieri navali prima della conversione in cantiere militare. Il tono cromatico sull'ocra, il verde denso del mare fanno pensare che si tratti di luci del tramonto molto calde: la tela è idealmente attraversata da una diagonale al cui vertice vi sono un gruppo di velieri nella rada. Dividere in due triangoli la tela è parte di un tema compositivo ricorrente: naturalmente i triangoli possono essere non equivalenti, come in tal caso possono essere due di diversa altezza e incrociarsi nella mezzeria della tela o altrove a seconda della topografia dei luoghi, ma sono la struttura geometrica portante che è facile riconoscere in molte vedute. Ritornando a Castellammare la seconda veduta del porto rappresenta *Il varo del vascello "Partenope"* (1787): la bella imbarcazione con la bandiera bianca dei Borbone e lo stemma in oro è ripresa dal "Real cantiere di Castellammare di Stabia": la parata militare si svolge sotto la gonfia carena del vascello e in primo piano, su assi di legno, è assiepata una massa di curiosi. Sullo sfondo il cono fumante del Vesuvio e la sua forma piramidale – sono due triangoli accostati! – è il tema dominante, assieme al vascello, s'intende, e al gruppo in primo piano. Tema questo del varo di vascelli che affronta con una spigliatezza e un fervore ben diverso Ducros: l'*Archimede* (Museo Cantonale, Losanna) è sollevato su una nuvola di mortaretti e inserito in uno scorcio prospettico di grande efficacia. Il confronto con Hackert è tutto a svantaggio di quest'ultimo. D'altronde l'accusa più ricorrente che gli viene dai suoi contemporanei è ben espressa da Thomas Jones che nel suo diario scrive: "Come la maggioranza degli artisti tedeschi egli attribuisce più importanza alle *minutiae* che ai grandi principi d'arte"¹. Ma entrambe le tele sono divenute dei prototipi che hanno replicato artisti napoletani nel corso dell'Ottocento.

Già si è accennato al rapporto particolare che nel suo primo soggiorno napoletano Hackert ebbe con il paesaggio urbano della città: i decenni trascorsi nella capitale e la produzione a essa dedicata fino alla partenza precipitosa nel 1799 non fanno che confermare questa sua distanza. Quasi che Hackert su questo terreno non voglia accettare la sfida che la grande tradizione vedutistica – da Van Wittel a Joli, a Giovan Battista Lusieri che a Napoli giunge nel 1782, quando l'artista tedesco vi si stabilisce definitivamente – imponeva. Hackert dipinge una grande tela che celebra il ritorno da Livorno di Ferdinando IV e di Maria Carolina (1785): la città è vista dai magazzini del Ponte della Maddalena. Il pittore dà al quadro prospettico una notevole profondità: non privilegiando cioè la veduta assai più accorciata istituzionalizzata proprio da Vernet nel 1748 e divenuta, poi, assieme alla veduta da oriente, uno dei *topoi* del vedutismo napoletano. Si direbbe che Hackert si serva di un binocolo capovolto. Ciò gli consente di riprendere la collina con in cima la fortezza di Sant'Elmo.

Per Hackert certamente lavorarono artisti della colonia tedesca residenti tra Roma e Napoli e anche artisti napoletani come Giuseppe Aloja, Giovanni del Grado, Domenico Guerra e Gennaro Bartoli che a vario titolo ebbero rapporti col maestro. Nelle tele dei porti del Regno non è difficile infatti riconoscere mani diverse anche se sempre amalgamate da un'unica regia a cui non sfugge mai il controllo dell'assieme. L'impegno dei porti condusse Hackert in Puglia, Calabria e Sicilia tra il 1789 e il 1793. Taranto e Brindisi furono le prime tappe del suo *voyage* pittorico; dei suoi criteri di studio e di

Philipp Hackert, View of the Bay of Pozzuoli. Roma, private collection

Philipp Hackert, Veduta del Golfo di Pozzuoli. Roma, collezione privata

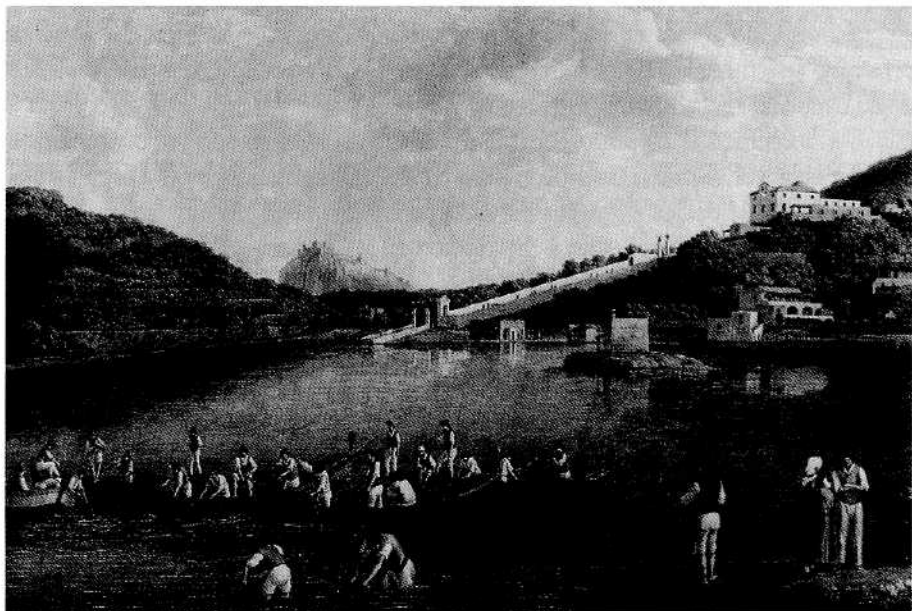
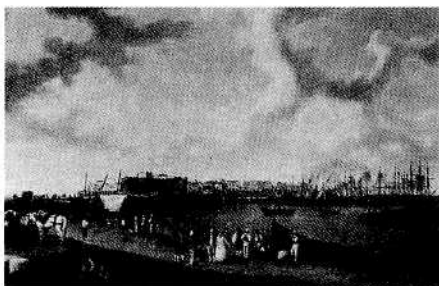
Philipp Hackert, The port of Gallipoli. Caserta, Palazzo Reale

Philipp Hackert, Il porto di Gallipoli. Caserta, Palazzo Reale

Philipp Hackert, The port of Dochia. Caserta, Palazzo Reale

Philipp Hackert, Porto di Dochia. Caserta, Palazzo Reale

182



Philipp Hackert, Landscape.
Napoli, Museo di San Martino

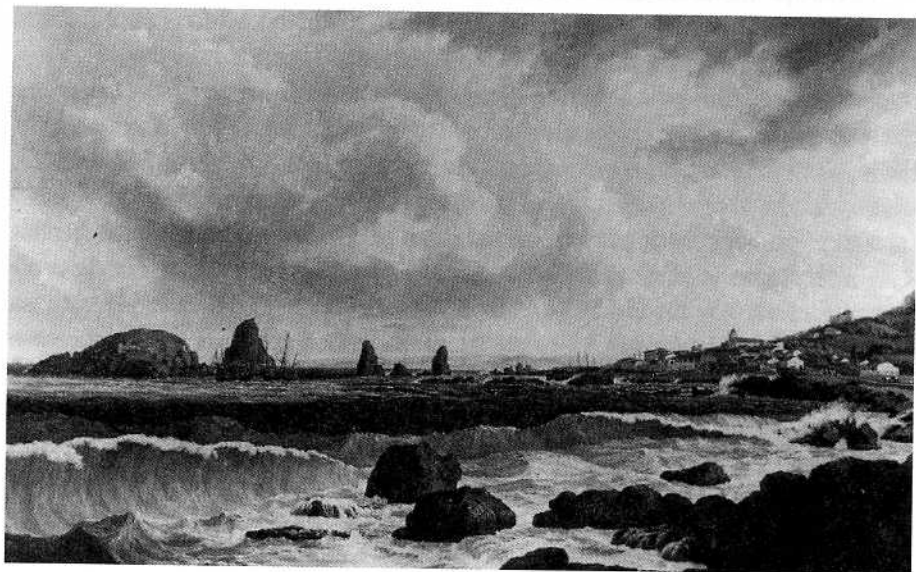
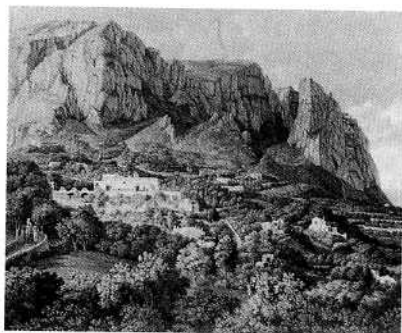
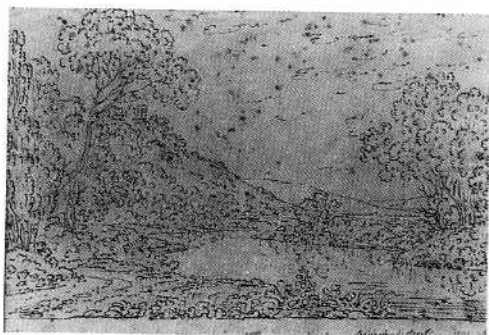
Philipp Hackert, Paesaggio.
Napoli, Museo di San Martino

*Philipp Hackert, View
of Anacapri. Caserta,
Palazzo Reale*

*Philipp Hackert, Veduta
di Anacapri. Caserta,
Palazzo Reale*

*Philipp Hackert, Faraglioni
of Trezza. Caserta,
Palazzo Reale*

*Philipp Hackert, Faraglioni
della Trezza. Caserta,
Palazzo Reale*



Giovanni del Grado, Domenico Guerra and Gennaro Bartoli, who are all known to have had contacts with him. In the pictures illustrating the ports of the Kingdom it is not difficult to detect the work of different hands, although there is always evidence of a supervision which ensures the overall unity. Between 1789 and 1793 the commission to paint the ports took Hackert down into Puglia, Calabria and Sicily. The first two stages in this pictorial excursion were Taranto and Brindisi. He followed the criteria of study and execution which we have already outlined, while to judge by the dates his itinerary was not set by geographical considerations but rather by the hierarchy of the ports themselves. Thus in 1789 he visited Taranto and Brindisi, the two most important ports outside the capital. The following year he went to Manfredonia, Barletta, Bisceglie and Monopoli on the Adriatic coast and Gallipoli in the Bay of Taranto. In 1791 he visited Trani and a year later Otranto. These large canvases vary in quality of workmanship and inspiration. Of the works featuring ports in Puglia, that showing Taranto matches up to the importance of the site itself. The view of the seafront in Brindisi is particularly pleasing, with the great sandbank stretching out in humps and curves as if to hinder the passage of shipping, while the ships in the sound and the activity in the foreground are rendered with unusual delicacy. The view of Trani, from a vantage point inside the port itself, is very interesting: the famous cathedral is obscured by the convent of Santa Teresa, leaving only its tall belltower visible on the far left, while on the right beyond the fortress of Sant'Antonio we see the elegant profile of religious buildings put up in the 18th century, most of which were destroyed in subsequent rebuilding projects. In his picture of the port of Barletta Hackert shows the long pier with its two double arch bridges and the warehouses in the background. The golden light in the distance and the lightest of light blue skies, finely fretted by puffs of clouds, are evidence that Hackert too absorbed something of the lesson of Claude. This is perhaps even more evident in the sky above Manfredonia, where what he has identified as an illuministic clarity seems to have been abandoned for a moment: here the clouds are dark and the weather, far from being set fair, heralds a storm, a unique instance in Hackert's opus. The port of Otranto is one of the most beautiful of all. On the right one glimpses the town overlooking the sea with its massive fortifications dating back to the Aragonese period, while on the left the view is even more enchanting, with the ascending masses of the cliffs etched by the slender elegance of the walls. Once again there is a soft light and a mirror-like silvery green sea. In rendering these minor ports Hackert must have relied entirely on his own draughtsmanship, for the only iconographic sources went back to the miniature views contained in Pacichelli (1703). This must surely be another reason for Hackert's aversion for drawing full frontal views or depicting any more than was necessary of the cities in the ports of the Kingdom series.

In these years the artist executed seventeen large-scale paintings for the King, and three which he kept for himself - *Salerno* (in a private collection in Germany), *Forio d'Ischia* and *Manfredonia* (on display in Caserta) - and which were included in his will when he died in 1807 at San Pietro di Carregi near Florence². His brother Georg made engravings of all the ports, but no complete series is known to be extant. In his

impostazione del lavoro si è già detto. A giudicare dalle date Hackert non segue un criterio geografico nelle trasferte che gli sono indispensabili per questo impegno quanto piuttosto quello della rilevanza dei porti. Infatti i porti di Taranto e Brindisi, tra i più importanti del Regno, sono del 1789. Nell'anno seguente dipinge i porti di Manfredonia, Barletta, Bisceglie e Monopoli sull'Adriatico e quello di Gallipoli nel golfo di Taranto; nel '91 è la volta di Trani e nel '92 di quello di Otranto. Queste grandi tele non sono equivalenti per qualità e intelligenza: senza dubbio tra i porti pugliesi assume un posto di rilievo quello di Taranto di cui s'è già detto. Ma di una grazia particolare è la veduta della rada di Brindisi, con la grande lingua sabbiosa che si distende con le sue gibbosità a formare quasi una strettoia: i velieri in rada, le scene in primo piano sono trattati con finezza inusuale. Molto interessante è la veduta di Trani ripresa dall'interno del porto: in essa infatti compare solo l'alto campanile (sul margine sinistro) della celebre cattedrale, coperta dal complesso conventuale di Santa Teresa e dall'altro lato, oltre il fortino di Sant'Antonio, l'elegante profilo di edilizia religiosa settecentesca in larga parte distrutta dai successivi ampliamenti. Del porto di Barletta Hackert ci offre il lungo molo con due ponti a doppio arco e sul fondo i magazzini. La luce dorata sul fondo e il cielo appena celeste screziato di nuvole lanuginose fanno capire perché in qualche modo anche Hackert rimane sensibile alla lezione di Claude. E ciò forse è ancora più evidente nel cielo di Manfredonia, dove quella nitidezza illuministica di cui si è detto sembra per un attimo abbandonata; le nuvole qui sono scure e il tempo non volge al sereno, s'annuncia una tempesta: tema del tutto inedito nel vedutismo hackertiano. Il porto di Otranto è tra i più belli: la città adagiata in riva al mare su di un minuscolo promontorio la s'intravede sulla destra con le possenti opere di fortificazione d'età aragonese; ancora più seducente l'altro profilo costiero a gradoni e segnato dal sottile ed elegante segmento delle mura: anche qui luci soffuse, un mare che è come uno specchio verde-argenteo. Nell'eseguire questi porti minori Hackert dovette servirsi solo dei suoi mezzi: le fonti iconografiche erano davvero poche ed esse rimandano – in sostanza – alle vedutine comprese nel Pacichelli (1703). Anche in ciò credo vada ricercata la ragione di questa avversione alle vedute frontali o comunque tali da comprendere parti delle città portuali del Regno. L'artista nel corso di questi anni dipinse diciassette grandi tele per il Re, e tre ne serbò per sé – *Salerno* (in collezione privata tedesca), *Forio d'Ischia* e *Manfredonia* (che sono a Caserta) ed esse erano parte del suo testamento quando si spense nel 1807 a San Pietro di Carregi nei pressi di Firenze². Suo fratello Georg trasse incisioni di tutti quanti i porti, ma allo stato attuale non se ne conosce una serie completa. Hackert ancora in vita ebbe l'ammirazione di Goethe e di illustri committenti, ma anche le critiche di contemporanei e, poi, di esegeti poco attenti che lo ridussero alla statura di un modesto calligrafo e topografo. Va dunque a concludere con due tele di eccezionale tenuta nella stessa produzione hackertiana e tra le opere più dense e degne della pittura sul finire del secolo dei Lumi. Mi riferisco a due opere tarde in qualche modo estranee al tema celebrativo che gli era stato commissionato. La prima è *I faraglioni della Trezza*, un olio di grandi dimensioni (225x146) nel quale si addensa un *pathos* romantico dal quale Hackert – in una laboriosa vita – si era tenuto intenzionalmente distante: quasi che questo suo non cedere alle forti emozioni l'abbia d'un tratto

lifetime Hackert enjoyed the esteem of Goethe and wealthy patrons, but also had to live with criticisms from some contemporaries, and thereafter fell a victim to casual apologists who reduced his significance to that of a mere penman and topographer. Thus it is fitting to conclude with two pictures of outstanding value in the context of his output, which stand as portentous and worthy specimens of the art of painting at the close of the century of Enlightenment.

I have in mind two late works which are in a different genre to the celebrative canvases commissioned from him. The first is *I faraglioni della Trezza*, a large-scale oil painting (225x146) rich in that Romantic pathos from which Hackert, throughout his industrious life, had deliberately kept his distance. One almost feels that his persistent refusal to yield to strong emotions suddenly caught up with him and he indulged in a heartfelt swansong in which the waves mount up until a flood tide threatens. Observers are indeed not far wide of the mark in affirming that such a suggestive painting evokes the solitary talent of Caspar David Friedrich. Stylistic considerations support this association, whereas if we now turn to the enchanting *Approdo di Alimuri a Sorrento*, dated 1794 and hence just a year later than *I faraglioni della Trezza*, Hackert's true personality reasserts itself. He was at his best when topographical attention to the sites, the serene placidity of the crystalline atmosphere, his calibrated ability in delineating each fault in the cliffs plunging down to the sea all came together in a brushstroke which is both refined and free of any taint of precious *minutiae*. In certain achievements in his vast output Hackert showed a firmness and equilibrium in his composition and use of colour that fully entitle him to say, with Goethe, "Et in Arcadia ego".

¹ T. Jones, *Memoirs*, in "Walpole Society", no. 32, London 1951, p. 117.

² Cf. W. Kronig, descriptive note

in *All'ombra del Vesuvio*, exhibition catalogue, Napoli 1990, p. 394.

For other bibliographical references

in this text see C. de Seta and W. Goethe, *Philipp Hackert. Vedute del Regno di Napoli*, Milano 1992.

preso, inducendolo a un canto spiegato dove le onde si accavallano fino a presagire una mareggiata. Molti hanno non infondatamente ricordato che una tela così densa evoca il talento solitario di Caspar David Friedrich: è vero e non è vero. È vero perché l'associazione è stilisticamente fondata, non è vero se si guarda al magico *Approdo di Alimuri a Sorrento*, datato 1794. Dipinto cioè solo un anno dopo *I faraglioni di Trezza*: in questo olio di dimensioni analoghe ritroviamo Hackert nella sua più felice condizione quando cioè l'attenzione topografica ai luoghi, la serena mansuetudine dell'atmosfera cristallina, la calibrata destrezza nel definire ogni faglia della roccia che piomba a mare si risolvono in una pennellata che è sottile e allo stesso tempo rifugge dalla oziosa *minutia*. Hackert mostrò in taluni momenti della sua vastissima attività una fermezza e un equilibrio cromatico e compositivo che lo rendono del tutto parte e a pieno titolo del goethiano "Et in Arcadia ego".

¹ T. Jones, *Memoires*, in "Walpole Society", n. 32, London 1951, p.117. *l'ombra del Vesuvio*, catalogo della mostra, Napoli 1990, p. 394. questo testo si rimanda inoltre al volume C. de Seta e W. Goethe, *Philipp Hackert. Vedute del Regno di Napoli*, Milano 1992.

² Cfr. W. Kronig, scheda in *Al-* Per i riferimenti bibliografici a

Landscape as sentimental journey.
A feature of the Grand Tour: the Amalfi coast
Paola Capone

188

For the travellers on the Grand Tour who roamed the length and breadth of our peninsula to experience the elegiac sites of the ancient world, the arresting beauty of the Mediterranean landscape proved to be one of the most striking discoveries. For a long time these sites, made familiar by the works of Virgil and Horace which unfailingly accompanied them throughout Italy, were no more than literary or iconographical *topoi* in which the Mediterranean landscape appeared as a figment of the imagination, seen through the heritage of Greek and Roman culture.

"Et in Arcadia ego" was the proud inscription given by Poussin to the famous painting completed in 1635¹, embodying the transfiguration which Arcadia underwent in humanistic culture, with painters and sculptors returning time and again to the idyllic pastoral scene. Some two centuries later Goethe also wrote, as an epigraph on both title pages of his *Italian Journey*, "Auch ich in Arcadien!" to mark his arrival in the land of joy and beauty². Yet what a change had come over man's relationship with nature in the meanwhile!

For many centuries inextricable links joined the bookish learning that preceded knowledge of a real landscape and a more or less genuine curiosity about it. Travellers rarely managed to see what was in front of their eyes, not least because neither Horace nor Virgil created "models" of landscape in the modern sense. Their descriptions convey the idea of an unidentifiable nature which, by its very insubstantiality, exercised a stronger hold over the imagination of all who sought evidence for the Golden Age in the traces of antiquity. For a long time this idea went hand in hand with how people both conceived of and saw the Mediterranean landscape. Rather than representing a reality, it was called on to express more than it contained and evoke times which were more mythical than historical. Indeed "Mediterranean"³ has always meant not just a "sea in the middle of land", but the ancient cradle of meetings and exchanges, a synthesis of all histories, embracing Eden and the Garden of the Hesperides, the Golden Age of Hesiod and Theocritus and Virgil's Tityre, standing as a symbol of both an imaginary paradise and paradise lost.

This very particular role, fulfilled throughout the history of civilisation, has meant that the Mediterranean landscape has always been viewed in the light of its "origins", with components of innocence and regeneration and attributes of "bright light", "pure air" and "terse colours". Literature and the visual arts have reelaborated these images,

Paesaggio come viaggio sentimentale.

Una tappa nel *Grand Tour*: la Costiera amalfitana

Paola Capone

Il paesaggio mediterraneo rappresenta per i viaggiatori del *Grand Tour* una delle "scoperte" più sorprendenti, che molti di loro, nell'attraversare la nostra penisola alla ricerca degli scenari delle antiche elegie, incontrano nella sua prepotente bellezza.

Per lungo tempo questi scenari, diffusi dalla lettura di Virgilio e Orazio, fedeli compagni del viaggio in Italia, sono solo luoghi comuni e non una realtà, un referente più o meno esplicito, ripreso da una letteratura e da una iconografia, che vede nel paesaggio mediterraneo solo un immaginario filtrato dall'eredità greco-latina e non una esistenza concreta.

"Et in Arcadia ego" si legge nel 1635 sul celebre quadro di Poussin¹, a testimonianza della trasfigurazione che questo *topos* assume per tutta la cultura umanista: un paesaggio pastorale e felice sul quale pittori e scultori torneranno regolarmente. Dopo circa due secoli, Goethe, in epigrafe su entrambi i frontespizi del suo *Viaggio in Italia*, scriverà ancora "Auch ich in Arcadien!" a significare la sua presenza nel paese della gioia e della bellezza²: ma quanto profondamente mutato è il rapporto con la natura!

Per molti secoli i legami inestricabili tra il sapere libresco preesistente al paesaggio reale e una curiosità più o meno autentica sono una costante: gli occhi dei viaggiatori, raramente, riescono a vedere ciò che hanno di fronte, anche perché né Orazio, né Virgilio hanno mai creato dei modelli di "paesaggio" così come lo intendiamo oggi; le loro descrizioni offrono l'"idea" di una natura non identificabile, che, proprio nell'assenza, cattura maggiormente l'immaginazione di tutti coloro che ricercano, nelle vestigia dell'antichità, l'Età dell'Oro. Quest'"idea" accompagna per molto tempo ciò che si immagina e ciò che si vede nel paesaggio mediterraneo, che deve mostrare più cose di quante non ne dica, deve sforzarsi di evocare un tempo che è spesso quello del mito, piuttosto che descrivere i suoi luoghi reali. È la costante complessità di "Mediterraneo"³ non solo mare che divide le terre, ma culla antica, nella quale da sempre si sono verificati gli incontri e gli scambi, sintesi di ogni storia, che accomuna l'Eden e il Giardino delle Esperidi, l'Età dell'Oro di Esiodo e Teocrito al Titiro virgiliano, che diventa sinonimo del paradiso possibile o del paradiso perduto.

Questo ruolo così particolare, svolto nella storia delle civiltà, ha fatto sì che il paesaggio mediterraneo, da sempre, abbia dovuto confrontarsi col ricordo costante delle sue "genesi" e rappresentare le sue componenti di innocenza e di rigenerazione attraverso attributi ricorrenti di "luce", di "dolcezza dell'aria", di "colori puri". La letteratura e le

giving descriptions of pleasant sites in a benign nature beneath clement skies, accompanied by flights of nostalgia, as becomes the iconography of a world of stereotypes.

190

In their quest for this idea the travellers on the Grand Tour undertook their journey of formation, from North to South, which in Italy for a long time took them no further than Rome, a must for antiquarian pursuits, and then Naples, the capital of literary and artistic culture, threshold of the South, which was indeed virtually unknown territory. For historical, cultural and geographical reasons Southern Italy is a very different reality. Of course the patent logistical problems represented the first hurdle to be overcome. One only has to think of the conditions of the non-existent road network, the scarcity of information about the places and lack of documentation available for choosing an itinerary, not to mention stories of pestilential regions and brigandage. These fundamental practical difficulties must have sufficed to deter many of the gentry who contemplated the journey. Yet for a long time there were even more arduous obstacles to the deep South, gateway of the Mediterranean towards Magna Graecia. Italy was the land of classicism, where the millenary culture faded into the realms of myth and the journey was a solitary pilgrimage along itineraries of monuments familiar from readings, to be discovered in reality. But what "classicism" was in question?

In common parlance both the Greek and the Roman worlds are taken to be its representatives, but they are of such semantic complexity that this gave rise in this period to a debate involving eminent figures of the stature of Piranesi, Mariette and Winckelmann. It emerged that they were chiefly interested in the classicism of Rome, which offered the antiquarians an enormous range of relics. On arrival in Italy travellers have always felt a moral obligation to pay tribute to the Ancient or Classical, distancing themselves from its opposite. The discovery of Magna Graecia and above all, in our case, of Paestum, brought about a sea change in these axioms. Winckelmann's theory concerning the "noble simplicity and calm grandeur" of Greek art and the discovery of a different classicism in which Rome was no longer the sole fountainhead gave rise both in literature and in iconography to new representations ranging from the uniqueness of the sublime to oleographic repetition by way of the ambiguity of the so-called "picturesque", all sources of original emotional states.

Under the influence of this new sensibility, the South became an obligatory destination for travellers from all over Europe, a synonym and synthesis of all the concerns of the Enlightenment, in the arc of time extending from the middle of the 1700s to about 1830. These years saw the great revolution in the Mediterranean landscape which, as it spread, generated a "new sentiment" in the various components of Romanticism. Thus the search for the idea of the "Mediterranean" passed down by the classics was influenced by the illuministic perspective of the landscape in its true essence and led to the "landscape in thought" as a place of reflection and knowledge⁴. From an "idea", by way of a "discovery", it was transformed into a "sentiment of nature".

The historical events which took place in these decades, together with the

arti visive, fedeli testimoni di tutto ciò, hanno reiterato queste immagini offrendo descrizione di luoghi ameni in una natura benevola sotto cieli clementi, accompagnate da continue tracce nostalgiche, corrispondenti all'immaginario di un mondo divenuto sinonimo di stereotipi.

E, alla ricerca di questa idea, gli uomini del *Grand Tour* intraprendono il viaggio di formazione, dal Nord verso il Sud, che, per l'Italia, ha avuto per lungo tempo come confine invalicabile Roma, tappa d'obbligo per le ricerche antiquarie, e poi Napoli, luogo privilegiato della cultura letteraria e artistica, frontiera del meridione, avamposto di un mondo pressoché sconosciuto.

Il Mezzogiorno d'Italia, infatti, è parte di un'altra vicenda per motivi storici, culturali e reali. È incontestabile che gli evidenti disagi logistici rappresentino il primo grande ostacolo: basti ricordare le condizioni della inesistente rete stradale, a cui fanno eco la mancanza di notizie sui luoghi e una carenza di documentazione disponibile per gli itinerari di viaggio e non ultime le "voci" su terreni malsani e sulla presenza dei briganti. Queste elementari difficoltà a livello pratico sono già sufficienti a scoraggiare gran parte dei gentiluomini che si accingono a intraprendere il viaggio. Ma difficoltà più pregnanti tengono per lungo tempo i viaggiatori lontani da questo Sud, porta del Mediterraneo verso la Magna Grecia: l'Italia è, infatti, per il loro immaginario, la terra del classico, dove la millenaria cultura si smarrisce nell'età del mito, e il viaggio è l'isolato cammino verso percorsi e testimonianze di siti e di monumenti conosciuti nella letteratura e ricercati nei luoghi reali. Ma di quale classicità si tratta? Nella comune accezione sia il mondo greco che quello latino sono rappresentazioni della classicità, ma la loro complessità semantica è tale da aver suscitato in quest'epoca una disputa che ha coinvolto insigni personaggi, da Piranesi a Mariette a Winckelmann, e che ci impone di chiarire che, in principio, la classicità da essi ricercata è quella della latinità, che offre agli studiosi una campionatura vastissima di reperti. Tutti i viaggiatori, al loro arrivo in Italia, sentono da sempre quasi un obbligo morale di ossequio verso l'antico, il classico, e una necessità di allontanamento, di separazione dal suo contrario. La scoperta della Magna Grecia e soprattutto, nel nostro caso, di Paestum, porta a un terremoto nella conferma di questi assiomi. Dalla teoria di Winckelmann sull'arte greca "di nobile semplicità e di quieta grandezza", alla scoperta di una differente classicità - Roma ora non è più l'unica fonte ispiratrice - nasce, sia nella letteratura che nella rappresentazione iconografica, la spinta a nuove figurazioni che passano dall'eccezionalità del sublime all'iterazione oleografica attraverso l'ambiguità del pittoresco, tutte fonti di originali situazioni emozionali.

Alla luce di questa nuova sensibilità, il Sud diventa meta obbligatoria e ricercata da parte di tutta l'Europa, sinonimo e sintesi di tutte le voci che fanno capo all'Illuminismo, in una parabola temporale che inizia alla metà del Settecento e si estende fino ai primi trent'anni dell'Ottocento. Sono questi gli anni nei quali avviene la più grande rivoluzione per il paesaggio mediterraneo, che, finalmente "conosciuto", genera un "nuovo sentimento" nelle diverse componenti del Romanticismo: il percorso, dunque, parte dalla ricerca dell'idea di "Mediterraneo" trasmessa dai classici e, attraverso la visione illuminista rivelatrice del paesaggio nella sua vera essenza, giunge al "pensiero del pae-

fundamental political, social, cultural and ideological transformations, played a crucial role: the industrial revolution, the French revolution and the fall of Napoleon, the creation of the United States of America, the rise of a new rationalism and the discovery of nature, the diffusion of a common culture throughout Europe and the birth of the modern mind. Amidst these exceptional events Italy, at the time of the Treaty of Aix-la-Chapelle in 1748, was no longer a leading player on the European scene. It had come to be considered, by men of learning, as a great museum to be rediscovered, the *raison d'être* of the Grand Tour. More and more young gentlemen flocked to complete their education here, discovering at the same time the unique light, the sunshine and luxuriant nature. There had already been some cases in the 16th century of itineraries, diaries, memoirs and correspondence published after periods spent in Italy, but they do not actually convey the common interest in the Mediterranean world.

Now travellers who reached the capital of the Bourbon kingdom started to venture further into the region of *Campania Felix*, which aroused considerable interest for its Mediterranean landscape and natural beauties. Men such as de Brosses and Robert Adam, Goethe and Schinkel were overwhelmed by what they saw. In their writings they never failed to describe the monuments and architecture, for after all the South had long been primarily the land of Greek antiquity, with its irresistible fascination. Yet now another aspect became predominant. As Goethe wrote: "Every time I wish to write words, visual images come up, images of the fruitful countryside, the open sea, the islands veiled in haze, the smoking mountain, etc., and I lack the mental organ which could describe them"⁵. He put paid to the idea of Italy as merely a symbol of art and the antique, a country which aroused admiration but not "wonder", the venue of an experience that could be described rather than being ineffable, which terminated in Rome, "in this austere Rome where one studies art". It was Naples, the "paradise of nature", which evoked "new possibilities" even before he set foot there. Now the South appeared in quite a different light to that presented by Winckelmann or the Count of Caylus and Cochin a few years previously. It was "the place of seduction"⁶, which reveals itself through "wonder", the primary state from which stems thought as first reflection and then knowledge, and this "wonder" is stimulated first and foremost by the observation of natural phenomena⁷.

As these new sensations took hold, there was an increase in the number of publications describing possible itineraries. The travellers who came to the "bel paese" to perfect their culture were never without a forerunner of the Baedeker, upon which to base their own log book, diaries and letters. It also became obligatory to draw what they saw, so that sketches of monuments, people and nature appeared alongside the words, ready to be transformed into engravings in future publications. This desire to communicate through pictures, once the exclusive domain of artists, became common to everybody with the proliferation of individual prints, much in demand for their modest cost as a souvenir to take back to gloomy Northern climes either as a tangible record of the journey or out of the contagious vogue for collecting.

Among the first literary productions to be inspired by this new cultural appreciation of

saggio" come luogo della riflessione e della conoscenza⁴, cosicché esso da "idea", attraverso la "scoperta", si trasformerà in "sentimento della natura".

Gli eventi storici di questi pochi decenni, la complessità e le fondamentali trasformazioni politiche e sociali, ideologiche e culturali, hanno sicuramente giocato un ruolo decisivo: la rivoluzione francese e quella industriale, la fine di Napoleone e la costituzione degli Stati Uniti d'America, il sorgere della nuova razionalità e la scoperta della natura, la diffusione di una cultura comune a tutta l'Europa e la nascita della coscienza moderna. In questa eccezionalità di eventi, l'Italia, alla metà del Settecento, – si pensi al Trattato di Aquisgrana del 1748 – si trova a essere sempre meno al centro dell'equilibrio europeo, considerata dal mondo intellettuale solo un "Museo" da riscoprire, raggiunta da un numero sempre maggiore di viaggiatori, meta per antonomasia del *Grand Tour*, iter formativo e culturale dei gentiluomini, pieno di fascino per l'iniziazione classica, ma anche per la scoperta della luce, del sole, della natura rigogliosa. Vi erano state già nel Cinquecento alcune eccezioni: itinerari di viaggio, raccolte di diari, memorie, epistolari pubblicati, però, vari anni dopo, che non costituiscono il polso del comune interesse per il mondo mediterraneo in senso stretto.

Ora, dalla capitale del regno borbonico inizia lentamente a muoversi un flusso di viaggiatori alla scoperta della *Campania felix*, una terra che suscita un interesse generale e collettivo per la natura, per il paesaggio mediterraneo, che si impone adesso prepotentemente con la sua forza. Viaggiatori come de Brosses e Robert Adam, Goethe e Schinkel ne sono catturati; nei loro scritti, è pur sempre presente una descrizione dei monumenti e delle architetture, perché il Meridione è stato, per molto tempo in maniera preminente, il luogo della storia antiquaria greca, al cui fascino è difficile sottrarsi; ma ora l'elemento peculiare e prorompente è altro. Dirà Goethe: "Ogni volta che la penna vuole descrivere, mi vengono sott'occhio immagini di fertilità del suolo, del mare sconfinato, delle isole vaporanti nell'azzurro, della montagna fumigante e mi mancano i mezzi per esprimere tutto questo"⁵. Ed è ancora lui a porre fine a una idea d'Italia come simbolo unicamente dell'arte e dell'antico, paese che provoca ammirazione e non "meraviglia", luogo di una esperienza descrivibile più che ineffabile, itinerario che termina a Roma, "in questa austera Roma dove si studia l'arte". Napoli, invece, "paradiso della natura", ancora prima di essere visitata provoca attese di "nuova possibilità": il Sud appare ora in una veste del tutto differente da quelle che Winkelmann o il conte Caylus o Cochin hanno, qualche anno prima, offerto ai lettori: esso è "lo spazio della seduzione"⁶, che si lascia conoscere attraverso "la meraviglia", elemento primo da cui nasce il pensiero come riflessione e quindi come conoscenza, "meraviglia" che si accende *in primis* dalla osservazione dei fatti naturali⁷.

Con la suggestione di questi stati d'animo, la diffusione dei testi a stampa dedicati alla descrizione degli itinerari di viaggio viene a moltiplicarsi, anche perché coloro che generalmente si accingono a attraversare il Bel Paese, come per una iniziazione che completa la loro cultura, si accompagnano a questi *baedeker ante litteram*, canovacci utili per una possibile stesura di appunti, diari, lettere. Non meno sentita è la necessità di ritrarre i luoghi visitati: i monumenti, gli uomini, la natura, diventano ora corredo frequente delle parole attraverso i disegni, future incisioni che illustrano i testi. Questa

the South the most celebrated is without doubt that of Richard de Saint-Non, begun in 1759 and completed many years later by Vivant-Denon. A cohort of artists, including such well-known figures as Hubert Robert, Louis-Jean Desprez, Claude-Louis Châtelet and Berthault, were invited to go on this journey and prepare drawings to embellish the *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*⁸. The keyword was "picturesque": "Ruins or landscapes which, pleasant to the eye, do not provoke shivers of awe or assail the imagination, but call up those vaguely dreamy *rêveries* familiar to all who like visiting regions which are unfamiliar but nonetheless safe"⁹. It may well be that the effect of agreeable irregularity in the natural scenes, with a certain roughness of the surfaces characteristic of both the picturesque style and the South of Italy, was deliberately sought after by Saint-Non. This appears as the only, possibly unconscious, way to discover in antiquity a common supranational culture, the ultimate utopia, a sudden illumination which lights up unknown recesses in the attempt to retrieve a lost certainty. Imagination becomes the key to participation in the life of the "great universal", by means of access to the antique, the encounter with otherness and the *genius loci*, but also with diversity in unity. As a manifest symbol of diversity in unity the landscape takes form as a vision "torn" from infinitely varied and proteic nature, whose elements come together in different combinations with each new approach¹⁰. The road to the South became well trodden, and some travellers began to find their way to the Amalfi coast, still well off the beaten track. Here "otherness" lay not only in the Greek and Roman heritage, but in a culture which was far removed from what Italy represented in the collective imagination. Classicism was replaced by medievalism, and nature itself seemed to heighten the contrast by taking on a menacing, jagged aspect, far removed from its smiling benignity elsewhere. It must be understood that Romanticism discovered the Middle Ages not in the sense of an ambivalent nostalgia for the past, and certainly with no nationalistic overtones, but through Ancient Greece – not that of Winckelmann and Goethe, but of the tragedies, based on the opposition between the Apollonian and the Dionysiac. Nowhere else in Italy did the attributes of nature and culture combine in such striking sympathy with the new sensibility as here. By the beginning of the 19th century the scene was set: the epithet of "barbarian" had taken on positive connotations, the Middle Ages had been entirely reinstated, and wild nature and mountain landscapes were the focus for every metaphor. Rousseau, in celebrated pages from *La Nouvelle Héloïse*, expressed it thus: "I would have liked to let my fantasy roam, but there was always some new spectacle to distract me. Now huge cliffs towered above my head like ruins [...] Now an ever-gushing river opened up an abyss beside me, the depths of which my eyes dared not fathom. At other times I lost myself in the darkness of a dense wood [...]. An amazing mixture of wild and domesticated nature betrayed the hand of man, where one could not imagine it had ever penetrated: next to a cave there were houses, the withered stems of vines turned up where one would have expected only brambles, with vineyards on landslips, exquisite fruit on a rockface and fields perching on precipices"¹¹. Rousseau is here describing an ideal landscape, but it corresponds exactly to views along the Amalfi coast.

necessità di comunicazione attraverso le immagini, una volta appannaggio esclusivo ed escludente della pittura, diviene straordinariamente accessibile attraverso il proliferare anche di stampe sciolte, molto richieste dal mercato, di cui tutti possono e desiderano fornirsi, per i costi accessibili, per il desiderio di conservare, una volta tornati tra le brume del Nord, il ricordo di un viaggio effettuato, o solamente per emulare un gusto collettivo.

Tra i primi esempi letterari che testimoniano questo clima culturale differente nei confronti del Meridione, il più famoso è sicuramente il "viaggio" di Richard de Saint-Non, iniziato nel 1759 e terminato molti anni dopo da Vivant-Denon. Un folto gruppo di disegnatori, anche famosi come Hubert Robert, Louis-Jean Desprez, Claude-Louis Châtelet, Berthault, sono chiamati a accompagnare anche visivamente questo itinerario, per preparare i disegni delle incisioni che confluiranno in parte nel *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*⁸. Pittoresco è l'aggettivo che qualifica il viaggio: "Rovine o paesaggi che, gradevoli a chi li guardi, non diano brividi, non premano all'immaginazione, ma suscitino quelle rêveries un po' trasognate di chi ama muoversi in territori sconosciuti, ma sicuri"⁹. Forse anche la natura gradevolmente irregolare e le superfici non levigate, attributi sia del pittoresco che del Sud d'Italia, rappresentano per il Saint-Non scelte non casuali. Esse sono l'unica possibilità, forse inconsapevole, per ricercare nell'antichità una cultura comune sovranazionale, approdo estremo della ricerca di una utopia, una scintilla che, improvvisa, spinge a avventurarsi alla scoperta di zone sconosciute per recuperare forse una certezza perduta. L'immaginazione diventa la possibilità di partecipazione alla vita del "grande tutto", si fa, con l'approdo all'antico, incontro con l'alterità, con il *genius loci*, ma anche con la diversità nell'unità. E quale simbolo manifesto della diversità nell'unità, il paesaggio nasce proprio come visione "strappata" alla natura, infinitamente molteplice e variabile, il cui materiale si combina di volta in volta differentemente a secondo dei punti di vista¹⁰.

Ormai la strada per il Sud è ben tracciata, ed ecco che in questo nuovo itinerario alcuni viaggiatori si spingono anche verso la Costiera amalfitana, ancora più lontana dai percorsi frequentati nell'Italia Meridionale, alla scoperta di macroscopiche diversità. In questo luogo le differenze non sono più solo nel binomio grecità-latinità: qui entra in gioco una cultura totalmente lontana da tutto ciò che dall'immaginario europeo si ricerca in Italia. Alla classicità si sostituisce il medioevo a cui una natura non più amena e felice, ma irta e minacciosa, sembra fare degna cornice. È importante sottolineare che la rivoluzione romantica scopre il medioevo non come un'ambigua nostalgia del passato, e tanto meno di un passato nazionale, ma attraverso la Grecia, una Grecia che non è più quella di Winckelmann e Goethe, ma quella della tragedia, della opposizione tra apollineo e dionisiaco, che in nessun luogo italiano combina, in maniera più calzante a questa nuova sensibilità, i suoi attributi di natura e cultura. All'inizio dell'Ottocento tutti i giochi sono già compiuti: la qualifica di barbaro assume ora valenze positive, il medioevo viene totalmente riabilitato, la natura e il paesaggio alpestre concentrano gli elementi di ogni metafora. Rousseau, nelle celebri pagine della *Nouvelle Héloïse*, dirà: "Avrei voluto fantasticare, ma sempre qualche spettacolo inaspettato mi distraeva. Ora immense rupi mi pendevano sul capo come rovine. [...] Ora un torrente eterno mi spa-

Very soon the institution of the Grand Tour ceased being an excursion for aristocrats and became first an itinerary for the middle classes and then a tourist attraction. Yet thanks to their natural beauty, these sites never failed to live up to expectations. The emotion aroused by this kind of landscape is timeless, as we can see from this comment made by Roland Barthes in 1957: "Only a gorge, a mountain, a pass and a rushing stream are worthy of inclusion in the pantheon of the journey"¹².

Travellers began to frequent this coast in the wake of the discovery of the temples of Paestum. If we observe a map of the region, it is clear that the celebrated promontory Capo di Minerva, popularly known as Punta della Campanella, stands as a physical and metaphorical dividing line between two quite different realities. On the one hand there is the coast of Sorrento, ever popular with travellers for its "natural beauties and curiosities, [...] its landscape in which the reassuring orchards of orange and lemon trees predominate, pastureland, vineyards running down the hillside, many splendid gardens; [...] all components of an 'image' modelled on and by the tastes of the intellectual elite of the 18th century, both within the Kingdom of Naples and in Europe at large: a natural environment which had been domesticated for centuries, antiquity a civic society perfectly integrated with the capital, the classic *locus amoenus*"¹³. On the other hand there is the Amalfi coast, geographically so near and yet so far removed in terms of culture and its "mountainous and rocky character, oppressive, threatening". In this itinerary the destination was either Salerno, the natural gateway to the Amalfi coast, or, more commonly, Vietri, from whence the traveller would set out for Paestum. Two engravings show Salerno and its surroundings from different viewpoints. In the lithograph entitled *Dintorni di Salerno* we see the region to the south, towards Paestum and the Cilento, a rare glimpse of the countryside showing ample pastureland in a poor landscape, in stark contrast with the luxuriant vegetation seen in other prints. De Mercey gives a faithful representation of nature, without imposing any narrative elements, as if to exalt the essential, primitive human values. The little shepherd, solitary on his crag, the trees straddling the mountain ridge and the indistinct architectural features embody these words of Denis Diderot: "There is no defence against this peacefulness of nature which reigns all around us. [...] The immobility of the trees brings us up short; the vastness of the plain confounds both the eyes and the soul".¹⁴ This is a realistic image, yet not without the new "sentiment" of nature, which in France was to find expression in a desire for truthfulness in the rendering of landscape. The engraving entitled *Salerno* depicts the arrival in the town from the coast road. Here the Rouargue brothers portray vegetation running right down to the seashore, with on the right a typically Mediterranean carob tree. The architectural features are a reasonably realistic representation of the town itself and show the central portion of the Bay, with the castle overlooking houses and churches, the port and harbour from whence travellers set sail for the plain of Paestum. It is obvious that the monuments in this new site are not the true protagonists, for they merge into a panorama in which the human presence is predominant. The environment is different from Herculaneum or Paestum: here people live in nature, in close contact with the natural light, colours and scents.

lancava accanto un abisso di cui i miei occhi non ardivano misurare la profondità. A volte mi smarrivo nell'oscurità di un folto bosco.[...] Uno stupefacente miscuglio della natura selvatica e della natura educata denunciava la mano dell'uomo dove non si sarebbe mai creduto che fosse penetrata: accanto a una caverna si trovavano case; si vedevano tralci secchi dove non si sarebbero cercati che rovi, vigneti sulle frane, ottimi frutti sulle rocce, e campi nei precipizi"¹¹. È la descrizione di un paesaggio ideale, ma sembra corrispondere alle visioni di luoghi della Costiera amalfitana.

Ben presto l'istituzione del *Grand Tour* perde completamente il suo significato e si trasforma da viaggio degli aristocratici a itinerario della borghesia, a meta del turismo; ma questi luoghi, per la loro bellezza naturale, non hanno tradito in nessun momento le aspettative. La suggestione di questo tipo di paesaggio durerà nel tempo, se, ancora nel 1957, Roland Barthes dirà: "Solo la gola, la montagna, il passo e il torrente possono accedere al pantheon del viaggio"¹².

L'iniziale approdo a questa zona quasi nascosta avviene all'indomani della riscoperta dei templi di Paestum anche per ragioni geografiche; infatti se osserviamo su una carta geografica il territorio costiero a sud di Napoli, ci si accorgerà che il famoso Capo di Minerva, più noto come Punta della Campanella, rappresenta una cesura sia naturale che intellettuale per due percorsi differenziati.

Da una parte la costa sorrentina, meta frequentatissima dei viaggiatori: "bellezze e curiosità di natura, (...) [un] paesaggio dominato dalla presenza rassicurante degli agrumi, dei pascoli, delle vigne digradanti sulle colline, dei tanti e superbi giardini; [...] tutte componenti di 'una immagine' modellata sui gusti e dai gusti delle élite intellettuali settecentesche, regnicole ed europee: una natura da secoli addomesticata, l'Antichità, una società civile perfettamente integrata con la capitale, *locus amoenus* per eccellenza"¹³. Dall'altra parte la Costiera amalfitana così vicina territorialmente e così lontana per cultura e per la sua "natura alpestre e dirupata, incumbente, minacciosa". In questo itinerario, Salerno, più spesso Vietri, rappresentano il punto di arrivo da Napoli e il punto di partenza per il viaggio verso Paestum, ma anche la porta naturale per la Costiera amalfitana. Testimoni visivi sono due incisioni che riprendono da angolature differenti Salerno e i suoi dintorni. Nella litografia *Dintorni di Salerno* è raffigurata la zona a sud, verso Paestum e il Cilento, una rara visione di paesaggio che mostra una distesa di terreni da pascolo, in un *habitat* povero, in netta contraddizione con la vegetazione lussureggiante che ritroviamo nelle altre stampe. De Mercey disegna con fedeltà la natura, fine a se stessa e priva di tema narrativo, quasi a esaltare i valori primitivi ed essenziali dell'uomo; qui il piccolo pastore, arroccato e solitario, gli alberi sparsi sul crinale di una montagna e le architetture sfocate e confuse sono la concretizzazione delle parole di Denis Diderot: "Non ci si può difendere da questa pace della natura che regna intorno a noi. [...] L'immobilità degli alberi ci arresta; la distesa di una pianura fa in modo che gli occhi e l'anima si perdano"¹⁴. Una immagine reale, ma non per questo priva del nuovo "sentimento" della natura, che, proprio in Francia, si esprimerà attraverso il desiderio di verità nella resa del paesaggio. L'arrivo a Salerno dalla strada costiera è, invece, raffigurato dall'incisione *Salerno* nella quale i fratelli Rouargue offrono l'immagine di una vegetazione che arriva fino al mare, disegnando sulla destra un car-

Formerly the architectural features were conspicuous in the equilibrium of history and nature, whose uncontaminated essence was distilled in the words of the travellers to become the symbolical evocation of a myth. Now, however, in these sites the terms of the equation have been reversed, to read nature/history. How could it have been otherwise, when a new ideological concept took root in this inhospitable landscape with harsh, sheer mountains facing a limitless expanse of sea!

198 These two engravings embody our two research interests: the influence of nature on the author, and a more technical analysis of the vegetation which appears in the scenes, as the basis for a botanical history. In this latter case we shall seek to identify which species can be postulated, which do indeed belong to the habitat in question, which take their rightful place there, and above all which stand as an ideal commentary on the scene. The ways in which nature is perceived and the transmission of its image are both indicative of the continually changing cultural contexts through which the travellers moved in the various periods. We shall pay attention to the circumstances in which a certain image is strengthened or weakened, articulated or deconstructed, to be reproduced through subsequent symbols or signs. An analysis of all this data should allow us to evaluate both the author's affinity with the fauna he is representing and how precise he has been in depicting the various plants, whether real or imaginary. This will reveal not only the scientific and botanical level of the illustration but also the degree of interest in the landscape and whether this is the focus of interest or merely a backdrop to the real subject.

Naturally the diversity of sentiments aroused by the Mediterranean landscape is matched by the genetic and cultural diversity of the travellers and artists who explored the "bel paese". Their cultural and spiritual background was in Northern Europe, particularly England, France and Germany, so each had his own cultural filter and psychological and anthropological conditioning, in short "a personal perspective for observing and interpreting Italy"¹⁵ so that each individual could find what was closest to his heart in the landscape. The choice of images offered different typologies of the idea of the Mediterranean in the various countries: sometimes it was situated somewhere between fantasy and reality, while on other occasions it presented details of a precise botanical description or scenes of untamed nature, with hints of luxuriant vegetation, symptoms of an authentically naturalistic sensibility which originated in the 17th century in the wake of the masters of European landscape painting. Beginning with the quest for Arcadia, in the typically 18th century diatribe between classicism and romanticism, it led on to the sentiment of nature which became an almost exclusively Mediterranean prerogative, where the Italian landscape came to permeate the collective imagination of Mitteleuropa. The Romantic spirit had completed its parabola with Rousseau, Herder, Kant and finally Shaftesbury, and the idea of nature had emerged as unquenchable and omnipotent.

The variety of these elements is to be found in a number of engravings which we can term "landscape prints", in a sequence which follows an actual itinerary from Cava through the mountains down into Vietri and from here towards Salerno and along the Amalfi coast. It is a journey pursued through pictures, a typology which became

rubo, una pianta mediterranea. Le architetture riprendono quasi fedelmente la realtà della città e disegnano la parte centrale del golfo, con il Castello che guarda dall'alto i palazzi e le chiese sottostanti, il porto e la marina dalla quale partono le imbarcazioni che portano i viaggiatori nella pianura paestana. Come è facile constatare, i monumenti di questo nuovo spazio visitato non sono i protagonisti assoluti, si confondono in un panorama antropico. Non è come a Ercolano o a Paestum, qui essi vivono soprattutto nella natura con la luce, i colori, i profumi. Una volta le architetture erano elementi preminenti del binomio storia-natura, i cui termini incontaminati si fondevano nelle parole dei viaggiatori per diventare l'evocazione simbolica di un mito; adesso i termini si sono invertiti, il binomio è diventato in questi siti natura-storia. Come avrebbe potuto essere altrimenti, se a una nuova suggestione ideologica si andava a aggiungere l'asprezza delle montagne, l'ingratitude del paesaggio, la sua mancanza di ampiezza, la sua verticalità e, dalla parte opposta, una distesa di mare sconfinato!

Queste due incisioni esemplificano i due poli sui quali si muove la nostra ricerca: il primo riflette sull'influenza della natura sull'autore, il secondo si basa sull'esame di un momento più "tecnico", cioè sull'individuazione della vegetazione presente nelle incisioni, presupposto di una storia della botanica. Questo secondo polo individua quali specie sono realmente estrapolabili, quali appartengono effettivamente all'ambiente rappresentato, quali ricoprono il loro posto reale, e, questo è il momento più qualificante, quali specie sono poste a contorno ideale della scena. I modi di percepire la natura e la trasmissione della sua immagine sono, infatti, gli elementi dai quali possiamo ricavare il continuo mutamento dei contesti culturali in cui si muovono i viaggiatori nelle varie epoche, non senza porre attenzione anche alle circostanze in cui una determinata immagine si rafforza o sbiadisce, si articola, si scompone, per riprodursi attraverso altri simboli e segni. Da un esame di tutti questi dati siamo in grado di valutare l'affinità dell'autore con il mondo vegetale, oggetto della sua attenzione, e la sua precisione nel tratteggiare le varie piante che fanno parte della flora reale o immaginaria; riusciamo, cioè, a scoprire il livello scientifico-botanico, ma non solo; dalla sua qualità e quantità di attenzione alla botanica, possiamo conoscere anche il suo interesse per il paesaggio che diventa o soggetto della scena o semplice sfondo al soggetto. Ma alla diversità dei sentimenti che il paesaggio mediterraneo ha suscitato va aggiunta anche la diversità genetica e culturale dei viaggiatori e degli artisti che hanno attraversato il Bel Paese, personalità formatesi spiritualmente e culturalmente nel nord Europa, in particolare Inghilterra, Germania e Francia, ciascuna delle quali ha la propria lente, il filtro culturale, i condizionamenti di carattere psico-antropologico, "una personale attitudine ad osservare ed interpretare l'Italia"¹⁵, che fanno di questo paese ogni volta un possibile luogo nel quale ritrovare ciò che è più congeniale a ciascuno.

La scelta delle immagini è stata fatta per offrire tipologie differenziate dell'idea di Mediterraneo nei diversi paesi: esso alcune volte si colloca tra fantasia e realtà, altre volte presenta aspetti particolari di una precisa descrizione botanica o scene di natura selvaggia, con ombre di vegetazione rigogliosa, sintomi di una autentica sensibilità naturalistica, che ha le sue origini nel XVII secolo, sulla grande scia dei maestri europei della pittura di paesaggio.

*F. de Mercey, Environs
de Salerne, mm 326x236.
Lithograph by E. Cicéri,
published by Lemercier*

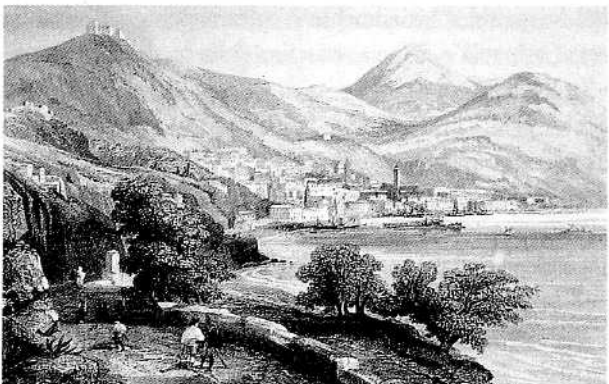
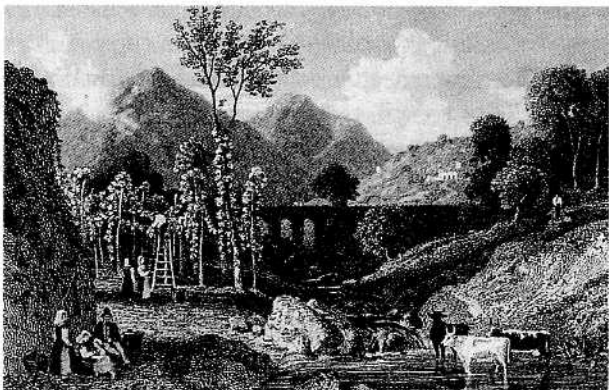
*F. de Mercey, Environs
de Salerne, mm 326x236.
Litografia di E. Cicéri,
editore Lemercier*

*Frères Rouargue (and engravers),
Salerne, mm 165x120.
Published by Chardon Ainé*

*Frères Rouargue (anche incisori),
Salerne, mm 165x120.
Editore Chardon Ainé*

*W. Havell, The viaduct
at la Cava Napolitana,
mm 90x61. Engraver
F. J. Havell*

*W. Havell, The viaduct
at la Cava Napolitana,
mm 90x61. Incisore
F. J. Havell*



*W. Havell, Chapel near Capo
La Cava, Naples, mm 69x92.
Engraver W. Backshell*

*W. Havell, Chapel near Capo
La Cava, Naples, mm 69x92.
Incisore W. Backshell*

*M.re Oakes, Stalectite rock
near La Cava, mm 260x195.
Lithograph by Wenzel*

*M.re Oakes, Stalectite rock
near La Cava, mm 260x195.
Litografia di Wenzel*

*J. D. Hardin, Vietri,
mm 157x101.
Engraver Martini*

*J. D. Hardin, Vietri,
mm 157x101.
Incisore Martini*



I. G. Martini (and engraver),
Cetara (bay of Salerno),
mm 160x108

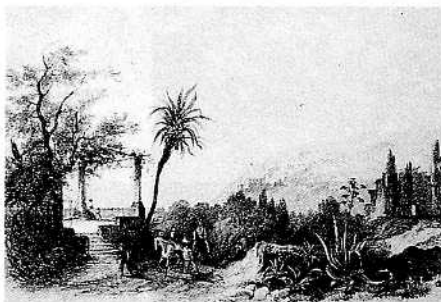
I. G. Martini (anche incisore),
Cetara (bay of Salerno),
mm 160x108

Anonymous, Minari (sic!)
in der Provinz Salerno
in Neapoletanischen,
mm 80x120

Anonimo, Minari (sic!)
in der Provinz Salerno
in Neapoletanischen,
mm 80x120

E. Gonin, Rimembranze
nei dintorni di Napoli,
mm 205x150. Lithograph
by Doyen et al

E. Gonin, Rimembranze
nei dintorni di Napoli,
mm 205x150. Litografia
di Doyen et al.



H. Bibby, Amalfi,
mm 157x103. Watercoloured
engraving by A. H. Payne

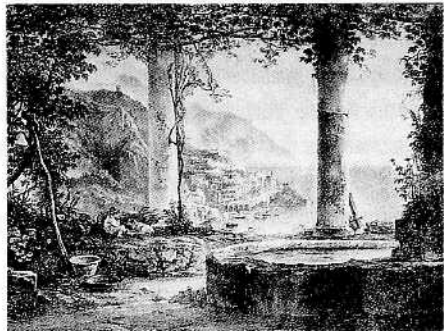
H. Bibby, Amalfi,
mm 157x103. Incisione
acquerellata di A. H. Payne

Bonner and Müller, Amalfi,
pris du jardin des Capucins,
mm 328x233. Lithograph

Bonner and Müller, Amalfi,
pris du jardin des Capucins,
mm 328x233. Litografia

A. L. Richter, Blick auf
den Meerbusen von Salerno
aus einen Thale bei Amalfi,
mm 250x181.
Engraver Fr. Felsing

A. L. Richter, Blick auf
den Meerbusen von Salerno
aus einen Thale bei Amalfi,
mm 250x181.
Incisore Fr. Felsing



common during the last century, when the middle classes were only too happy to purchase the travails, records and benefits of the tour without having to undergo its hardships. This all contributed to the popularity of prints, a natural successor of the moralising promenade, with the same repetitiveness of the *topoi*. We see the first signs of that visual standardisation which was to become such a feature of tourism, conceived to free its adepts from society, but which ended by taking society on tour with it.

Our iconographic itinerary concerns a very restricted region which was, as the English traveller Crawford Tait Ramage observed in 1828 during his journey from Naples to the Cilento, "the one which all who have wished to study the Italian landscape at its most perfect have turned to. The mountains rise to a great height and are wooded right up to the peaks. All around you the citrus orchards waft up the scent of orange and lemon blossom, while the vines grow in elegant festoons, suspended between one tree and the next".

204

Viadotto presso Cava, a miniature English engraving from the mid-19th century, is the iconographical counterpart to Ramage's description, although it does not appear in this context. The vine trained between the poplars is typical of viticulture in southern Italy, below Aversa, and the women at the foot of the ladder, gathering the bunches of grapes, are also from real life, which has been carefully observed by writer and engraver alike. This engraving offers an interesting mixture of an anthropic landscape and a natural view, with scenes of pastoral and peasant life situated beside a reassuring water course. Havell painted the *Cappella presso Capo La Cava, Napoli*, in which the ecclesiastical architecture partially overgrown by vegetation rises up beside a natural canyon whose verticality is accentuated by the tall trees towering up on the right of the scene, as if attempting to overarch and exclude any glimpse of the sky in the centre. The vegetation vivifies the architecture, which takes on a disturbing nature of its own: no ruins these, even though the spirit of Piranesi is very much present, albeit filtered through the expressive forms of Hubert Robert and Fragonard. This green symphony manages to transfigure reality without any mortal presentiments. Triumphant, untamed nature becomes the place of the relationship with man in terms of caring rather than menace, and this feeling pervades the entire scene. Yet the nature presented by John Wright Oakes in *Rocce nei pressi di Cava* evokes very different sensations. This engraving offers no possibility of a connotation of the sites, but only a sentiment of the landscape filtered by a reading of Price and a blend of picturesque elements without any human presence. A colourful imagination lets itself go on rocks and vegetation that coalesce in abnormal shapes: "the snake-like plants" do not grow out of the ruins but from misshapen rocks, ruins of nature "on the point of collapse"¹⁷, while the anthropic element, behind the twisted crowns of the trees in the foreground, is masked in the hidden architectural forms, which become an integral part of nature. Another English artist, J.D. Hardin, painted the sunset from *Vietri*, the first town along the Amalfi coast, with its mountains merging into the horizon like the rays of the sun which emerge from the clouds and reflect back off the sea. Here we have a gorge where nature, architecture and humans meld together, while the sun and

Dalla iniziale ricerca dell'Arcadia, idea che si muove fra classicismo e romanticismo, contraddizione che ha animato in particolare il XVIII secolo, il suo approdo è la rappresentazione di un "sentimento" di natura che diviene una realtà quasi esclusivamente mediterranea, in cui il paesaggio italiano è, a tutti i livelli, parte dell'immaginario mitteleuropeo. Ciò avviene quando lo spirito romantico ha compiuto il suo corso con Shaftesbury, attraverso Rousseau, Herder, Kant e l'idea di "natura" è uscita insopprimibile e prepotente.

La varietà di questi elementi confluiscono nelle testimonianze di alcune incisioni che definiamo "stampe di paesaggio", in un percorso corrispondente anche a una strada reale che da Cava, attraverso le montagne, scendeva a Vietri e da qui si apriva verso Salerno o verso la Costiera amalfitana. È un viaggio attraverso le immagini, la stessa tipologia sperimentata frequentemente nel secolo scorso, in quella fase della storia in cui la borghesia provava una sorta di fresca euforia a comprarsi lo sforzo, a salvarne l'immagine e la virtù senza subirne il disagio. Tutto ciò ha generato la divulgazione così felice dell'incisione, facile succedaneo della passeggiata moralizzante, che ovviamente contempla anche l'obbligo della ripetitività dei *topoi*, inizio della omologazione visiva, ricercata in maniera così eclatante dal turismo, il quale, ideato per liberare i suoi seguaci dalla società, ha preso la società in viaggio con sé.

La nostra passeggiata iconografica attraversa un territorio molto limitato che, come dirà nel 1828 Crawford Tait Ramage, un viaggiatore inglese che si reca da Napoli nel Cilento, è: "La zona alla quale sono ricorsi tutti coloro che hanno voluto studiare il paesaggio italiano nella sua massima perfezione. Le montagne si elevano ad altezze considerevoli e son ricoperte di boschi fin sulle cime. Tutt'intorno gli agrumeti esalano il profumo dei fiori d'arancio e di limone, le viti crescono in festoni aggraziati appesi tra un albero e l'altro"¹⁶. *Viadotto presso Cava*, una piccola incisione inglese della prima metà dell'Ottocento, che non fa parte del testo, è la rappresentazione iconografica delle parole di Ramage. La vite sui pioppi è tipica della tradizione meridionale da Aversa in giù, così come le donne sotto la scala a raccogliere i grappoli che gli uomini porgono, testimonianze di una realtà attentamente osservata sia dal nostro viaggiatore che dal disegnatore. Questa incisione offre una interessante combinazione di paesaggio antropico e prospettiva naturale, con scene di vita pastorale e contadina che si svolge lungo un rasserenante corso d'acqua. Lo stesso Havell firma *Cappella presso Capo La Cava, Napoli*, un'architettura religiosa, parzialmente coperta e "protetta" dalla vegetazione, che asseconda una gola naturale la cui verticalità viene duplicata dagli alti alberi che si ergono sulla parte destra, quasi a congiungersi per lasciar vedere al centro il cielo. La vegetazione vive con l'architettura, che diventa una inquietante natura: non sono "rovine", ma anche qui il ricordo piranesiano è molto presente, filtrato, però, dalla forma espressiva di un Hubert Robert o di un Fragonard. Questa verde sinfonia riesce a trasfigurare il reale senza presagi di morte, la natura trionfante e indomita diventa il luogo nel quale si colloca il rapporto con l'uomo, un rapporto di accudimento e non di minaccia, che pervade tutta la scena. Sentimenti totalmente differenti suscita la natura che viene presentata da John Wright Oakes in *Rocce nei pressi di Cava*. Senza alcuna possibilità di una connotazione dei luoghi, ma partecipe solo del sentimento del pae-

two tall trees seem to be confronting each other up above. This is a genuine view, paying attention to every detail whether natural or architectonic, including the position on the mountainside of a little village, Raito, which must have been drawn from life because it corresponds to its actual situation. The composition has a delicate balance which, even in the absence of colour, makes it highly suggestive.

Cetara and *Minori* are two engravings depicting these two resorts on the Amalfi road from the sea, with their coastguard towers (on the right), houses and boats, with the mountains rising up behind and shutting off the perspective, while the vegetation is portrayed analogously in both scenes, growing right down to the shore, as was the case for many of the settlements along the Coast. In the foreground we see some fishermen with their boats; here as in all engravings with the South as their subject, the men are not characterised with individual faces, but wear clothes and adopt poses indicating their jobs, in this case fishermen but elsewhere shepherds or peasants. This responds to the Romantic conception of the populace, conceiving the southern peoples in the guise of the *commedia dell'arte*. Only one lithograph, *Rimembranze nei dintorni di Napoli*, portrays individual characters, which however are not lowlife but gentry, returning on horseback from a ride. This is one of the few drawings done by an Italian, the Turin artist Gonin, and it may well reflect the interest in those years at the court of King Carlo Alberto for French and English artistic developments, in which nature was pre-eminent. Gonin exhibits all his botanical expertise in giving precise accounts of some typically Southern plants: agaves in flower, palm trees and trellised vines. He does not neglect the cypresses, outside the door, while the village is only vaguely glimpsed in the distance between the mountains and the sky.

Vines are again portrayed to good effect on a terrace with a fine panorama of the "smoking" peaks of the Coast and Amalfi. This is the terrace of an old Capuchin monastery which still exists, an ever-popular *topos*. Two engravings which are identical apart from a child and dog that appear only in the lithograph, show how the demands of the art market were leading to a routine repetition of views. The one entitled *Amalfi* was by the Englishman Bibby, while *Amalfi presa dal giardino dei Cappuccini* was the joint work of the Frenchman Bonner and the German Müller. The attention is concentrated on the vegetation, with on the left what is very probably an elder tree and on the right a basket of figs, and in the distance a real landscape in which the mountains, the settlement, the sea and the sky do not have precise outlines: nature and architecture merge together, as do the cultural connotations of the three artists, thanks to the vision of the Amalfi coast landscape. A perfect fusion is attained in the picture of Adrian Ludwig Richter, *Veduta del golfo di Salerno da una gola presso Amalfi*, which represents the attainment of that "unity in totality" so dear to the heart of Alexander von Humboldt¹⁸. Here not only do nature and architecture merge together, but the figures are perfectly integrated into an arcadian landscape of pure fantasy. The visual identity of man and nature in one creative force seems to resolve by a mirror image the degree of communion achieved which, through contemplation and introspection, becomes a total fusion. These sentiments enable man to pursue the path of revelation of otherworldly realities and to sense the transcendental elements which

saggio, filtrato dalla lettura di Price, questa incisione offre l'unione di elementi pittoreschi in una totale assenza di personaggi. Una forte immaginazione dà libero sfogo a rocce e vegetazioni che si fondono in forme abnormi: "le piante che hanno l'aria di serpenti" non nascono dalle "rovine", ma dalle pietre non levigate, rovine della natura, "prossime al crollo"¹⁷, mentre l'elemento antropico, dietro i ciuffi degli alberi contorti del primo piano, è stemperato nelle architetture nascoste, che diventano parte integrante della natura. E ancora di un inglese, J. D. Hardin, è un tramonto da *Vietri*, primo paese della costiera amalfitana, le cui montagne si perdono all'orizzonte, così come i raggi del sole che, dalle nubi, si specchiano nel mare. Una gola dove la natura, le architetture e l'umanità si fondono, mentre il sole e due alti alberi sembrano confrontarsi al di sopra di ogni presenza. È una visione reale, attenta a ogni particolare, naturale e architettonico, che non trascura neanche la collocazione sulla montagna di un piccolo paese, Raito, sicuramente disegnato dal vero, perché le emergenze corrispondono all'effettiva posizione dell'abitato, il tutto dosato in maniera tale che, anche nell'assenza del colore, comunica una suggestione emotiva.

Cetara e *Minori* sono due incisioni che raffigurano, ripresi dal mare, i due piccoli centri sulla strada verso Amalfi, con le loro torri costiere (sulla destra), le abitazioni, le barche e le montagne alle spalle che chiudono la vista, mentre la vegetazione disposta in maniera molto simile giunge fino alla spiaggia, a connotare una realtà comune a molti paesi della Costiera. In primo piano, sono raffigurate delle barche con i pescatori: gli uomini, come in ogni altra incisione riferita al Sud, non hanno una caratterizzazione fisiognomica, non hanno volti, ma vestiti e atteggiamenti che permettono di identificare il mestiere che svolgono; qui sono pescatori, nelle altre pastori, in alcune contadini: è il concetto "romantico" di popolo, che fa vivere l'etnia meridionale solo con le sembianze della commedia dell'arte. Una sola litografia, *Rimembranze nei dintorni di Napoli*, inserisce personaggi differenti; essi, però, non sono il popolo, ma dei "signori", che ritornano a cavallo da una passeggiata. Questo è uno dei pochi disegni fatto da un italiano, il torinese Gonin, forse perché, in questi anni, alla corte di Carlo Alberto si concentravano le suggestioni delle esperienze dei francesi e degli inglesi, così attenti alla natura. E Gonin mostra tutta la sua conoscenza botanica nel ritrarre con molta precisione alcune tra le piante che sono attribuiti peculiari del Sud: le agavi in fiore, le palme e le viti sulla pergola. Anche i cipressi, all'esterno di un porta, godono della sua attenzione, mentre il paese in lontananza rimane sfocato tra le montagne e il cielo.

La vite fa bella mostra di sé su una terrazza dalla quale si vedono le montagne "fumiganti" della Costiera e Amalfi. È la terrazza di un vecchio convento dei frati Cappuccini, tuttora esistente, *tòpos* frequentato da sempre. Due incisioni pressoché identiche, differenti solo per un bambino e un cane presenti solo nella litografia, mostrano oramai l'approdo alla ripetizione pedissequa, regolata dalla richiesta del mercato. Disegnate dall'inglese Bibby l'una, *Amalfi*, dal francese Bonner e dal tedesco Müller l'altra, *Amalfi presa dal giardino dei Cappuccini*, offrono in primo piano una grande attenzione alla vegetazione – sulla sinistra, molto probabilmente, un sambuco e sulla destra un cesto di fichi – e, in lontananza, un paesaggio reale dove le montagne, il paese, il mare e il cielo non hanno più confini netti: la natura e le architetture si fondono, così come le diver-

in Richter take form in the image of the ancient *locus amoenus*, sanctuary of peace and harmony. The landscape is terse, the trees grouped in groves, in the middle distance on the right a stand of chestnuts is depicted with the same attention given to two women playing with a child still swaddled or to the beard of the shepherd's expressive features as he leans idly on his stick, or again the kid goat taking milk from its mother. An atmosphere of tranquillity pervades the scene, enhanced by the inactivity of the figures who experience nature as a mirror of idleness and contemplation in a secularised paradise, whose character is determined by the absence of time. The Amalfi coast can also represent all this and transmit the idyllic sense of the discovery of an ideal life through the beauty of its landscape. This has been, and perhaps will always be, the most significant element in any appreciation of this corner of the South which, in the name of antiquity and nature, has enabled each and every adept to free himself from the thrall of his or her own society and civilisation.

¹ E. Panofsky, *Il significato delle arti visive*, Torino 1955, pp. 279-301.

² The motto appeared as an epigraph on the fly leaves of both volumes of the first edition (1816-17) of the *Italienische Reise*, but was omitted from the definitive edition.

³ F. Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo all'età di Filippo II*, Torino 1953.

⁴ Recently this question has been treated in *Romanticismo. Il nuovo sentimento della natura* ed by G. Bell and P. Rosenberg, Milano 1933, critical catalogue of the exhibition held at Mart, Trento.

⁵ J.W. Goethe, *Italian Journey*, trans. W.H. Anden and Elizabeth Mauyer, London 1970, p. 209.

⁶ E. Cocco, *Figure di viaggio e crisi*

del soggetto, Napoli 1990, p. 104.

⁷ On the theme of the marvellous see M. Venturi Ferriolo, *Giardino e Filosofia*, Milano 1992.

⁸ C. Richard de Saint Non, *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, 5 voll., Paris 1781-86.

⁹ A. Mozzillo, *Il giardino dell'iperbole. La scoperta del Mezzogiorno da Swimburne a Stendhal*, Napoli 1985, p. 110.

¹⁰ Cfr. G. Simmel, *Filosofia del paesaggio (1912-13)*, in *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Bologna 1985, pp. 71-83, p. 79.

¹¹ J. J. Rousseau, *Julie ou la nouvelle Héloïse*, Italian trans. P. Bianconi, Milano 1992, p. 88.

¹² R. Barthes, *Miti d'oggi*, Milano

1966, p. 115.

¹³ A. Mozzillo, *Passaggio a Mezzogiorno*, Milano 1993, p. 601.

¹⁴ D. Diderot, *Correspondence*, fragment, undated.

¹⁵ C. de Seta, *L'Italia nello specchio del "Grand Tour"*, in *Storia d'Italia, Annali*, vol. 5, Torino 1982, p. 129.

¹⁶ C. Tait Ramage, *Viaggio nel Regno delle Due Sicilie*, ed. by E. Clay, introduction by H. Acton, Roma 1966, p. 34.

¹⁷ Quotes attributed to Piranesi by Théophile Gautier, *Victor Hugo*, Paris 1902, p. 112.

¹⁸ A. von Humboldt, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, Stuttgart/Tübingen 1845, vol. I, p. 80.

sità culturali dei tre disegnatori, grazie alla visione del paesaggio della Costiera amalfitana. E a un fusione completa giunge l'incisione di Adrian Ludwig Richter, *Veduta del golfo di Salerno da una gola presso Amalfi*, che rappresenta il raggiungimento dell'"unità nella totalità" tanto ricercato da Alexander von Humboldt¹⁸: in essa non solo natura e architettura si fondono, ma anche le figure si inseriscono completamente in un paesaggio arcadico di pura fantasia. L'identità visiva di uomo e natura da parte di una forza creatrice sembra risolvere in maniera speculare il grado di comunione raggiunto, che, attraverso la contemplazione e l'autoriflessione, diventa fusione totale. Questi sentimenti permettono all'uomo di percorrere la via della rivelazione di realtà ultraterrene e dell'intuizione di aspetti trascendenti che in Richter si materializzano nell'immagine dell'antico *locus amoenus*, luogo di pace e di armonia. Il paesaggio è limpido, gli alberi raccolti in boschetti, sulla destra in secondo piano una ceppaia di castagno è disegnata con una attenzione uguale a quella riservata alle due donne che giocano con un bambino ancora avvolto dalle fasce o alla barba dell'espressivo volto del pastore mollemente adagiato sul suo bastone o al caprettino che succhia il latte dalla sua mamma. Un'atmosfera di tranquillità pervade la scena, dettata dall'inattività delle figure che vivono la natura come riflesso dell'ozio e della contemplazione, in un paradiso secolarizzato, la cui essenza viene determinata dall'assenza del tempo. La Costiera può essere anche tutto questo e trasmettere il sentimento idilliaco della scoperta di una vita ideale attraverso la bellezza del suo paesaggio, che è stato, è, e forse sarà sempre l'elemento più significativo della lettura di questo angolo del Sud che, in nome dell'antichità e della natura, ha permesso a ciascuno di potersi liberare dalla propria società, dalla propria civiltà.

¹ E. Panofsky, *Il significato delle arti visive*, Torino 1955, pp. 279-301.

² Il motto figurava in epigrafe su entrambi i frontespizi dei due volumi della prima edizione (1816-17) della *Italienische Reise*; venne ommesso invece nell'edizione definitiva.

³ F. Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo all'età di Filippo II*, Torino 1953.

⁴ Recentemente questa problematica è stata affrontata in *Romanticismo. Il nuovo sentimento della natura*, a cura di G. Belle e P. Rosenberg, Milano 1993, catalogo critico della mostra tenutasi presso il Mart di Trento.

⁵ J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, trad. it. di E. Zamponi, in *Id., Opere*, a cura di V. Santoli, Fi-

renze 1970, pp. 247-572, p. 360.

⁶ E. Cocco, *Figure di viaggio e crisi del soggetto*, Napoli 1990, p. 104.

⁷ Sul tema della meraviglia si veda ora M. Venturi Ferriolo, *Giardino e Filosofia*, Milano 1992.

⁸ C. Richard de Saint Non, *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, 5 voll., Paris 1781-86.

⁹ A. Mozzillo, *Il giardino dell'iperbole. La scoperta del Mezzogiorno da Swinburne a Stendhal*, Napoli 1985, p. 110.

¹⁰ Cfr. G. Simmel, *Filosofia del paesaggio (1912-13)*, in *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Bologna 1985, pp. 71-83, p. 79.

¹¹ J. J. Rousseau, *Julie ou la nouvelle Héloïse*, trad. it. di P. Bianconi, Milano 1992, p. 88.

¹² R. Barthes, *Miti d'oggi*, Milano 1966, p. 115.

¹³ A. Mozzillo, *Passaggio a Mezzogiorno*, Milano 1993, p. 601.

¹⁴ D. Diderot, *Correspondence*, frammento, s. d.

¹⁵ C. de Seta, *L'Italia nello specchio del "Grand Tour"*, in *Storia d'Italia, Annali*, vol. 5, Torino 1982, p. 129.

¹⁶ C. Tait Ramage, *Viaggio nel Regno delle Due Sicilie*, a cura di E. Clay, introduzione di H. Acton, Roma 1966, p. 34.

¹⁷ Sono citazioni riferite a Piranesi da parte di Théophile Gautier, *Victor Hugo*, Paris 1902, p. 112.

¹⁸ A. von Humboldt, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, Stuttgart/Tübingen 1845, vol. I, p. 80.

Landscapes West and East

Donatella Mazzoleni

210

Genius Loci

The Genius is the divine double of a living creature. It is a mythological figure from Roman antiquity, apparently without any precursors in other cultures. It represents and gives a name to that sort of "magical presence" which we sometimes perceive, inexplicably, alongside (or inside, or around) objects, like a sudden juxtaposition of their specificity with life in general. Yet the legacy of tradition gives no clear idea of what this mythological figure looked like. In myth, the Genius is sometimes a divinity who is responsible for the birth of a human being (the divine Genitor), and on other occasions the divine shadow-being (the divine Twin) who is born contemporaneously with each person, accompanying them from the first moments of life through to the moment of death.

Among the various Genii in the iconographic tradition going back to ancient Rome there are some rather special ones which oversee not an individual human life but rather the collective life of a human community. Thus we can imagine the *genius loci* (spirit of the place) as the divine Genitor or Twin presiding over the forms of organised collective life, of which there are as many as there are dwelling places in the world, acting as Guardians for as long as the community existed, for maybe centuries or millennia.

The quest for these *genii loci* is for us architects a way of getting back to the "natural forces" of a site, to what we can call its "vocations" in terms of life and form. In the course of time these vocations have been reinterpreted (now enriched, now impoverished; exalted, or indeed abased and execrated), in particular by the successive interventions of architectonic and urbanistic building work. By tracing these reinterpretations, whether physical or metaphorical, we can reestablish a professional deontology for our activity. This depends on the potent, and explicitly pragmatic, relationship between the experience gained through the senses and spatial experience, between "nature" and "culture" and how this affects the expansion of human life in space. It is one way of operating on the sense of Architecture, understood as a discipline charged with recognising, retrieving and revaluing the concrete modulations of both the individual and collective occupation of space. This concreteness is the *sine qua non* for any architectural project if the repristination or transformation of a site is

Genius Loci

Genius è il Doppio divino di un essere vivente. È una figura mitologica dell'antichità romana, di cui non vi è traccia nelle culture precedenti. Disegna e dà nome a quella sorta di "presenza magica" che a volte inspiegabilmente percepiamo accanto (o dentro, o intorno) alle cose, come rivelazione improvvisa della connessione della loro specifica forma di vita con la vita del mondo. Non è facile però definire nella tradizione i contorni di questa figura mitologica. Nel mito, Genius sembra essere a volte la divinità responsabile della nascita di un essere umano (il genitore divino), altre volte l'essere-ombra di natura divina (il gemello divino) che nasce assieme ad ogni persona, la accompagna fin dai primi istanti dopo la nascita e poi per tutta la vita fino alla morte.

Fra i geni che popolano la tradizione immaginaria che ha origine nella cultura di Roma antica ve ne sono alcuni un po' speciali: ad essi è affidata non più la vita umana individuale di una persona, ma la vita umana collettiva di un luogo abitato. Possiamo allora immaginare questi Geni dei Luoghi essere i genitori o i gemelli divini delle forme di vita collettiva organizzata, tante quante sono i siti abitati del mondo, e poi di quelle forme essere i custodi nel corso della loro vita secolare o millenaria.

Andare alla ricerca dei Geni dei Luoghi, per noi architetti, è un modo di risalire alle "forze naturali" di un sito, a quelle che potremmo definire le sue "vocazioni" di vita e di forma, e ricostruire i modi e le storie secondo cui esse sono state reinterpretate (potenziate, di volta in volta, o viceversa attutite; esaltate, o magari anche violentate) dagli interventi umani, ed in particolare dagli interventi di costruzione architettonico-urbanistica. È un modo di rifondare la deontologia professionale nel recupero di un rapporto forte, ed esplicitamente vivibile, tra l'esperienza del corpo e l'esperienza dello spazio, tra quello che viene detto "natura" e quello che viene detto "cultura" nei processi dell'espansione della vita umana nello spazio. È un modo di lavorare sul *sensu* dell'Architettura, nell'intenderla come la disciplina cui è affidato il compito di riconoscere, ritrovare, rivalutare le modulazioni concrete dell'abitare individuale e collettivo nello spazio. Nella convinzione che è su questa concretezza che deve essere fondato il lavoro di progetto, se si vuole che il recupero o la trasformazione di un ambiente siano connessi realmente alla stratificazione profonda del suo passato, alle necessità reali del suo presente, alle proiezioni vive del suo futuro.

to be genuinely linked to the deep stratification of its past, the requirements of the present and the vital projections of the future.

To meet the *genii loci* you have to travel, but nowadays the art of travelling is being eclipsed by the mystification of the package tour. It is almost as though we have to relearn the art, and this can be achieved by means of some very simple exercises, aimed at reawakening our sensibility to the primary elements of the space around us. The quest for the *genii loci* can also launch us, without stirring from wherever we find ourselves, on an inner journey of discovery, involving the deconstruction of mental, intellectual and ideological superstructures and a sensorial reeducation to reestablish contact with the objects and the physical qualities of the space around us.

Excursion in the West. How Goethe and his interlocutors drew the sky

One important aspect of the sensorial reeducation of architects is linked to the practice of drawing. I am convinced that architects must go back to drawing in a way that conforms to their vocation. In other words they must abandon stylised graphics and return to a style of drawing that is "continual seeing, taken to its conclusion". (In saying this I have in mind the drawings of Piero della Francesca and Leonardo da Vinci, but also the theoretical considerations of Conrad Fiedler). Practising drawing as a more comprehensive seeing means pursuing a profound synaesthetic value of the experience of space and seeking out inner connections between the various sensorial aspects of spatial perception. One could almost say that such drawing involves "seeing with one's hands and touching with one's eyes".

As the first exercise in travelling I want to propose an elementary activity: "how to look at (and draw) the sky". This exercise can be done perfectly well even staying indoors, because the sky is that natural, wild, infinite landscape that we can summon up wherever and whatever the circumstances. Yet it is not easy to tolerate the contemplation of the infinite, so to carry out this exercise I am going to turn for guidance to a master who drew as he travelled: J. Wolfgang Goethe.

This outstanding writer, philosopher and scientist was no great drawer, as he himself lamented on more than one occasion. Yet it is precisely this limitation of his possibility of expression that is of interest for us, not so much as a shortcoming in his personal make-up but as a "benchmark" for the culture of his age. The close of the eighteenth century is known as a "crepuscular" moment in European history, when the authoritative *chiaroscuro* of classicism dwindled and merged into the relativity of Romanticism, and the dream of "totality" which had inspired the culture of Europe and the Mediterranean for some two thousand years evaporated once and for all. It is perhaps precisely due to his cultural limitations that Goethe's use of drawing as a tool for the sensorial observation of places, for pinning down the unique specificity of certain spatial connotations, was particularly significant. It revealed the deception that ensues when the classicism of the ancient world comes into contact with modernity. By recording his perceptions in his drawing, he was implicitly recognising the impossibility of being able to refer any more, even in that pre-Romantic epoch, to the authority of the classic models in the representation of nature. Once these had proved

Per incontrare i Geni dei Luoghi, è necessario viaggiare. Ma l'arte del viaggiare rischia di andare perduta, nella mistificazione delle pratiche turistiche di massa. È necessario forse reimparare quell'arte, e questo può farsi con esercizi estremamente semplici, consistenti nel ritrovare attenzione per gli elementi primari dello spazio che ci circonda. L'esplorazione che ci consente di andare alla ricerca dei Geni dei Luoghi può anche consistere, senza alcun allontanamento fisico dal luogo in cui siamo, in un viaggio interiore, in un processo di decostruzione di sovrastrutture mentali intellettuali ideologiche, in un lavoro di rieducazione sensoriale al contatto con le cose, con le qualità fisiche dello spazio.

Piccolo viaggio in Occidente. Come Goethe e i suoi interlocutori disegnavano il cielo

Un aspetto importante della rieducazione sensoriale degli architetti è legato alla pratica del disegno. Sono convinta che gli architetti debbano ritornare a disegnare in modo autenticamente legato al loro mestiere, debbano abbandonare cioè grafiche di maniera e ritornare a quel disegnare che è "un vedere continuato, portato a compimento" (penso nello scrivere questo ai disegni di Piero della Francesca e di Leonardo da Vinci, ma anche alle intuizioni teoriche di Conrad Fiedler). Praticare il disegno come un vedere più esteso significa in realtà immergersi nella ricerca del valore sinestetico profondo dell'esperienza dello spazio, nella ricerca delle connessioni interiori tra i vari aspetti sensoriali della percezione spaziale, perché quel modo di disegnare avviene quasi attraverso un "vedere con le mani, toccare con gli occhi".

Come primo esercizio di viaggio, proporrò un esercizio di base: "come si guarda (e si disegna) il cielo". Questo esercizio può essere fatto anche senza muoversi dalla propria casa, perché il cielo è quel paesaggio naturale selvaggio e infinito che i nostri occhi possono cogliere comunque, dovunque. Poiché non è facile sostenere l'apertura dello sguardo verso l'infinito, per compiere questo esercizio sceglierò un maestro che ci faccia da guida, un maestro che viaggiò disegnando: Johann Wolfgang Goethe.

Goethe, grandissimo scrittore, filosofo, scienziato, non fu un grande disegnatore, e di questo se ne dolse spesso. Ma è proprio questo suo limite espressivo per noi interessante: non tanto come limite di una sua personale attitudine caratteriale, ma proprio come "soglia" della cultura di un'epoca. Alla fine del diciottesimo secolo siamo infatti in quel momento crepuscolare della storia europea in cui il classicismo perde le sue autorevoli certezze, trascolora in romanticismo, e il sogno di "totalità" che ha alimentato la cultura mediterraneo-europea per circa due millenni va perdendosi per sempre. Forse proprio per i suoi limiti culturali, il modo in cui Goethe usava il disegno come mezzo di osservazione sensoriale dei luoghi, mezzo per afferrare la specificità irripetibile di certe connotazioni spaziali, è particolarmente significativo per dimostrare l'inganno che si crea quando l'antico classicismo entra in contatto con la modernità. Affidandosi nel disegno alle annotazioni percettive, Goethe dimostra implicitamente l'impossibilità di potersi ancora riferire, già nel suo tempo, all'autorità dei modelli classici nella rappresentazione della natura. Non riuscendo ad usare i modelli del disegno classico con convinzione, non sentendoli più in grado di rappresentare gli spazi e i paesaggi del mondo, egli è fra i primi a dimostrare, in un'Europa inquieta tra futuro e passato, che l'antichità non è quella "dimora ritrovata", quel porto sicuro, quel luogo dell'arte in cui è

incapable of representing the spaces and landscapes he saw around him, he was instrumental, in a Europe poised anxiously between past and future, in demonstrating that antiquity was not that "rediscovered haven" or artistic preserve in which it was possible to restore eternal harmonies that had been lost for good (the classical "dwelling place" that Winckelmann and Mengs claimed to have discovered). On the contrary antiquity had become a mental concept, a fantasy of the "wellsprings" which should indeed be cultivated, but which obliged one to set out on a journey.

And that it is just what Goethe did: he set out for the South, Italy, the land of the "origins" of classical culture, where he would be able to feel and think the world anew. He went on that aesthetic and intellectual pilgrimage known as the Grand Tour which drew streams of European artists and intellectuals in the eighteenth and nineteenth centuries. Goethe came from the city of Weimar in Thuringia, lurking in the midst of a region made up entirely of Earth and Water. "I had sought out a bleak refuge in the depths of the wood, where the oldest oak and beech trees formed a magnificent shady clearing [...] All around me the undergrowth crowded in, while majestic moss-covered boulders thrust out here and there, forming an improvised waterfall for a rushing stream". This is how he describes the place where he attempted his first exercises in drawing. In Italy he found "a place where the atmospheric humidity, the soul of his poetry, takes on a mysterious capacity of dissolving into pure light" (De Seta), and felt obliged to comment: "I am very happy that my drawing was blest by an illumination before I left for Naples". At the climax of this Italian journey, which he saw as a journey towards the light, the South (and the origins), he encountered the primordial Water (the sea – the Mediterranean), and then at last the primordial Fire (the volcano – Vesuvius in eruption), a physical presence above all, and symbol of something more archaic and potent than Antiquity itself, or indeed History. It is no coincidence that the idea of investigating a primordial form of life, the *Urpflanze* or essential prototype of vegetal life, came to Goethe in Naples, a place steeped in the primordial elements.

In the assortment of sketches, drawings and watercolours that Goethe carried out during his journey from Weimar to Naples we can see an ideal thread linking the two primary landscapes of the ancient world: the nocturnal, European, northern landscape where nature is intractable, mysterious, inhabited by monsters, and to some extent incomprehensible and hostile, evoking obscurity in terms of thought and magic rather than the luminous clarity associated with rational thought; and the solar, Greek, Mediterranean landscape where nature is benign, evoking spiritual balance in the form of a secret harmony. In each of these spaces the imagination has a different *modus operandi*. In Europe, the mental and physical microcosm of the *Wunderkammer* brings together collections of "monsters", nature's freaks, intended to arouse wonder, whereas in the Mediterranean, the mental and physical microcosm of the *Mouseion* assembles collections of the marvels of human artifice, intended to give pleasure.

It is interesting to observe how the house of Goethe in Weimar reflects this duality in its very structure. In the public rooms, giving onto the street, there is the *Mouseion*, with rooms full of paintings, statues, plaster casts and musical instruments, while the private rooms, opening onto an internal garden, house the *Wunderkammer*, with its

possibile riallacciare definitivamente perdute ma eterne armonie con se stessi (la "di-mora" classica che Winckelmann e Mengs avevano creduto di scoprire): l'antichità è divenuta piuttosto un luogo mentale, una fantasia "delle origini" a cui riconnettersi, ma per, appunto, *partire*.

Infatti, Goethe parte: verso il Sud, verso l'Italia, luogo "delle origini" secondo la cultura classica, per ricominciare da lì a sentire e pensare il mondo. Compie quel pellegrinaggio estetico-intellettuale, detto *Grand Tour*, che accomunò molti intellettuali ed artisti europei fra il diciottesimo ed il diciannovesimo secolo.

Goethe proveniva da una città come Weimar, affondata nel cuore della Turingia, regione tutta fatta di Terra e di Acqua. "Mi ero cercato un posto austero nel più profondo del bosco, dove le più antiche querce e i faggi formavano un magnifico spazio ombroso [...] Intorno si addossavano i più folti cespugli, da cui facevano capolino maestose e solenni delle rocce ricoperte di muschio, che procuravano a un ruscello ricco d'acque una improvvisa cascata": così egli descrive il luogo dei suoi primi esercizi di disegno. In Italia trovò "il luogo in cui l'umidità atmosferica, anima della sua poesia, acquista una capacità misteriosa di dissolversi in pura luce" (de Seta), al punto da indurlo ad annotare: "mi rallegro molto che mi si sia aperta una luce nel disegno prima di partire per Napoli". Al culmine di questo suo viaggio in Italia, vissuto come viaggio verso la luce, il Sud (e le origini) incontrò l'Acqua primordiale: il Mare – il Mediterraneo – e poi finalmente il Fuoco primordiale: il Vulcano – il Vesuvio in eruzione, presenza fisica prima ancora che simbolo di qualcosa di più originario e forte della stessa Antichità e della stessa Storia. Non a caso fu a Napoli, in questo luogo del mondo caratterizzato da una presenza fortissima delle materie primordiali, che Goethe immaginò di indagare una forma originaria della vita, il prototipo essenziale della vita vegetale, l'*Urpflanze*.

Il viaggio di Goethe, da Weimar a Napoli, tesse attraverso gli appunti grafici, i disegni, gli acquerelli, un filo ideale di collegamento tra i due paesaggi primari del mondo antico: il paesaggio notturno, europeo e nordico, dove la natura è difficile, misteriosa, inafferrabile, popolata di mostri, in parte incomprensibile ed ostile, certo suggestiva di oscurità del pensiero e di magie più che di chiarezze luminose assimilabili al pensiero razionale – e il paesaggio solare, greco-mediterraneo, dove la natura è amica, suggestiva di un equilibrio spirituale in forma di segreta armonia. In questi due spazi l'immaginario abita diversamente. In Europa, nel luogo fisico-mentale della *Wunderkammer* si raccolgono collezioni di "mostri", meraviglie della natura, suggestive di stupore. Nel Mediterraneo, nel luogo fisico-mentale del *Mouseion* si raccolgono collezioni di meraviglie dell'artificio umano, suggestive di piacere.

È interessante notare come la casa di Goethe a Weimar rifletta nella sua struttura questa duplicità. Nella parte di rappresentanza, affacciata sulla strada, è un *Mouseion*, con le sue sale piene di dipinti, statue, calchi, strumenti musicali; mentre la parte privata, affacciata sul giardino interno, è una *Wunderkammer*, con il suo deposito di libri, lo studio-laboratorio, i cassettoni, gli archivi botanico-mineralogici, gli strumenti di misura.

Osserviamo come Goethe, persona affacciata su due mondi, su due tempi, su due culture, guardò e disegnò il cielo nel suo viaggio "alla ricerca delle origini": lo indagava con

The sky in the West
Il cielo, in Occidente

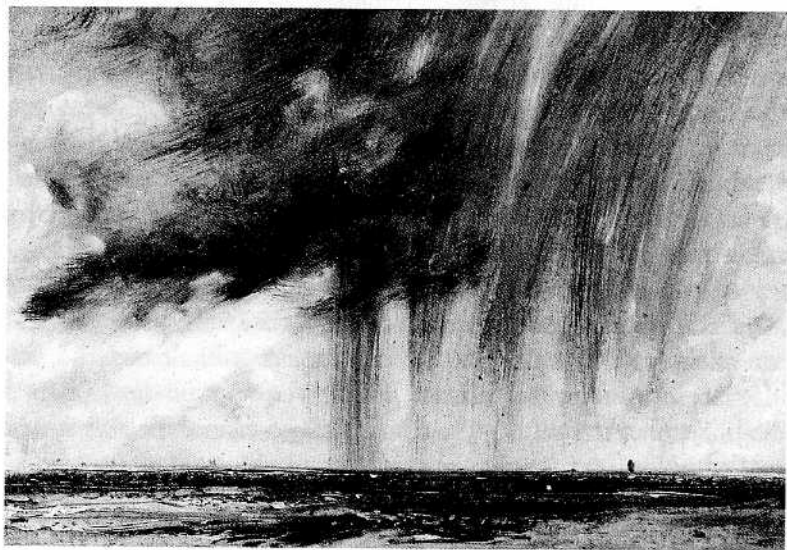
*Johann Wolfgang Goethe,
Clouds in fine weather
Stiftung Weimarer Klassik
Museen*

*John Constable,
Storm at Brighton 1824-28
London, Royal Academy
of Arts*

*Johann Wolfgang Goethe,
Annuvolamenti nel bel tempo,
Stiftung Weimarer Klassik
Museen*

*John Constable, Tempesta
sulla costa di Brighton, 1824-28.
London, Royal Academy
of Arts*

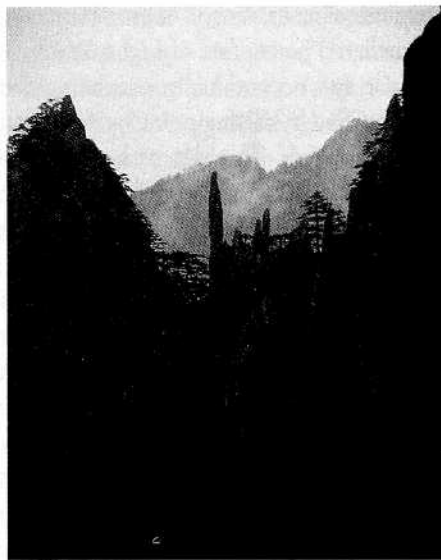
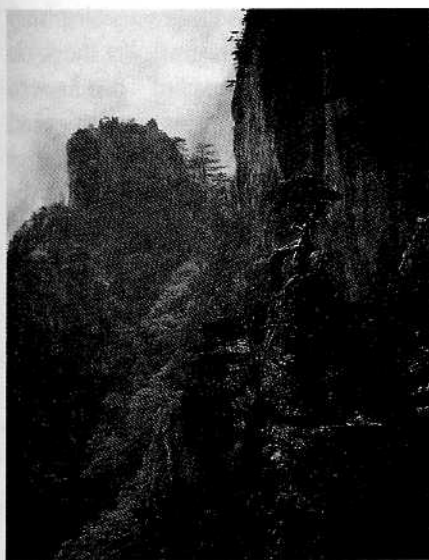
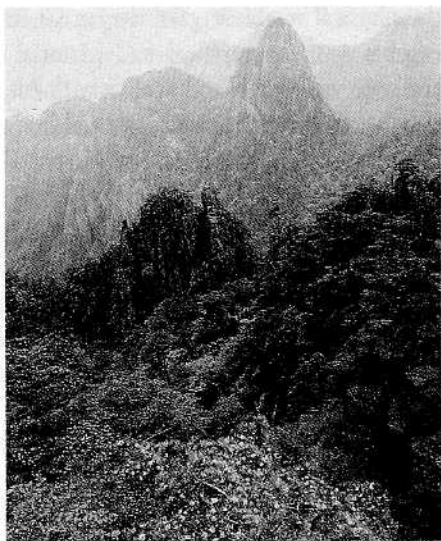
216



China and its sky laden with water
La Cina e il suo cielo d'acqua

*The Huangshan mountains
(China)*

*Le montagne Huangshan
(Cina)*



stock of books, the study-cum-laboratory, drawers full of curiosities, botanical and mineralogical archives and measuring instruments.

We can see how Goethe, whose viewpoint embraced two worlds, two eras and two cultures, contemplated and drew the sky during his journey "in search of the wellsprings". His approach was first and foremost sensorial, after which he recorded more comprehensive objective data which would serve both for his scientific investigations and for further aesthetic elaborations. The shapes, lighting, density, rarefactions, haze, shadows and colours of the clouds are recorded in his notes as material springing above all from perceptions, and presented as such, to be subsequently classified and reordered in a scrupulous cultural reelaboration.

218

Such a way of looking at the sky amounted to a completely new way of contemplating the physical world. It gave rise, in Goethe's time and later and with many different emphases, to a graphical and pictorial culture embracing both the scientific and aesthetic viewpoints and dealing with Air, Water and Light, in the form of the sky, the clouds and the light-giving celestial bodies. The results can be seen in the skies that merge into infinity painted by Caspar David Friedrich, the fickle skies depicted by Pierre-Henri de Valenciennes, the sky swollen with water drawn and painted by John Constable, and the primary sky painted by Joseph Turner, which could almost be the one, undivided sky as it existed before the creation. Today we are still able to study all this extraordinary iconographical and pictorial material as an imaginary "guide to the observation of the sky", the indispensable point of departure for any exploration of space, the first page of every traveller's notebook.

Excursion in the East. China and its sky laden with water

In undertaking our journey in search of the genii loci, we have done one imaginary exercise, entitled "how to look at the sky". This has taught us the importance, in our aspiration to contemplate the infinite, of practising that "continual seeing, taken to its conclusion" consisting in sensorial drawing, fixing on paper the images deriving from unmediated perception of Light, Water, Vapours, Colours and Shadows. Yet the sky is circular and is continually circulating above and around us. To record it we have to learn to find a starting-point by which we can orient ourselves, recognise shapes and judge distances. Thus let us begin our second exercise in travelling: an exercise in "orientation". As the word itself indicates, this means "looking for (or finding) the Orient", and we will follow this meaning literally, embarking on our second journey in the skies of the East.

The massif of Huangshan is situated in the south of China, below the Yangtze River, some 200 kilometres from the coast of the Yellow Sea in the province of Anhui. For centuries it has inspired the work of Chinese artists, as well as being a traditional object for poetical and metaphysical meditation on nature. It constitutes an "absolute" landscape. The Peak of the Lotus Flower (Lianhuafeng), the Summit of the Purple Cloud (Ziyunfeng), the Summit of the Peach Blossom (Taohuafeng), the Ridge of the Capital of Heaven (Tiandufeng) and the group of Xihaiqufeng seem to be a triumphal celebration of the Earth's ability to thrust upwards to the Sky and join with it. The

un'attitudine prima di tutto *sensoriale*, per riportarne poi annotazioni conoscitive globali, utili sia ad approfondimenti scientifici che ad ulteriori elaborazioni estetiche. Le forme, le luci, le densità, le rarefazioni, le velature, le ombre, i colori delle nuvole sono trattati in quegli appunti come materiale innanzitutto percettivo, rappresentato in quanto tale, ma poi classificato e riordinato con una accurata rielaborazione culturale. Questo modo di guardare il cielo è un vero e proprio nuovo modo di guardare il mondo. Da qui si sviluppa, attorno e dopo Goethe e con molti e diversificati accenti, una cultura grafica e pittorica, scientifico-estetica, dell'Aria, dell'Acqua e della Luce, ovvero del cielo con le sue nuvole ed i suoi astri. Ecco allora i cieli perduti nell'infinito dipinti da Caspar Friedrich, i cieli mutevoli dipinti da Pierre-Henri de Valenciennes, il cielo gravido d'acqua disegnato e dipinto da John Constable, il cielo primario dipinto da Joseph Turner che sembra quasi il cielo indiviso prima della creazione. Ancora oggi possiamo studiare tutto questo straordinario materiale iconografico e pittorico come una immaginaria "guida all'osservazione del cielo", che dovrebbe costituire sempre la prima tappa di ogni esplorazione dello spazio, la prima pagina di ogni diario di viaggio.

Piccolo viaggio in Oriente. La Cina e il suo cielo d'acqua

Per metterci in viaggio alla ricerca dei Geni dei Luoghi, abbiamo compiuto un primo esercizio immaginario: "come si guarda il cielo". Abbiamo così appreso l'importanza, ai fini della possibilità di guardare l'infinito, della pratica di quel "vedere continuato, portato a compimento" che è il disegno *sensoriale*, il disegno che fissa sulla carta le immagini provenienti dalla percezione corporea, immediata, della Luce, dell'Acqua, dei Vapori, dei Colori, delle Ombre.

Ma il cielo è circolare, e gira incessantemente sopra ed intorno a noi. Per ricordarlo e raffigurarlo, dobbiamo imparare a trovare in esso un punto da cui partire, per orientarci, riconoscere forme e misurare distanze. Cominceremo quindi ora ad affrontare il nostro secondo esercizio di viaggio: l'esercizio dell' "orientamento".

Orientarsi è, come dice la parola stessa, "cercare (e trovare) l'Oriente". Seguiremo questo significato alla lettera. Il nostro secondo viaggio sarà dunque nel cielo d'Oriente.

Il massiccio dello Huangshan si trova nel sud della Cina, a sud del fiume Yangtze, a circa duecento chilometri dalla costa del Mar Giallo, nella provincia dell'Anhui. Da secoli fonte di ispirazione degli artisti cinesi, è anche oggetto tradizionale di meditazione poetica e metafisica sulla natura.

Esso forma un paesaggio "assoluto". Il Picco del Fiore di Loto (Lianhuafeng), la Cima della Nuvola Purpurea (Ziyunfeng), la Cima dei Fiori di Pesco (Taohuafeng), la Vetta della Capitale del Cielo (Tiandufeng), il gruppo Xihaiqifeng sembrano celebrare alla massima potenza la capacità della Terra di spingersi verso il Cielo e di congiungersi con esso.

Le pareti di roccia sono verticali, ma anche a strapiombo, altissime su valli di cui si perde il fondo. Dove la Terra si fa verticale, gli alberi crescono orizzontali: ed è come se testimoniassero che lì non c'è bisogno di spingersi ulteriormente in alto per toccare il cielo: il cielo è già lì, non *sopra*, ma *intorno*. Lo Yinkesong (il "Pino del Saluto") ha probabilmente circa mille anni e da una spaccatura della roccia si protende addirittura in basso, salutando così il viaggiatore.

rockfaces are vertical and sheer, towering up above bottomless valleys. Where Earth tilts into the vertical the trees grow out horizontally; as if to demonstrate that they have no further need to thrust upwards in order to touch the sky: the sky is already there, not above but around them. The "Pine of Salutation" (Yinkesong) is probably a thousand years old and manages to grow out downwards from a cleft in the rock, bowing in greeting to the passing traveller.

220

In China the massif of Huangshan is described as being surrounded by five Seas: the first four, Southern, Northern, Eastern and Western, are seas of clouds, and the fifth is the Sea of Sky. The mountains do not touch the ground: they are suspended on clouds and completely surrounded by sky. This sky is more present to the sense of touch than it is to sight, because it is fluid, filamentary, a kaleidoscope of light, shadows and shapes. This is not the distant, azure, aerial sky to be gazed at as we know it on the shores of the Mediterranean, but a prehensile, tactile sky that rubs up against your skin leaving it wet to the touch, multicoloured in white, grey, pink, yellow and black, and made up of vapours, fogs and exhalations: an aqueous sky. Water also seeps out of the earth and pours down the sides of the mountains in waterfalls: the "Falls of the Nine Dragons" (Jiulongpu) descend in leaps and bounds, forming nine separate pools; the "Falls of the Hundred Feet" are said to throw up a thousand water wraiths that dance in the air. At the base of the massif impressive mineral springs well up incessantly throughout the year at a constant temperature of 42°C.

The European traveller loses all sense of what is Up and what is Down because here, where the earth itself is vertical and the gravid sky is omnipresent and close at hand, the familiar parameters of Western cosmological tradition – the vertical axis of gravitational pull, the sky high overhead and the earth underfoot – no longer hold good. In addition one loses all cognition of what is conventionally considered as "nature" and "culture". Was the "Airborne Rock" (Feilaishi) placed in its precarious equilibrium on the peak of Feilai by the operation of men, the gods or the wind? And were those galleries and steps in the rock that ascend and descend in a never-ending procession sculpted by water or the wind, or laid out as paths? Who designed them, and where do they really lead, those pathways? Other certainties too go by the board. One route is called the "Ribbon of Sky" (Yixiantian), and is said to lead from the bridge of Duxianqiao up into the sky. Does this mean that the paths are not made of a firm surface and rock walls, but are mere volumes of air delimited by the rockface, a negative space? Who or what wedged that enormous boulder thirty metres above the path that plunges down hundreds of metres in a cleft between two mountains no wider than fifty or sixty centimetres? Is it after all Air that underlies Earth rather than the other way round, as we had always believed it to be?

The ridges and ravines are crisscrossed by a network of routes, as sinuous as dragons' crests, running along crevices (carved out by the effect of water and wind or by human activity?) and over thousands, tens of thousands of steps. Narrow and steep, hacked out of the rock, these never-ending flights of steps wind upwards for hundreds of metres from the earth to the sky, only to wend their dizzy way down again from sky to earth, and then set off upwards again, and down once more. It is a network of

In Cina si descrive il massiccio dello Huangshan come delimitato da cinque Mari. I primi quattro sono: il Mare del Sud, il Mare del Nord, il Mare dell'Est, il Mare dell'Ovest. Sono Mari di Nuvole. Ed il quinto mare è: il Mare del Cielo. Le montagne non toccano terra: sospese sulle nuvole, sono interamente circondate dal cielo, un cielo percepibile al tatto ancor più intensamente che non allo sguardo, fluido, filante, in trasmutazione continua di luci, di ombre, di forme. Non il cielo distante, da contemplare con lo sguardo, azzurro, fatto di Aria, che conosciamo qui nel Mediterraneo, ma un cielo prensile e tattile che sfiora e lascia bagnata la pelle, bianco, grigio, rosa, giallo, nero, fatto di vapori, di respiri umidi, di nebbie: un cielo d'Acqua. E l'Acqua trasuda anche dalla terra; scende in cascate giù sui fianchi delle montagne: la Jiulongpu, "Cascata dei Nove Draghi", salta giù a balzi, e forma nove piccoli laghi; la Baizhangpu, "Cascata dei Cento Piedi", si dice formi mille figure d'acqua danzanti nell'aria. Ed alla base del massiccio una grande fonte d'acqua termale sgorga copiosa tutto l'anno alla temperatura costante di 42°.

Il viaggiatore europeo perde qui la cognizione del Sopra e del Sotto, perché qui, dove è la terra ad essere essa stessa verticale, e il cielo denso è vicinissimo e dappertutto, egli non può allineare sull'asse verticale della forza di gravità il cielo lontano in alto, la terra vicina in basso, così come gli insegna la tradizione cosmologica che gli è familiare.

Ma il viaggiatore europeo perde qui anche la coscienza certa della separazione riconoscibile tra quello che egli chiama Natura e quello che chiama Cultura. Sulla vetta Feilai, la Feilaishi (la "Roccia giunta in volo") è stata posta in bilico dagli uomini, dal vento, o dagli dei? E quelle fessure e quei gradini nella roccia che salgono e scendono in un'ondulazione continua sono forme modellate dall'acqua e dal vento, o sono sentieri? Da chi sono stati fatti e dove portano veramente quei sentieri? Anche altre certezze vengono perdute. Un sentiero si chiama Yixiantian ("Striscia di Cielo"). Del ponte Duxianqiao si dice che porti fino al cielo. Ma allora quei percorsi non sono fatti del calpestio e delle pareti di roccia, ma piuttosto degli intervalli d'aria di cui è la roccia ad essere il limite, lo spazio negativo? E su quel tracciato che scende ripidissimo per centinaia di metri in una fessura tra due montagne larga poche decine di centimetri, chi o cosa ha incastrato trenta metri più in alto quel grandissimo masso sospeso? È forse l'Aria a sostenere la Terra, e non il contrario, come abbiamo sempre creduto di sentire? Una rete di linee, sinuose come le creste dei draghi, percorre le dorsali delle vette e le gole tra i picchi di roccia: fessure della terra (scavate dalle acque e dal vento o segate dagli uomini?) e migliaia, decine di migliaia di gradini, alti e stretti, tagliati nella roccia viva, formano scale infinite che salgono per centinaia di metri dalla terra al cielo, per poi ridiscendere in una dolce vertigine inversa dal cielo alla terra, e poi ancora riprendere a salire, ed ancora poi a scendere.

È una rete di connessioni continue, di percorsi che sembrano ciclici e dunque infiniti, un sistema di canali vuoti che si rivela a poco a poco come una essenza più forte dello stesso corpo roccioso delle montagne, ed in cui una circolazione tra Terra Aria Acqua si produce incessante, ininterrotta.

Sulle punte più alte delle vette, piccole terrazze sono ricavate in parte per scavo, in parte per aggiunte di massi di pietra, nella roccia. Sul bordo di esse piccoli sedili per-

continuous interconnections, routes that seem to be circuitous and therefore without end, a system of empty canals which come to take on a substance more real than the rocky mass of the mountains, invested by an incessant circulation of Earth, Air and Water. On the highest points of the peaks, little terraces have been implanted in the rock, partly by excavating and partly by building up stone platforms. Round the sides seats allow the traveller to sit alone perched high over the abyss as immense vaporious masses of clouds swirl upwards and downwards, this way and that.

Amidst the overwhelming drama of this nature, which seems at first sight to be so wild and virgin, we gradually begin to identify numerous signs of human architecture. But we also realise that they are only minimal interventions, insubstantial and as it were "in sympathy" with, or intended to "stabilise" or "fix", the landscape: frames, thresholds, borders and indicators of space as a void. We begin to understand that this landscape is not at all artificial, but nor is it by any means what we are in the habit of calling "natural". It takes on that sense, that form, precisely in virtue of the highly unusual, silent, discreet but sentient presence of traces of human activity. Thus this landscape is nature "taken to its conclusion" (*perfecta*) by the imagination. It is a paradise and, although "uncontaminated", in reality it is a garden.

The journey through the garden of the Huangshan mountains is an expedition on foot, up and down and round and round narrow, sinuous, silent and never-ending flights of steps. It takes four days and appears to us as a journey inside the Sky, one of the most beautiful skies in our East, a sky made up of Water. In Water – capable of wetting, mirroring, drowning, dissolving – we begin to re-construct our orientation.

There used to be a monastery in the Huangshan mountains, called Wenshu and built at the end of the 16th century, but subsequently destroyed by fire. It was adorned with a couplet by a poet who used the *nom de plume* Daoju Shangren: Ten thousand peaks pay homage down below / A solitary cloud lies here.

In this paper I have reelaborated some articles which appeared in the feature *Genius Loci* in the journal of architecture "Anfione Zeto": *Genius Loci* and *Come Goethe e i suoi interlocutori disegnavano il cielo* in "Anfione Zeto", 1994, no 10. *L'Oriente e il suo cielo d'acqua*, in "Anfione Zeto" 1995, no 101.

Bibliography

Cacciari M., "Dialettiche" classico-romantiche, in AA.VV. *Classici e*

romantici in Italia, Venezia 1977.
de Seta C., *L'Italia nello specchio del "Grand Tour"*, in AA.VV. *Storia d'Italia, Annali 5, Il paesaggio*, ed. by C. de Seta, Torino 1982.
Gerstenberg K., *Goethe und die italienische Landschaft*, in "Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geisteswissenschaft", I, v. 1923.
Goethe und die Kunst, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Kunstsammlungen zu Weimar, Stiftung Weimarer Klassik, Frankfurt 1994.
Goethe J.W., *Autobiografia (Poesia*

e verità), s.d. K.

Griseri A., *Il disegno*, in AA.VV. *Storia dell'arte italiana*, parte III, vol. IX, t. I, Torino 1980.

Kuan Yu-Chien and Haring-Kuan P., *Cina*, Verona 1988.

Mazzoleni D., *Appunti di viaggio*, 1994.

Paolillo M., *Il teatro del divenire. La tradizione del giardino cinese*, Guerini & Ass., Milano, forthcoming.

Porzio A. and Causa Picone M., *Goethe e i suoi interlocutori*, Napoli 1983.

mettono unicamente di sedere in solitudine, a picco sugli abissi da cui si sollevano e si abbassano gli immensi vapori delle nuvole.

Dentro lo stupore di questa natura che appare inizialmente così selvaggia ed intatta riconosciamo invece poco alla volta molti segni dell'architettura degli uomini. Ma ci rendiamo conto che essi sono solo interventi minimali, sottili, di "ascolto" o di "stabilizzazione" o di "cattura" del paesaggio: cornici, soglie, bordi, sottolineature dello spazio vuoto.

Ci rendiamo conto allora che questo paesaggio non è certo artificiale, ma non è certo nemmeno quello che noi siamo abituati a chiamare "naturale": è qualcosa che prende quel senso, quella forma, proprio per la particolarissima, silenziosa, discreta ma sensibile presenza delle tracce umane. Dunque quel paesaggio è una natura portata a compimento (*perfecta*) dall'immaginario. Dunque quel paesaggio è un *paradiso*. Dunque quel paesaggio "incontaminato" è in realtà un *giardino*.

Il viaggio nel giardino delle montagne Huangshan è un viaggio a piedi, su e giù ed in circolo per stretti sinuosi silenziosi infiniti sentieri di scale. Dura quattro giorni, ed è per noi un viaggio *dentro il Cielo*, uno dei cieli più belli del nostro Oriente, un cielo fatto di Acqua. Nell'Acqua – materia che bagna, rispecchia, annega, scioglie – cominciamo a ri-costruire il nostro orientamento.

Il distico di un poeta, che si firmava con lo pseudonimo Daoju Shangren, era apposto sul monastero Wenshu una volta costruito sulle montagne Huangshan alla fine del XVI secolo, e distrutto poi da un incendio: "Diecimila vette rendono omaggio in basso / Una nuvola solitaria qui giace".

In questo saggio vengono rielaborati alcuni scritti pubblicati nella rubrica "Genius Loci" della rivista di architettura "Anfione Zeto": *Genius Loci e Come Goethe e i suoi interlocutori disegnavano il cielo* in "Anfione Zeto" n. 10, 1994; *L'Oriente e il suo cielo d'acqua* in "Anfione Zeto" n.101, 1995

Bibliografia

Cacciari M., "Dialettiche" classicoromantiche, in AA.VV. *Classici e*

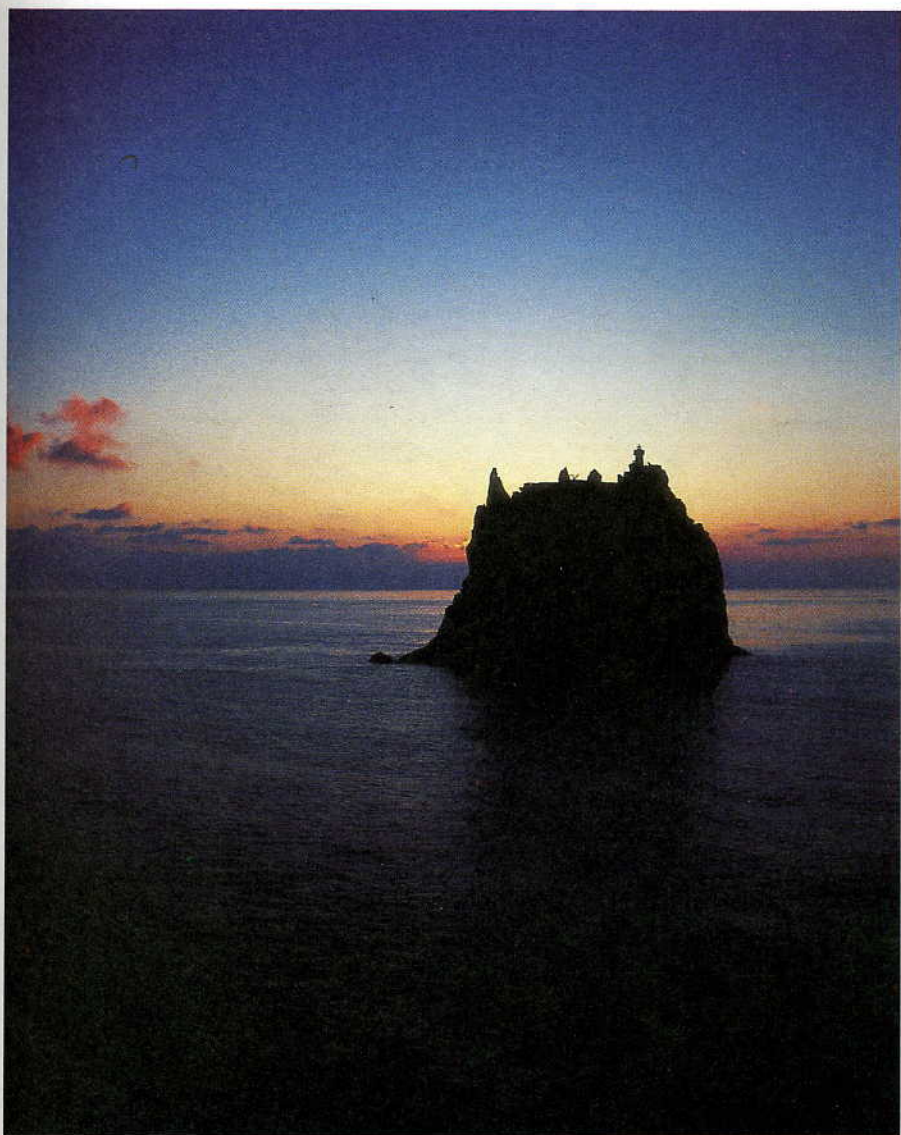
romantici in Italia, Venezia 1977.
de Seta C., *L'Italia nello specchio del "Grand Tour"*, in AA.VV. *Storia d'Italia, Annali 5, Il paesaggio*, a cura di C. de Seta, Torino 1982.
Gerstenberg K., *Goethe und die italienische Landschaft*, in "Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geisteswissenschaft", I 1923.
Goethe und die Kunst, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Kunstsammlungen zu Weimar, Stiftung Weimarer Klassik, Frankfurt 1994.
Goethe J. W., *Autobiografia (Poesia e verità)*, s.d. K.

Griseri A., *Il disegno*, in AA.VV. *Storia dell'arte italiana*, parte III, vol. IX, t. I, Torino 1980.
Kuan Yu-Chien e Haring-Kuan P., *Cina*, Verona 1988.
Mazzoleni D., *Appunti di viaggio*, 1994.
Paolillo M., *Il teatro del divenire. La tradizione del giardino cinese*, Guerini & Ass., Milano, in corso di pubblicazione.
Porzio A. e Causa Picone M., *Goethe e i suoi interlocutori*, Napoli 1983.

Landscape materials: fire
I materiali del paesaggio: fuoco

*Vulcanic island
of Strombolicchio,
Mare Tirreno (Italy)*

*L'isolotto vulcanico
di Strombolicchio nel Mare
Tirreno (Italia)*



*Lava rock formations
on the Golden Coast
(Australia)*

*Rocce laviche sulla
Golden Coast (Australia)*

226



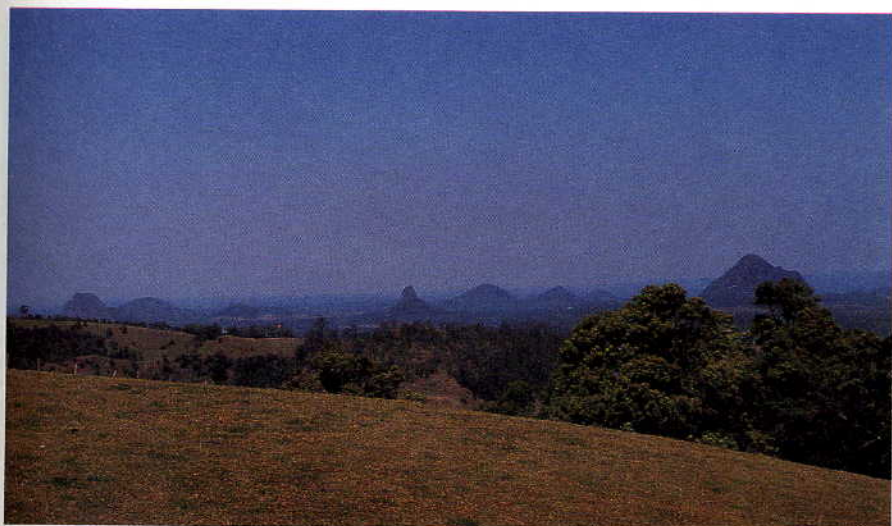
Landscape materials: earth
I materiali del paesaggio:
terra

Queensland (Australia)

Calabria (Italy)

Queensland (Australia)

Calabria (Italy)



Landscape materials: air
I materiali del paesaggio: aria

*Segesta, Sicily
(Italy, 5th century BC)*

*Coast on Pacific Ocean
(Australia)*

*Segesta, in Sicilia (Italia,
V sec. a.C.)*

*La costa dell'Oceano Pacifico
(Australia)*

228



*Sunset over the bush
(Australia)*

*Il tramonto nel bush
(Australia)*

*Sunset over the Appennine
foothills (Italy)*

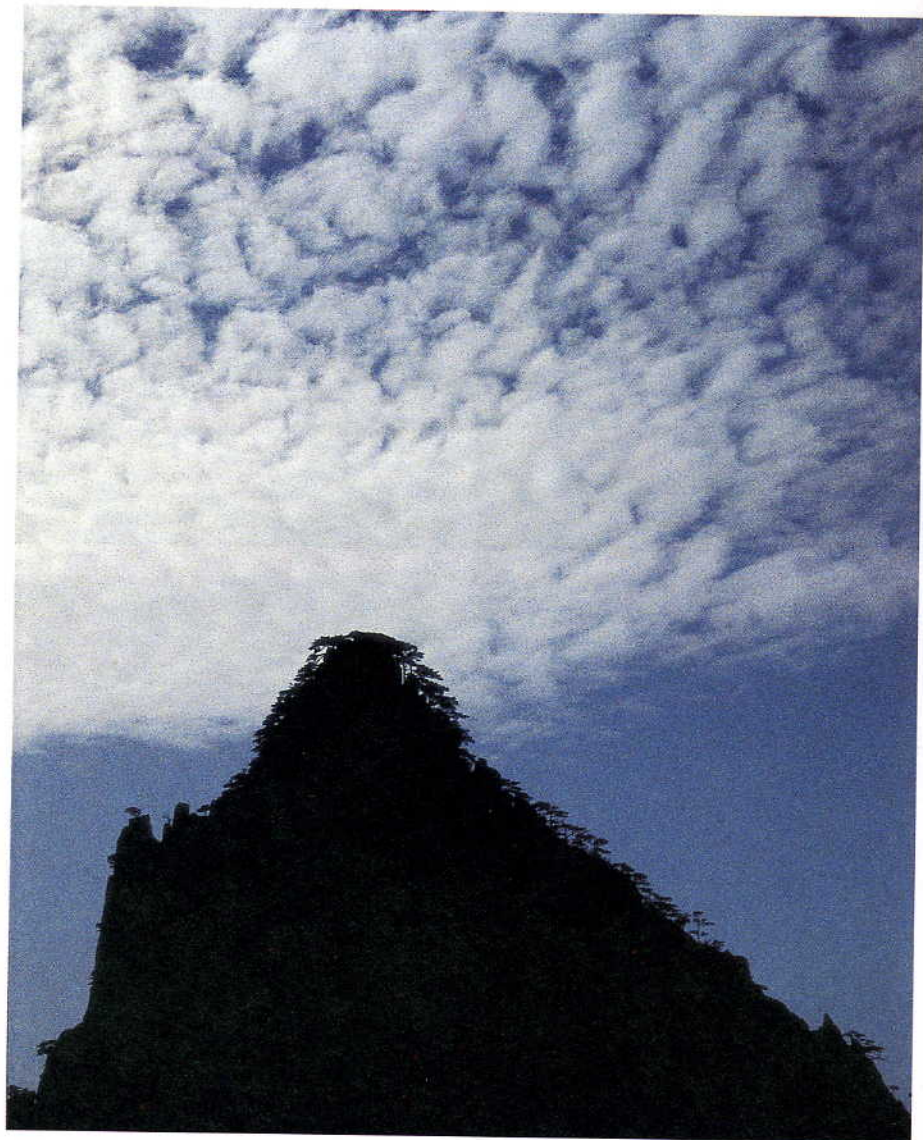
*Il tramonto nel subappennino
(Italia)*



Contacts between earth and sky *Mountains in the Anhui region*
Contatti tra terra e cielo *(China)*

*Montagne nella regione
dell'Anhui (Cina)*

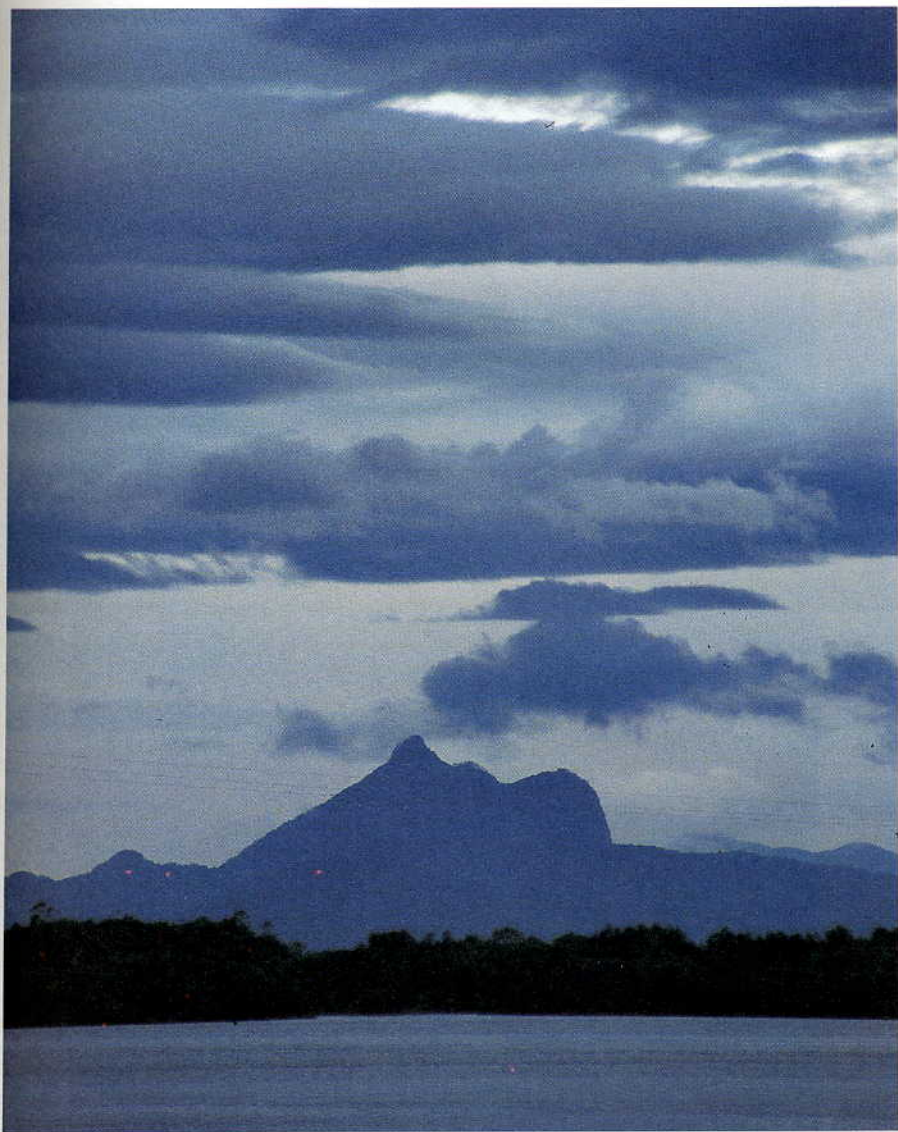
230



*Extinct volcanoes in
Queensland (Australia)*

*Vulcani spenti nel Queensland
(Australia)*

231



*Capo Posillipo, Bay of Napoli
(Italy)*

*Capo Posillipo, Nel golfo
di Napoli (Italia)*

232



Landscape materials: water
I materiali del paesaggio: acqua

*Lake of the Four Cantons from
Axenstrasse (Switzerland)*

*Il Lago dei Quattro Cantoni
dalla Axenstrasse (Svizzera)*



*Western Lake, Hang Zhou
(China)*

*Il Lago Occidentale
ad Hang Zhou (Cina)*

*The Yellow Mountains
(China)*

Le Montagne Gialle (Cina)

234



Landscape as backdrop
Paesaggio come scenario

*The Sicilian coastline from the
Greek theatre at Segesta, Sicily
(Italy, 5th century BC)*

*La costa della Sicilia
dal teatro greco di Segesta
(Italia, V sec. a.C.)*

*The desert at 'Ayn Umm,
Dabadib (Egypt)*

*Il deserto ad 'Ayn Umm
Dabadib (Egitto)*



Dimensions of landscape:
distance
Misure del paesaggio:
la distanza

*The Yellow Mountains
(China)*

Le Montagne Gialle (Cina)

*Tuscan countryside near
Siena (Italy)*

*La campagna toscana
intorno a Siena (Italia)*

236



*Benches facing inaccessible
peak of Ivory's Rock, sacred
to aborigenes (Australia)*

*Le panchine rivolte verso
il picco inaccessibile
di Ivory's Rock, sacro
agli aborigeni (Australia)*

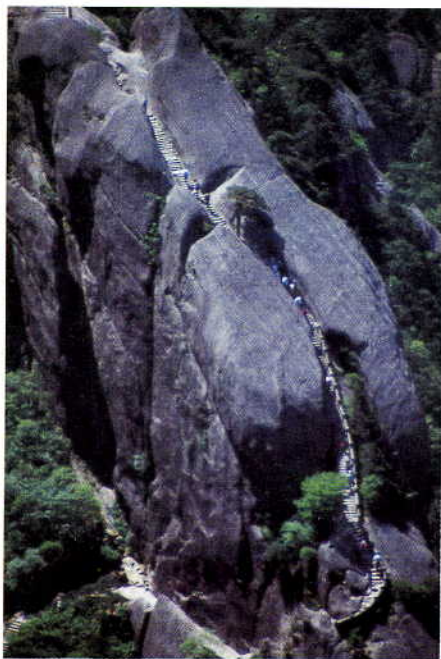


Paths in the landscape
Sentieri nel paesaggio

*Paths cut into the rock
in the Huang Shan mountains
(China)*

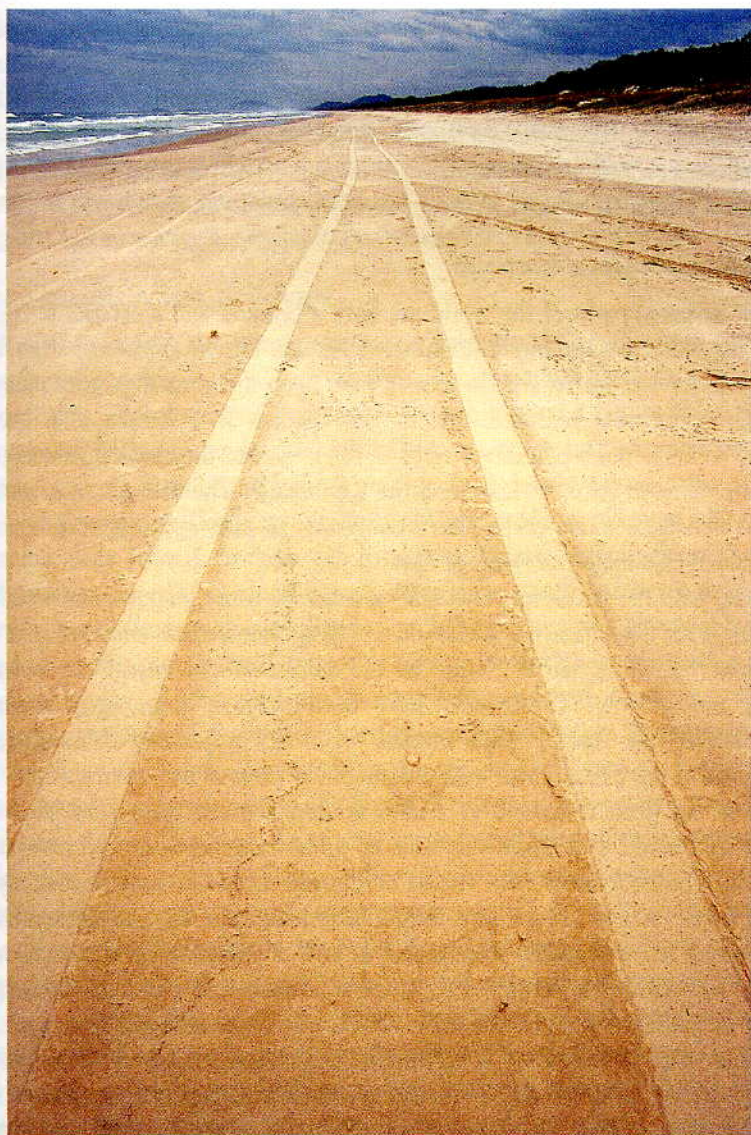
*Sentieri scavati nella roccia
sulle Montagne Huang Shan
(Cina)*

238



*Prints on a beach beside
the Pacific Ocean (Australia)*

*Tracce su una spiaggia
del Pacifico (Australia)*



Landscape as utopia and "sanctuary"

Judith Trimble

240

In his essay "Ideas of Nature"¹, Raymond Williams catalogues changing interpretations of nature in Western culture, illustrating their ideological sources, exposing their shortcomings, and showing that the idea of Nature is always a man-made construction. Each phase has had its antithesis. In recent times scientists manipulating nature have coexisted with the idea of nature separated from the intrusion of mankind. This paper considers three aspects of landscape: wilderness, ecology, aesthetics, and their interdependence.

Wilderness and the Idea of Landscape

The great national parks of the world are both a product and a catalyst of "modern" respect for wild, inaccessible, untrammelled Nature. Alpine cliffs and deep valleys, tropical rain forests, deserts and the ice caps, are all on the modern pilgrim's itinerary, and where once few ventured, crowds now gather. In Australia it is becoming *obligatory* to make one's pilgrimage to "The Rock" and to the caves, billabongs, plains and escarpments of Arnhem Land and the Kimberleys. The vast distances and harsh terrain which once made these places dangerous to visit and inaccessible are now reached safely in a matter of hours or days.

Fascination with the landscape, of course, is timeless; it has long inspired wonder and reverence; it has been named and marked and its special features endowed with sacred associations reminding us of Nature as the source of our being, our sustenance, survival, and identity. These ideas have been sheeted home again recently in celebrations of the Apollo space mission which so graphically demonstrated the preciousness of our planet Earth with unforgettable views of its "landscape".

Wilderness has been conceived as a natural utopia, a sanctuary from the routine, industrialized world. But is the very idea of wilderness, like utopia, elusive, an ideal place which once named and visited is already violated, its essential mystique compromised? Do not cultural interpretations impose upon the wild certain forms of order, making it conceptually manageable as well as meaningful? Can they, indeed, intensify the mystique of Nature? If so, is the wild landscape essentially different from the ordered garden of cultivated delights? Such a garden, reclaimed from neglect in a memorable vision described by F. H. Burnett in his classic children's book *The Secret Garden*, is perceived differently by its young restorers during their occupation: first as a sanctuary, then a refuge, becoming at last a means of spiritual restoration: "The place

Paesaggio come utopia e come "santuario"

Judith Trimble

In *Ideas of Nature*¹, Raymond Williams fornisce un elenco delle varie interpretazioni della natura che si sono succedute nella cultura occidentale, illustrandone le radici ideologiche e le difficoltà interne, e fa vedere come l'idea di natura sia sempre stata una costruzione umana: a ciascuna fase se ne contrappone un'altra come sua antitesi. Ultimamente ci siamo abituati alla coesistenza di scienziati intenti a manipolare la natura e di un'idea di natura posta al riparo dalle intrusioni dell'uomo. Questo lavoro considera tre aspetti del paesaggio: la natura selvaggia, l'ecologia, l'estetica e la loro interdipendenza.

241

La natura selvaggia e l'idea di paesaggio

I grandi parchi nazionali del mondo sono sia un prodotto che un elemento catalizzante del "moderno" rispetto per la natura selvaggia, inaccessibile e libera da ogni costrizione. Dirupi alpini e profonde vallate, foreste tropicali, deserti e calotte polari fanno ormai tutti parte dell'itinerario del moderno pellegrino, e dove una volta solo pochi si avventuravano adesso si radunano folle di persone. In Australia, per esempio, sta diventando "obbligatorio" il pellegrinaggio a The Rock, alle grotte, ai *billabong*, alle pianure e alle scarpate della Terra di Arnhem e di Kimberley. Queste regioni, che prima apparivano insidiose e inaccessibili al visitatore a causa delle grandi distanze e delle asperità del terreno, sono adesso raggiungibili senza rischi in poche ore o giorni. Il fascino del paesaggio, naturalmente, è senza tempo; da sempre ha suscitato meraviglia e un senso di religioso rispetto; gli sono stati imposti nomi e segni e le sue manifestazioni più peculiari sono state rivestite di significati sacri che risvegliano in noi la memoria della natura come fonte del nostro essere, sostentamento, sopravvivenza e identità. Queste idee sono tornate prepotentemente alla ribalta di recente con le celebrazioni della missione spaziale Apollo, che aveva dimostrato in modo così immediato la preziosa bellezza della nostra Terra offrendoci vedute indimenticabili del suo "paesaggio".

La natura selvaggia è stata concepita come utopia naturale, un "santuario" a fronte della routine del mondo industrializzato. Ma l'idea di natura selvaggia non è forse, come quella di utopia, un che di elusivo, un luogo ideale che, una volta evocato e raggiunto, è già violato, e il suo carattere essenzialmente mistico irrimediabilmente compromesso? Le interpretazioni culturali non impongono forse alla natura selvaggia certe forme di ordine che la rendono concettualmente maneggevole oltre che dotata di senso? Queste interpretazioni non potrebbero, in realtà, intensificare la mistica della natura? Se così, il paesaggio

was a wilderness of autumn gold and purple and violet and flaming scarlet, and on every side were sheaves of late lilies standing together – lilies which were white or white and ruby [...] Late roses climbed and hung and clustered, and the sunshine deepening the hue of the yellowing trees made one feel that one stood in an embowered temple of gold. The newcomer stood silent [...] He looked round and round. 'I thought it would be dead' he said"².

Why do we seek utopia in wilderness and in the ordered garden? Robin Matthews, with neoplatonist overtones, associates "mythical and religious meanings of the primordial garden [... with ...] memories of transcendent perfection"³ whilst Simon Schama sees as central to "[...] one of our most powerful yearnings: the craving to find in nature a consolation for our mortality." To this he attributes the universal significance of the "grove of trees with their annual promise of spring awakening [...] thought to be a fitting décor for our earthly remains." The "nature myths" of Western culture, he claims, have survived and are all around us⁴. Alongside his suggestion that revival of the old myths is sufficient to serve the twentieth century, this paper seeks a particular, secular focus.

242

Galen Clark, pioneer steward of the giant sequoias in Mariposa Grove at Yosemite National Park was the U.S. government's first appointed "Yosemite Guardian" in 1866. He had arrived in 1857 with a debilitating lung disease to spend the last months of his life in this pristine wilderness and lived there another fifty-three years. His utopia was, indeed, his sanctuary, and he worked for its protection, the Yosemite Grant of 1864 which set aside the Yosemite Valley and the Mariposa Grove of majestic *Sequoiadendron giganteum*, creating the world's first state park. He was not alone in his determination; other work, such as the writings of John Muir and the photographs of Carleton Watkins and Ansel Adams helped to convince Congress and President Lincoln of its special beauty. But is it necessary to travel to far off places in the quest for utopia? Schama opens and closes his book *Landscape and Memory* by quoting the nineteenth-century transcendentalist Henry Thoreau:

"It is in vain to dream of a wilderness distant from ourselves. There is none such. It is the bog in our brains and bowels, the primitive vigor of Nature in us, that inspires that dream. I shall never find in the wilds of Labrador any greater wilderness than in some recess of Concord, i.e. than I import into it"⁵.

Perhaps, then, the wilderness sanctuary is associated with the need for what art critic Peter Fuller has called the "consolation of lost illusions"⁶.

Schama points to the roles of "myths, memories, and obsessions" which create the culture necessary for "reading" or interpreting the landscape meaningfully. But "landscapes", as he claims, "are culture before they are nature; constructs of the imagination." By this we are reminded that "once a certain idea of landscape, a myth, a vision, establishes itself in an actual place, it has a particular way of muddling categories, of making metaphors more real than their referents, of becoming, in fact, part of the scenery"⁷.

Whilst cultural interpretations enable concepts of landscape which render it definable in certain ways, he does not suggest that these once formed remain fixed, or that wilderness should necessarily remain pristine in the sense of preservation without change, set aside, unoccupied by humans as some might prefer; rather, "without decrying the reality of the

incolto sarebbe poi veramente diverso da un "giardino ben curato di raffinate delizie"? Un giardino simile, salvato dall'incuria in una memorabile rievocazione di Burnett in *The Secret Garden*, un classico della letteratura per l'infanzia, viene percepito in modi diversi dai giovani che hanno lavorato per ripristinarlo nel corso della loro permanenza: dapprima come "santuario", poi come rifugio, per diventare infine un luogo di rinascita spirituale: "Era una plaga selvaggia dai colori autunnali: oro, viola, lilla e rosso fiammeggiante; qua e là si ergevano gli ultimi gigli – bianchi o bianco-vermigli [...] le ultime rose si arrampicavano pendendo a grappoli, mentre il sole indorava gli alberi ingialliti e dava la sensazione di trovarsi in un tempio coperto di foglie d'oro [...] Il nuovo arrivato se ne stava in silenzio [...] Si guardò attorno più volte. 'Pensavo di trovarlo morto', disse"².

Perché cerchiamo l'utopia nella natura selvaggia e nel giardino ben curato? Robin Matthews, con toni neoplatonici, associa "i significati mitici e religiosi del giardino primordiale [alla] memoria di una perfezione trascendente"³, mentre Simon Schama vede come elemento centrale "di una delle nostre più potenti aspirazioni, l'ardente desiderio di trovare nella natura una consolazione per la nostra mortalità". Da ciò fa derivare l'importanza universalmente attribuita al "boschetto di alberi con la loro promessa annuale di risveglio primaverile [...] considerato come scenario adatto alle nostre spoglie terrene". I "miti della natura" della cultura occidentale, afferma Schama, sono tuttora vivi e tra noi⁴. Sulla scorta della sua opinione circa l'utilità della ripresa dei vecchi miti per le esigenze del XX secolo, questo mio lavoro cerca di metterne a fuoco un aspetto particolare e del tutto profano.

Galen Clark, tra i primi a occuparsi della gestione delle sequoie giganti di Mariposa Grove nel parco nazionale di Yosemite fu, nel 1866, il primo Yosemite Guardian di nomina governativa. Gravemente malato ai polmoni, era arrivato nel 1857 in quella zona selvaggia e inviolata per trascorrervi gli ultimi mesi di vita e vi restò per altri cinquantatré anni. La sua utopia era davvero il suo santuario: si impegnò per la protezione della regione, ottenendo nel 1864 il Yosemite Grant che risparmiò la Yosemite Valley e il Mariposa Grove del maestoso *Sequoiadendron giganteum*, creando il primo parco nazionale del mondo. Clark non era solo nella sua determinazione; tra gli altri, gli scritti di John Muir e le fotografie di Carleton Watkins e Ansel Adams contribuirono a convincere il Congresso e il presidente Lincoln della particolare bellezza della regione di Yosemite. Ma è necessario viaggiare così lontano alla ricerca dell'utopia?

Schama apre e chiude *Landscape and Memory* con una citazione dal trascendentalista americano del XIX secolo Henry Thoreau: "È inutile sognare di una natura selvaggia da noi distante. Non esiste. È la parte nascosta del nostro cervello, delle nostre viscere, il vigore primitivo della natura in noi a ispirarci quel sogno. Non troverò mai nelle plaghe del Labrador una natura più selvaggia di un qualche recesso di Concord, più selvaggia di quella che li vi porto io"⁵.

Forse, allora, il "santuario" della natura selvaggia è associato al bisogno di "consolazione per le illusioni perdute", per usare un'espressione del critico d'arte Peter Fuller⁶. Schama sottolinea il ruolo di "miti, memorie e ossessioni" nella creazione della cultura necessaria a leggere o a interpretare il paesaggio in modo significativo. Ma "i paesaggi", come scrive, "sono cultura prima di essere natura; costruzioni dell'immaginazione". Questo ci ricorda che "una volta che una certa idea di paesaggio, un mito, una visione

[ecological] crisis", Schama invites recognition of the links that bind culture and nature, revealing the "richness, antiquity, and complexity [of] our landscape tradition to show just how much we stand to lose"⁸. This notion coincides with Williams's idea of the indivisibility of Nature and human nature. In his account of Arcadia, Schama recalls Panofsky's interpretation: how once a place of loud and brutish revelry, it gradually took on the guise of Paradise: blessed, harmonious, idyllic as represented by Virgil whose pastoral provided "only the faintest and most abstracted echo" of the archaic wilderness⁹. Here the crude culture of the original Arcadia was overtaken by ideal order and *otium* in what came to be called holy agriculture. In similar vein in Schama's historical account of rural life in Poland over the centuries, as wars were waged back and forth across the land, even within a single cycle of the seasons the great forests became variously the peoples' refuge, idyll, and prison¹⁰. Schama's interpretation of wilderness as a cultural condition is echoed in Gary Snyder's claim: "Our place is part of what we are"¹¹. To this might be added, that our interpretation of nature is part of "what we understand ourselves to be". Seldom are these cultural interpretations of nature and place we call the landscape pure in any sense of being original or unique, as with Arcadia. Cosgrove has found the utopian Palladian landscape created in the Veneto during the sixteenth century to be a meeting of Roman mythology and Republican necessity. He sees it as "[...] a composite landscape which combines different times and places, the world of the ancient Roman villa along the Tyrrhenean coast and that of the Venetian terrafirma in the 1550s. The suggestion is that the two worlds intersect, the ancient world has been restored within the actuality of the modern and a form of perfection, of agricultural utopia, has been achieved"¹². Here was the revival and expansion of tradition: pastoral ideals established in the literature of Classical Antiquity in Italy, translated from Rome to the Veneto, and successfully adapted to the exigencies of grain-growing. The story is different, however, when traditional cultural concepts from one part of the world are imposed upon another whose ecology is not understood.

Ecology and Expectation

Settlers came to Australia last century intent upon creating a new life in a utopian land. Largely free from the recurring strife and entrenched attitudes of the old world, they sought to establish themselves in the relative sanctuary of the new. Many looked for a refuge in their traditional occupation, agriculture, but few triumphed. This was not the land they had expected; its soils were poor and fragile, its native vegetation shallow-rooted, and its delicate ecological balance and mechanisms uncharted. Weather patterns and the natural recurrence of fire, flood, and drought on a vast scale were unpredictable, inescapable, and devastating. Country Australians and governments are only now coming to terms with the terrible damage begun by pioneers along waterways – sites of the first settlements – and in the broad acres of the dry inland. For pioneers then and for most farmers now, life has been a matter of survival; the land is not a sanctuary. The survival of nature too, in the fertile forms which sustain us, rests upon appropriate cultural interpretations of the landscape. An historical case will show how these change.

si insedia in un luogo reale, ha un modo particolare di rimescolare le categorie, di creare metafore più reali dei loro referenti, di diventare, di fatto, parte dello scenario"⁷.

Se è vero che le interpretazioni culturali rendono possibili idee di paesaggio che a loro volta lo definiscono in certi modi, ciò non significa che questi concetti una volta formati rimangano fissi, o che la natura selvaggia dovrebbe necessariamente rimanere intatta nel senso di una preservazione priva di cambiamenti, inviolata, disabitata, come alcuni vorrebbero. Piuttosto, "senza sminuire la realtà della crisi (ecologica)", Schama invita a riconoscere gli anelli che legano cultura e natura, rivelando la "ricchezza, l'antichità, e la complessità della nostra tradizione paesaggistica per mostrare l'entità della perdita che rischiamo"⁸. Questa posizione coincide con l'idea di Raymond Williams dell'indivisibilità di natura e natura umana. Laddove tratta dell'Arcadia, Schama richiama l'interpretazione di Panofsky: di come un luogo noto per la brutalità e sfrenatezza delle sue feste, assunse gradualmente le sembianze di un paradiso: beato, armonioso, idillico, secondo la rappresentazione di Virgilio, la cui poesia pastorale forniva "solo un'eco assai debole e astratta" della natura selvaggia arcaica⁹. Qui alla rozza cultura dell'Arcadia originaria vennero sovrapposti l'ordine ideale e l'*otium* di quella che infine fu detta "pia agricoltura". Analogamente, nella trattazione dedicata da Schama alla vita rurale in Polonia nel corso dei secoli, con il susseguirsi delle guerre in tutta la nazione, apprendiamo come, perfino nell'arco di un solo ciclo stagionale, le grandi foreste diventavano per le persone di volta in volta luoghi di rifugio, idillio o prigionia¹⁰. L'interpretazione di Schama della natura selvaggia come condizione culturale risuona nell'affermazione di Gary Snyder: "I nostri luoghi sono parte di ciò che siamo"¹¹. A questo si potrebbe aggiungere che la nostra interpretazione della natura è parte "del modo in cui comprendiamo noi stessi e ciò che siamo".

È raro che queste interpretazioni culturali della natura e dei luoghi che chiamiamo "paesaggio" siano pure nel senso di originarie o uniche, come per l'Arcadia. Cosgrove ha rilevato che il paesaggio utopico palladiano creato nel Veneto del XVI secolo risulta dall'incontro tra mitologia romana e necessità repubblicane: "[...] un paesaggio composito che combina tempi e luoghi diversi, il mondo della villa romana antica lungo la costa tirrenica e quello della terra ferma veneziana alla metà del Cinquecento. L'idea è che i due mondi si intersecano, il mondo antico viene fatto rivivere nella realtà del moderno, mentre in quest'ultimo viene conseguita una forma di perfezione, di utopia agreste"¹².

Ecco un esempio di ripresa ed espansione di una tradizione: gli ideali pastorali consegnati nella letteratura dell'antichità classica in Italia, trasferiti da Roma nel Veneto e qui felicemente adattati alle esigenze della coltura cerealicola. Il discorso è diverso, tuttavia, quando i concetti culturali tradizionali di una parte del mondo vengono imposti a un'altra la cui ecologia resta incompresa.

Ecologia e aspettative

I primi coloni vennero in Australia nel secolo scorso con l'intento di creare una nuova vita in una terra di utopia. Liberi, in ampia misura, dai conflitti ricorrenti e dagli atteggiamenti consolidati del vecchio mondo, essi cercarono di stabilirsi in quello che al confronto appariva come il "santuario" del nuovo. Molti cercarono rifugio nella loro

In his study of the Monaro, a region of some 16,000 square kilometers in the highlands and stretching to the coast of southern New South Wales, incorporating low alpine country, and broad plains of some 9,000 square kilometers, Stephen Dovers has discovered several different perceptions of the land's fertility and potential for grazing. The soil ("weathered basalt over Palaeozoic metasediments and granitic rocks") was described to explorer Capt. Mark Currie by the aboriginal inhabitants in 1825 as "of various sorts, some good, and some indifferent – the hills for the most part stony", and Currie reported that the "country is tolerably well watered." But by 1840 surveyor, Stewart Ryrie, recorded that the country is "of the best description for grazing [...] it is well-watered, and covered with a thick coat of grass and herbage [...]." And in 1872 the Monaro was celebrated for its aesthetics. Judge McFarland wrote in his publication, *The Illawarra and Manaro Districts of New South Wales*: "It has a beauty peculiarly of its own, in its rolling downs and spreading sheepwalks, long mountain ranges, and winding rivers; its climate is unsurpassed; its natural resource great [...]"¹³, and grazed it was, so that by the 1950s serious erosion was evident and recorded in a government report which read: "Although it is still possible to reconstruct most of the primary ecosystems of the Monaro, some have been influenced by the human factor to such a degree that, instead of attaining secondary equilibria, they are undergoing rapid destruction"¹⁴. The conjunction of several factors has been blamed: clearing, intensification of land settlement, overgrazing, introduced feral rabbits, redirection or depletion of water by the Snowy Mountains Hydro Electricity Scheme, and droughts; but the settler's brief experience of the area, scant knowledge, and reluctance to recognize considerable variations between the Monaro's richer downs and poorer fringes led, as Dovers shows, firstly to "a perception that it had a greater potential capability than it did", and then to its despoilation¹⁵. Until recently, no protective mythology has endowed the land. Misreadings of the landscape abound in Australia. Before World War II, Britain was seen as the centre of civilized life and the biggest market for Australian produce. The land, according to Australian patriotic and utilitarian ethics, was to be exploited for the wealth it could produce; but changes to these attitudes begun in earlier decades by a few key individuals, notably T. G. Taylor¹⁶, were established with the already legendary (and successful) campaign of the sixties to save Victoria's fragile Little Desert from "development". Increasing knowledge of dynamic, interdependent ecological systems coupled with evidence of widespread salting, erosion, poor water quality, and the loss of plant and animal species have brought about reappraisals of land management and the beginnings of a new culture of the landscape.

"Landcare", unlisted as a proper word in the *Macquarie Dictionary* in 1981, is now a recognized *modus operandi*, in the countryside¹⁷. Though some of the hardest battles are being fought over old growth forests, government sponsored programs, to arrest erosion, control pests, replant the bush, eradicate rampant weeds, protect waterways, arid lands, sand dunes, and coastal ecologies, are burgeoning across the country, and some 2,200 special purpose groups involve school children, local communities, farmers, "greens" (environmentalists), Aborigines, and thirty-four per cent of all landholders, as education changes perception and behaviour. No longer is the vista of salt crystals which "glisten in the sunshine like countless diamonds" around the edges of

occupazione tradizionale, l'agricoltura, ma pochi ebbero successo: non era la terra che si erano aspettati; il suolo era povero e fragile, la vegetazione del luogo priva di radici profonde, un equilibrio ecologico molto delicato dai meccanismi inesplorati. I mutamenti del tempo e la ricorrenza naturale di incendi, alluvioni e siccità su vasta scala erano imprevedibili, inevitabili e devastanti. Solo oggi gli australiani delle campagne e i governi stanno cominciando a venire a capo dei terribili danni provocati dai pionieri lungo le vie d'acqua – siti dei primi insediamenti – e nelle vaste distese aride dell'interno. Per i pionieri di allora, e per la maggior parte degli agricoltori oggi, la vita è stata un problema di sopravvivenza; la terra non è un santuario. Anche la sopravvivenza della natura, nelle forme fertili da cui dipende la nostra vita, si basa su interpretazioni culturali appropriate del paesaggio. Un esempio storico ne mostrerà le modalità di cambiamento.

Nel suo studio del Monaro, una regione di 16.000 kmq di altopiani sulla costa meridionale del Nuovo Galles del Sud e che comprende una zona alpina non elevata e vaste pianure per circa 9.000 kmq, Stephen Dovers ha scoperto numerose e differenti testimonianze dei modi di percepire la fertilità della terra e le potenzialità di pascolo. Il suolo ("basalto con evidenti fenomeni di erosione su metasedimenti paleozoici e rocce di granito") fu descritto nel 1825 al capitano Mark Currie, in veste di esploratore, dagli aborigeni come composto "di vari tipi, alcuni buoni, altri scadenti – le colline, per la maggior parte, sassose", mentre Currie, da parte sua, riferiva che la "campagna è passabilmente ricca d'acqua". Ma verso il 1840 un ispettore, Stewart Ryrie, metteva per iscritto che la "campagna è perfetta per il pascolo [...] è ricca di acque e coperta di una spessa coltre di prati e erbe". E nel 1872 il Monaro veniva celebrato per le sue bellezze. Il giudice McFarland così si esprime nel suo *The Illawarra and Manaro Districts of New South Wales*: "Il paesaggio è di una bellezza tutta sua, pendii ondulati disseminati di sentieri per il pascolo, lunghe catene di montagne e fiumi sinuosi; il clima non teme confronti; la sua risorsa naturale è ingente [...]"¹³: si trattava dell'allevamento del bestiame. E così, già negli anni Cinquanta, la grave erosione del suolo era ormai evidente e oggetto di segnalazione in un rapporto del governo in cui si leggeva: "Benché sia possibile ricostituire la maggior parte degli ecosistemi primari del Monaro, alcuni hanno subito l'influsso del fattore umano in misura tale da andare incontro a una rapida distruzione, invece di raggiungere equilibri secondari"¹⁴.

Si denunciò la concomitanza di fattori diversi: il disboscamento, l'intensificazione degli insediamenti, l'eccessivo pascolo, l'introduzione di conigli inselvatichiti, la deviazione e lo sfruttamento intensivo delle acque da parte dello Snow Mountains Hydro Electricity Scheme, le siccità; ma la troppo breve esperienza dell'area da parte dei coloni, la scarsa conoscenza e la riluttanza nel riconoscere le considerevoli differenze tra le colline più ricche del Monaro e le frange più povere, condusse, come mostra Dovers, dapprima alla "idea che la zona avesse una capacità potenziale maggiore di quella effettiva", e infine alla sua spoliazione¹⁵. Fino a tempi recenti, la terra è stata priva di qualsiasi mitologia protettiva.

In Australia ci sono parecchie idee sbagliate sul paesaggio. Prima della seconda guerra mondiale, la Gran Bretagna era vista come il centro della vita civile e il maggior mercato per i prodotti australiani. La terra, secondo l'etica australiana, patriottica e utilitaristica, doveva essere sfruttata per la ricchezza che poteva produrre; ma mutamenti in

Sidney Nolan (born Australia 1917, arrived Great Britain 1953, died 1992) *Mount Arapiles*, 1944. Ripolin enamel on canvas cm 63.0x76.0 Presented by Sir Sidney and Lady Nolan, 1983. Melbourne, National Gallery of Victoria

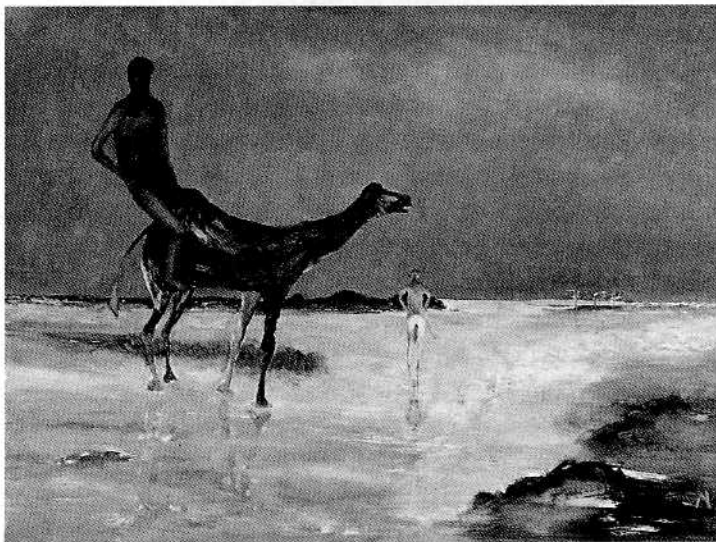
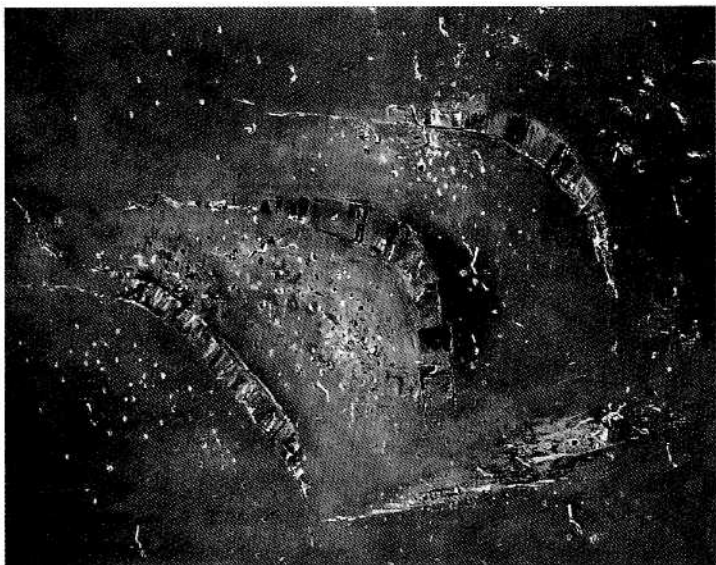
Sydney Nolan (Australia, 1917-Gran Bretagna, 1992) *Mt Arapiles*, 1944, Pittura a

smalto su tela cm 63x776. Donato da Sir Sidney e Lady Nolan, 1983. Melbourne, National Gallery di Victoria

Sidney Nolan (born Australia 1917, arrived Great Britain 1953, died 1992) *Burke and Wills at the Gulf* 1961. Synthetic polymer paint on cardboard cm 122.0x152.0 Presented for Claire Pitblado

from Sunday Reed, 1972. Melbourne, National Gallery of Victoria

Sidney Nolan (Australia, 1917-Gran Bretagna 1992) *Burke and Willis at Gulf*, 1961. Pittura di polimero sintetico su cartone, cm 122x152 Donato per Claire Pitblado da Sunday Reed, 1972. Melbourne, National Gallery of Victoria

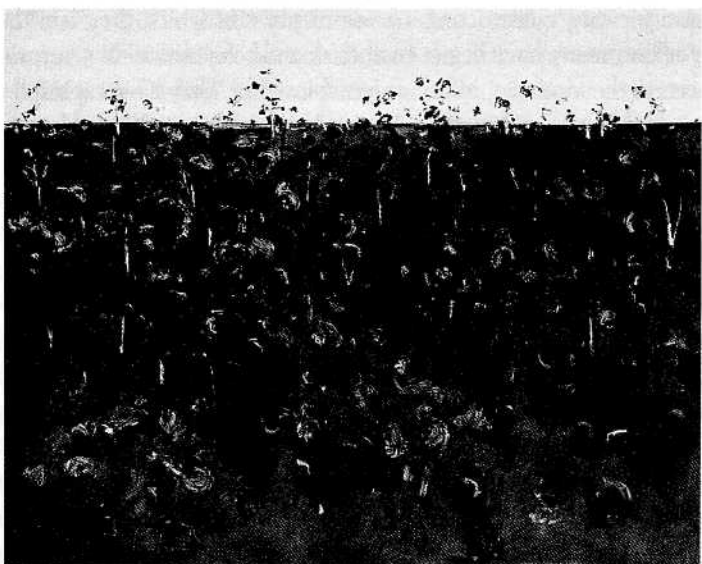


Fred Williams (born 1927, died 1982 Australia) Upwey Landscape, 1965. Oil on canvas, cm 147,3x182,9 Felton Bequest, 1965. Melbourne, National Gallery of Victoria

Fred Williams (Australia 1927-1982) Upwey Landscape, 1965. Olio su tela, cm 147,3x182,9 Donazione Felton. Melbourne, National Gallery of Victoria

Fred Williams (born 1927, died 1982 Australia) Pilbara Landscape, 1981. Oil on canvas, cm 153,0x182,5 CRA Limited, Melbourne

Fred Williams (Australia, 1927-1982) Pilbara, 1981. Olio su tela, cm 153x182,5 CRA Limited, Melbourne



freshwater lakes in Victoria's Mallee district considered one of the "beautiful patches of Nature's handiwork"¹⁸. Saving the land from just such effects of the raised water table has spawned the idea of "Greening Australia" on a huge scale by planting millions of bush and tree seedlings and even by direct seeding¹⁹.

Schemes such as *Land for Wildlife* which attempt to restore safe havens for wild animals and plants on farms and create wildlife corridors enrolled 2,980 members between 1990 and 1994. These changes have created shelter on large properties, improving livestock health and productivity, and have attracted native birds and bats which encourage insect control in native plants. Regional towns too are being targeted for their input of half the phosphates present in the waterways of the Murray Darling Basin causing blue-green algae blooms. Signs that Landcare is becoming a *social* movement were seen when participants continued to meet and operate even through the most prolonged and ruinous drought conditions²⁰. The task is overwhelming and damage continues with government reluctance to legislate against and prosecute private land use abuse. Conservation ecologist and plant geographer Jamie Kirkpatrick gives reasons for both hope and despair in his account of the "human impact on the natural vegetation of Australia". He claims that the "rate at which some types of poorly-reserved and threatened forest are being cleared rivals the 1% per annum recorded for the Amazon rainforests." Furthermore, the "large areas in the National Parks systems fail to protect the full range of native ecosystems and species."²¹ Whilst there are some gains, losses continue; vigilance is essential. Re-education for an appropriate culture of the landscape will not bear fruit all at once; neither has it developed solely from the "green" movement and the farmers. Other cultural conditions have helped to create the context for a different view of the land and ourselves.

Art and Perceptions of the Landscape

The landscape has provided some of the most effective sources of original imagery through which Australians have created pertinent cultural interpretations of Nature and their own identity, constructing a sense of place in which they feel they *belong*, and which, at last, many have begun to cherish and rehabilitate. Not surprisingly, the arts have been in the forefront, offering special insights. They have captured the land's uniqueness, and the relationship of the human being to its breadth and beauty.

Loss of respect for the land has been connected to idea of the "death of God" as creator and sustainer of Nature and the inability to construct a new secular aesthetic. It is a proposition put by the English critic Peter Fuller to explain the poverty of twentieth century landscape painting in Western art before Australia's Sidney Nolan, Arthur Boyd, and Fred Williams whose works date from the early 1940s²². These three have been the modern image-makers, the first to interpret our landscape effectively after the romantic vistas of the Heidelberg School at the turn of the century. Art Historian Richard Haese has found Nolan's Wimmera landscapes of 1942-44 "immensely liberating" for his fellow artists, and has been moved by their ability to "relocate" the Heidelberg School's "vision of a dynamic essentially changeful world [...] within a new landscape and within the heart of a contemporary sensibility"²³. In other words, Nolan, Boyd and Williams have produced images of the

questi atteggiamenti, promossi nei decenni precedenti da figure chiave, in particolare T. G. Tylor¹⁶, giunsero a consolidarsi negli anni Sessanta con la campagna, già oggi leggendaria (e coronata dal successo), volta a salvare dallo "sviluppo" il fragile Little Desert dello stato di Victoria. La conoscenza sempre più ampia della dinamica e della interdipendenza dei sistemi ecologici, insieme alle prove dell'aumento del tasso di salinità nel terreno, dell'erosione, dell'impovertimento della qualità dell'acqua e la perdita di specie vegetali e animali hanno portato a una riconsiderazione della gestione del territorio e agli inizi di una nuova cultura del paesaggio. "Landcare", un termine assente nel *Macquarie Dictionary* del 1981, è adesso un *modus operandi* riconosciuto nel paese¹⁷. Anche se alcune delle battaglie più dure riguardano tuttora i problemi delle foreste più antiche, il governo ha dato il via a programmi per il contenimento dell'erosione, il controllo degli insetti nocivi, la riforestazione, lo sradicamento delle erbe infestanti più aggressive, la protezione di vie d'acqua, terre aride, dune; sistemi ecologici costieri. Questi programmi si stanno sviluppando in tutto il paese con circa 2200 gruppi specializzati che coinvolgono studenti, comunità locali, agricoltori, ambientalisti, aborigeni e il 34 % di tutti i proprietari terrieri, man mano che l'istruzione cambia idee e comportamenti. La vista dei cristalli di sale che "brillano al sole come innumerevoli diamanti" sulle sponde dei laghi d'acqua dolce nel distretto di Mallee nello stato di Victoria non è più considerata "uno degli scorci più belli usciti dalle mani della natura"¹⁸.

Salvare la terra proprio da simili effetti del sollevamento della falda freatica ha generato l'idea di "rinverdire l'Australia" su ampia scala con la piantagione di milioni di arbusti e giovani piante e perfino con la semina diretta¹⁹.

Programmi come *Land for Wildlife*, che cercano di ricostituire ricoveri sicuri per animali e piante selvatiche nelle fattorie e creare corridoi di vita selvatica, hanno visto la partecipazione di 2980 membri tra il 1990 e il 1994. Questi cambiamenti hanno creato uno scudo protettivo sulle grandi proprietà, migliorando la salute e la produttività del bestiame, e hanno attratto uccelli e pipistrelli locali che contribuiscono al controllo degli insetti infestanti delle piante autoctone. Anche i centri urbani regionali sono ora nel mirino a causa della loro produzione di metà dei fosfati presenti nelle vie d'acqua del bacino del Murray Darling con la connessa fioritura delle alghe verdeazzurre.

Il segno della trasformazione del "Landcare" in un movimento "sociale" si è avuto quando i partecipanti hanno continuato a incontrarsi e a operare anche in presenza di prostrate e rovinose condizioni di siccità²⁰. Il compito è oneroso e i danni non sono certo arrestati dalla riluttanza da parte del governo di promulgare leggi volte a impedire e perseguire gli abusi nello sfruttamento privato del territorio.

L'ecologo e fitogeografo Jamie Kirkpatrick ci offre motivi sia di speranza sia di disperazione nel suo resoconto dell'"impatto umano sulla vegetazione naturale in Australia". Secondo Kirkpatrick, il "tasso con il quale alcuni tipi di foresta poco tutelati e minacciati vengono disboscati è confrontabile all'1% annuo registrato per le foreste pluviali dell'Amazzonia". Inoltre, le "ampie aree dei sistemi dei parchi nazionali non riescono a proteggere l'intera gamma di ecosistemi e specie autoctone"²¹. Se è vero che si fanno passi in avanti, non si fermano però le perdite; la vigilanza è essenziale. La rieducazione a una appropriata cultura del paesaggio non darà frutti tutto d'un tratto; né si è svilup-

Australian landscape which are in tune with contemporary culture, delighting in its harsh beauty, without necessarily replicating or referencing past myths.

Sidney Nolan's painting, *Mt Arapiles*, 1944, describes the heat and glare, the poor, sparsely-treed land, and the smallness of a stand of trees on the horizon; the bleached landscape acting as a foil for the relentless sun and blue sky. Open space, air, and brilliant light are the subjects here. His *Railway Guard, Dimboola*, 1943, a dry, wheat-growing area, also uses the high horizon, avoiding pictorial depth and emphasizing the flatness of a plain so featureless that the rails and crossing signals become objects of significance. Alongside the abstracted machinery of his trade the "primitive" subject looms large in the frontal plane, like a survivor of the otherwise bland landscape behind him. Yet the yellow-ochre colouring they share unites them; they are of the same place, his expression as vacant as the land. In Nolan's better known and widely celebrated *Ned Kelly* series of 1946-47, Kelly, an outlaw and folk hero, is an intruder in the landscape. His black helmet silhouettes the *First-Class Marksman*, against the sunlight brightness. Light penetrates the ragged bush and the hills take on the natural blues and purples of eucalypt scrub under a typically cloudless summer sky, the geometric black armour creating a harsh contrast to nature's fragile, unkempt beauty. *Burke and Wills at the Gulf*, 1961, illustrates the doomed nineteenth-century explorers who reached the Gulf of Carpentaria on the north coast after weary months travelling overland. Soon to die of thirst, they appear like "desert centaurs"²⁴ on their dromedaries, as hallucinatory as the shimmering desert they have crossed and the beach upon which they emerge. The mirage of sea and sky absorbs their forms in a blue haze with a poignant beauty belonging to the landscape alone.

Other works, such as the *Blackboys*, of Western Australia and the *Miner's Camp*, 1948, celebrate the strange vegetation, the dessicating heat and the parched land in subtle or rich hues which capture the character of special parts of the countryside. Here Nolan uses isolated patches of colour on plain grounds, a technique which reached its zenith in Fred Williams' more abstracted landscapes, often featureless except for the few patches of paint indicating a light cover of plants.

Williams' *Upwey Landscape II*, and *Drawing for Upwey Landscape II*, 1965, convey the idea of incidental trees dotting the open landscape and the typically flat horizon. The forms are registered, as the notes of a musical score, in the charcoal drawing, but are built up in the painting with subtle variations of rich ground colours, and the impasted strokes of pigment marking in the trees, suggesting shadow and uneven features of rocks and crevices in terms of denser colour but without figurative definition. Remembered typicality of the whole and the immediacy of paint and brushstroke are more important than particularity. A certain monotony is itself a familiar characteristic of the landscape.

As builders of a new mythology of the landscape, Nolan and Williams have constructed heroic visions of an old land, weathered and flat, without the grand mountain prospects of the Americas or the European Alps, but having a unique and awesome splendour of another kind. This is often due to colour, light, and spaciousness which have become icons in the Australian psyche. Williams was not concerned to paint a portrait of the land, but his "experience" of it. Picturesque traditions of landscape painting are nowhere to be found in his work. However, as his biographer writes: "the character of Fred Williams' art

pata esclusivamente per iniziativa del movimento degli ambientalisti o degli agricoltori. Altre condizioni culturali hanno contribuito a creare il contesto per una visione diversa della terra e di noi stessi.

Arte e percezioni del paesaggio

Il paesaggio ha rappresentato una delle fonti più efficaci di immagini originarie mediante cui gli australiani hanno elaborato sul piano culturale e interpretativo la propria natura e identità, costruendo così un senso del luogo a cui essi sentono di appartenere, e che molti, finalmente, hanno cominciato ad avere a cuore e a voler recuperare. Non sorprende il fatto che le arti siano state in prima linea e abbiano offerto intuizioni illuminanti: esse hanno catturato l'unicità della terra e il rapporto dell'essere umano con la sua vastità e bellezza.

253

La perdita del rispetto per la terra è stata associata all'idea della "morte di Dio" come creatore e reggitore della natura e all'incapacità di costruire una nuova estetica profana. Si tratta di una tesi avanzata dal critico inglese Peter Fuller per spiegare la povertà della pittura di paesaggio nell'arte occidentale del XX secolo prima degli australiani Sydney Nolan, Arthur Boyd e Fred Williams i cui lavori risalgono ai primi anni Quaranta²². Questi tre artisti sono stati i moderni creatori di immagini, i primi a interpretare il nostro paesaggio in modo efficace dopo le visioni romantiche della scuola di Heidelberg all'inizio del secolo. Lo storico dell'arte Richard Haese ha trovato i paesaggi di Wimmera, dipinti da Nolan tra il 1942 e il 1944, "immensamente liberatori" per i suoi colleghi, restando colpito, in particolare, dalla capacità di "trasferire la visione della scuola di Heidelberg di un mondo dinamico essenzialmente mutevole [...] entro un nuovo paesaggio, nel cuore di una sensibilità contemporanea²³. In altre parole, Nolan, Boyd e Williams hanno prodotto immagini del paesaggio australiano in sintonia con la cultura contemporanea, attraenti nella loro aspra bellezza senza necessariamente riecheggiare o fare riferimento a miti passati. Il quadro di Sidney Nolan *Mt Arapiles* (1944) raffigura il riverbero infuocato del sole, la terra povera di alberi radi, e l'esiguità di una fila di alberi all'orizzonte; con il paesaggio sbiancato che fa da contrasto al sole spietato e al cielo blu. Spazio aperto, aria, luce brillante sono i temi presenti. Il suo *Railway Guard, Dimboola* (1943), un'area arida coltivata a grano, usa anche l'orizzonte remoto, evitando la profondità pittorica e enfatizzando la monotonia di una pianura così priva di tratti distintivi che le rotaie e i segnali di attraversamento diventano oggetti significativi. Accanto all'astratto macchinario della sua attività, il soggetto "primitivo" si staglia enorme sulla superficie frontale, come un sopravvissuto del paesaggio, altrimenti gentile, dietro di lui. Ma la colorazione giallo ocra che condividono li unisce; appartengono allo stesso luogo, l'espressione della persona è vuota come quella della terra.

Nella serie più nota e celebrata di Nolan, *Ned Kelly* (1946-47), Kelly, fuorilegge e eroe popolare, è un intruso nel paesaggio. Il suo elmetto nero proietta la sagoma del *First Class Marksman* (*Tiratore scelto di prima classe*) contro il fulgore della luce solare. La luce penetra attraverso la fitta boscaglia e le colline acquistano i blu e i viola naturali della macchia di eucalipti sotto un cielo senza nuvole tipicamente estivo, mentre la nera armatura dalle forme geometriche crea un contrasto stridente con la bellezza fragile

depends on its constant recourse to nature [...]"²⁵. Patrick McCaughey perceives a new attitude to landscape painting in Williams' imagery. Whereas traditionally this "alien world" has been "possessed through dramatisation and allegorisation [...] by projecting fictions into it", the artist either omits figurative motifs or knits them so thoroughly into the picture they virtually disappear. He has had no need of romantic legends about explorers and pioneers succumbing to the land, or for the land as theatre, a setting for human drama, an idyllic sanctuary, or the stuff of solipsistic sublimity. His paintings have an "iconography" which deals with the land in its own terms. They appeal to a haunting beauty seen through the eyes of the artist. When he accompanied Williams, who was painting his strip views on Flinders Island in Bass Strait in the 1970s, his friend, historian Ian Turner recorded that "for Fred the landscape has no focal point and no boundaries, in breadth or in depth" and that he captured the colours of the landscape in a "range of reds, browns and purples that I hadn't seen before"²⁶.

At first, Williams' landscape painting was not readily accepted, but such has been his achievement that curator Hendrik Kolenberg wrote in 1981, "[...] it has become almost a cliché amongst lovers of Australian Art to note how like a Fred Williams painting Australian landscape looks [...]" . His art "has become a part of our imaginative experience of landscape in Australia"²⁷. In his eulogy, fellow artist John Brack claimed simply: "He changed the way we see our country [...]"²⁸ Memory of the landscape, reflection, and intuition are the inspirations for Williams's last paintings.

The Pilbara Series of 1979-1981 includes aerial views where the fiery monochromatic glow of the ore-bearing land is interrupted by small streaks and patches of colour locating rivers, escarpments, rocks and gorges, like ships on an open sea. This is how it is. As Fuller has remarked, these artists "transcend the 'alien-ness' and intractability of the land, to work upon it a magic of aesthetic transformation"²⁹. Nature is celebrated for a beauty and grandeur peculiar to this place, without recourse to narrative or symbol, but embodying a significant spiritual dimension, itself worthy of becoming a new "myth".

Whilst, Schama claims, "cultural habits of humanity have always made room for the sacredness of nature"³⁰, in an age less than ever before overawed by religiosity or likely to anthropomorphise nature, I suggest we need new cultures of utopia where landscapes are interpreted not only in terms of sanctuary, dreams, and ideals, but grounded in Nature's sustainable ecological systems, the very source of life in all its beauty and variety, to develop what Fuller has called "a new secular "ecological" aesthetic" and an ability to "affirm beauty in, and unity with the natural world *regardless*"³¹. More than a refuge or sanctuary, this utopia must be a dream in the *making*.

e scarmigliata della natura. *Burke and Willis at the Gulf* (1961) illustra gli sfortunati esploratori del XIX secolo che raggiunsero il golfo di Carpentaria sulla costa settentrionale dopo estenuanti mesi di viaggio via terra. Sul punto di morire di sete, essi appaiono come "centauri del deserto"²⁴ sui loro dromedari, allucinati come il deserto abbagliante che hanno attraversato e la spiaggia dalla quale emergono le loro figure. Il miraggio del mare e del cielo assorbe le loro forme in una nebbia blu di una bellezza intensa che appartiene al solo paesaggio.

Altri lavori, come *Blackboys*, dell'Australia occidentale e *Miner's Camp* (1948), celebrano la vegetazione strana, la calura bruciante e la terra riarsa con tinte ora tenui ora ricche che riescono a catturare il carattere di zone particolari del paese. Qui Nolan usa chiazze isolate di colore su sfondi uniformi, una tecnica che ha raggiunto il suo apice con i paesaggi più astratti di Fred Williams, spesso privi di tratti distintivi eccetto che per le poche macchie di colore che indicano una lieve copertura di vegetazione.

Le opere di Williams, *Upwey Landscape II* e *Drawing for Upwey Landscape II* (1965), esprimono l'idea di alberi sparsi che punteggiano il paesaggio aperto e l'orizzonte, come al solito piatto. Le forme sono indicate, come le note di uno spartito musicale, nel disegno a carboncino, ma sono rese nel dipinto con delicate variazioni di intensi colori di fondo, mentre rapidi tocchi impastati di pigmento segnano gli alberi e suggeriscono ombre e tratti irregolari di rocce e fenditure con colori più densi, ma senza una definizione figurativa. La tipicità memoriale dell'insieme e l'immediatezza del colore e della pennellata sono più importanti delle peculiarità del paesaggio. Una certa monotonia è di per sé una caratteristica familiare del paesaggio.

Come creatori di una nuova mitologia del paesaggio, Nolan e Williams hanno costruito visioni eroiche di una terra antica, consumata dalle intemperie e piatta, priva degli scorci grandiosi delle montagne americane o delle Alpi europee, ma dotata nondimeno di uno splendore unico e maestoso di tipo diverso. Ciò è spesso dovuto al colore, alla luce e alla vastità degli spazi, assimilati ormai come icone nella psiche australiana.

A Williams interessava dipingere non un ritratto della terra ma l'"esperienza" che ne faceva. Le tradizioni pittoresche dei paesaggisti sono del tutto irrintracciabili nella sua opera. Tuttavia, come scrive il suo biografo: "il carattere dell'arte di Williams dipende dal ricorso costante alla natura [...]"²⁵. Patrick McCaughey percepisce nelle immagini di Williams un nuovo atteggiamento nei confronti della pittura di paesaggio. Mentre tradizionalmente questo "mondo alieno" era stato "posseduto con i mezzi della drammatizzazione e allegorizzazione [...] proiettando al suo interno storie di invenzione", il nostro artista omette i motivi figurativi oppure li intreccia così intimamente nel quadro da farli praticamente sparire. Williams non ha avuto bisogno di leggende romantiche di esploratori e pionieri che soccombono alla terra, o ne fanno un teatro, una scena per le vicende umane, un santuario idillico, o il materiale di una sublimità solipsistica. I suoi dipinti possiedono una "iconografia" che tratta la terra nei termini che le sono propri. Essi si appellano a una bellezza ossessiva vista attraverso gli occhi dell'artista. Quando si accompagnava a Williams, allora intento – negli anni Settanta – alla serie di vedute dell'isola di Flinders nel Bass Strait, il suo amico, lo storico Ian Turner, scrisse che per "Fred il paesaggio non ha punti focali né confini, in ampiezza o profondità" e che l'arti-

¹ R. Williams, *Ideas of Nature* in J. Benthall (ed.), *Ecology, the Shaping Enquiry*, London 1972.

² F. Hodgson Burnett, *The Secret Garden*, (1911) Harmondsworth 1993, p. 251.

³ R. Matthews, *In the Trail of the Serpent: a Theological Enquiry* in M. Francis and R. T. Hester Jr., *The Meaning of Gardens*, Cambridge Mass. 1990, pp.46-47.

⁴ S. Schama, *Landscape and Memory*, London 1995, p. 15.

⁵ H. D. Thoreau, *Journal*, 30 August, 1856, quoted in S. Schama, *Landscape and Memory*, London 1995.

⁶ P. Fuller, *Images of God, The Consolidation of Lost Illusions*, London 1990.

⁷ S. Schama, *op.cit.*, p. 61.

⁸ *Ibid.*, pp. 9-16.

⁹ *Ibid.*, pp. 517-528. See also E. Panofsky *Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition in Meaning in the Visual Arts*, Harmondsworth 1955, pp. 340-367.

¹⁰ S. Schama, *op.cit.*, *In the Realm of the Lithuanian Bison*, Chapter One

¹¹ G. Snyder, *The Practice of the Wild*, San Francisco 1990, pp. 6-7.

¹² D. Cosgrove, *The Palladian Landscape*, Leicester 1993, p.109.

¹³ Capt. Mark Currie, Stewart. Ryrie, and A. McFarland quoted in S. Dovers, *Still Discovering Monaro: perceptions of landscape* in Stephen Dovers (ed.), *Australian Environmental History: Essay and Cases*, Melbourne 1994, pp. 119-140.

¹⁴ A. Costin, *Ecosystems of the Monaro region, with special reference to soil erosion*, Sydney 1954 (a «landmark» in Australian ecological studies), quoted in S. Dovers *op.cit.* p. 134.

¹⁵ S. Dovers, *op.cit.*

¹⁶ For an introduction see J. M. Powell, *The Genesis of Environmentalism in Australia*, in D. Garden (ed.), *Created Landscapes: Historians and the Environment*, Victoria, Carlton 1993, pp. 7-16.

¹⁷ See A. Campbell, *Landcare: Community Shaping the Land and the Future*, 1994.

¹⁸ I. M. Lanfranchi, *Springtime in the Mallee in the Fifth Book*, Melbourne 1930, pp. 183-185.

Irene Lanfranchi was a teacher in the Victorian Education Department,

and the *Fifth Book* was prescribed reading for all Victorian State School children until the 1950s.

¹⁹ See for example, *Direct Seeding of Trees and Shrubs*, Adelaide 1994.

²⁰ S. Letts, interview, *Landline*, ABC Television, 5.3.95. (Some areas have had more than six years without rain.) Others interviewed on this program include, farmer, John Clarke, who has saved the threatened Curlew, a native bird which lives in the leaf litter and sticks under trees, by protecting these areas. Robert McMaster, Manager of the Chateau Tablik Winery on 800 hectares of land laced with wetlands and billabongs, who has turned around husbandry practices in an attempt to repair nearly 200 years of damage, claims cultural change is occurring through the children of participants of properties involved in the Scheme. The number of properties in the Scheme has risen from 238 in 1980 to 521 in 1995.

²¹ J. Kirkpatrick, *A Continent Transformed: Human Impact on the Natural vegetation of Australia*, Melbourne 1994, espec. pp. 50-52.

²² P. Fuller, *op.cit.*, p. 183.

²³ R. Haese *Under the Sign of the Plain and the Sky: Wimmera Paintings of Sidney Nolan 1942-44* in *Sidney Nolan: the City and the Plain*, Melbourne 1983, p. 8.

²⁴ This apt interpretation made in *The Critic*, Perth, 23 November 1962 and is preprinted in J. Clark, *Sidney Nolan: Landscapes and Legends*, Sydney 1987, p. 134.

²⁵ P. McCaughey, *Fred Williams*, Sydney 1980, pp. 17, 19.

²⁶ I. Turner, *Artist's Camp, Erith Island: March 1974*, in *Overland*, 60, 1975, pp.41-55, espec. p.42.

²⁷ H. Kolenberg, *Fred Williams Bass Strait Landscapes 1971-78*, Hobart 1981, pp. 4-5.

²⁸ J. Brack quoted from his eulogy at Williams' funeral, April 1982, in P. McCaughey, *op.cit.*, p. 347.

²⁹ These are Fuller's words to describe Williams's Pilbara paintings, but they apply also to Nolan. See P. Fuller, *op.cit.*, p. 183.

³⁰ S. Schama, *op.cit.*, p. 18.

³¹ P. Fuller, *The Australian Scapegoat: Towards an Antipodean Aesthetic*, Perth 1986, p. 30. See also his *The Geography of Mother*

Nature, in D. Cosgrove (ed.), *The Iconography of Landscape: Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*, Cambridge 1988, pp. 11-31.

The illustrations have been made available by the kind permission of the National Gallery of Victoria and of CRA Limited.

Bibliography

Burnett, F. H. (1993), *The Secret Garden*, (1911) Harmondsworth.
Campbell, A. (1994), *Landcare: Community Shaping the Land and the Future*.

Clark, J. (1987), *Sidney Nolan: Landscapes and Legends*, Sydney.

Cosgrove, D. (ed.) (1988), *The Geography of Mother Nature, in The Iconography of Landscape: Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*, Cambridge.

Cosgrove, D. (1993), *The Palladian Landscape*, Leicester,
Costin, A. (1954), *Ecosystems of the Monaro region, with special reference to soil erosion*, Sydney.

Department of Primary Industry (1994), *Direct Seeding of Trees and Shrubs*, Adelaide.

Dovers, S. (ed.) (1994) *Australian Environmental History: Essay and Cases*, Melbourne.

Fuller, P. (1990), *Images of God, The Consolidation of Lost Illusions*, London.

Fuller, P. (1986), *The Australian Scapegoat: Towards an Antipodean Aesthetic*, Perth.

Haese, R. (1983), *Under the Sign of the Plain and the Sky: Wimmera Paintings of Sidney Nolan 1942-44*, in *Sidney Nolan: the City and the Plain*, Melbourne.

Kirkpatrick, J. (1994), *A Continent Transformed: Human Impact on the Natural vegetation of Australia*, Melbourne.

Kolenberg, H. (1981), *Fred Williams Bass Strait Landscapes 1971-78*, Hobart.

Lanfranchi, I. M. (1930), *Springtime in the Mallee in the Fifth Book*, Melbourne.

Letts, S., *Landline*, ABC Television, 5.3.95 (interview).

Matthews, R. (1990), *In the Trail of the Serpent: a Theological Enquiry* in

sta catturava i colori del paesaggio mediante una "gamma di rossi, marroni, e viola mai visti prima"²⁶.

All'inizio la pittura di paesaggio di Williams non fu accettata, ma tale è stato poi il suo successo che il sovrintendente Hendrik Kolenberg ha scritto nel 1981 che "è diventato quasi un luogo comune tra gli amanti dell'arte australiana notare quanto il paesaggio australiano somigli a un quadro di Fred Williams". La sua arte "è diventata parte della nostra esperienza immaginativa del paesaggio in Australia"²⁷. Nella commemorazione fatta dal suo amico e artista John Brack si affermava semplicemente: "Ha cambiato il modo con cui guardiamo al nostro paese [...]"²⁸. Memoria del paesaggio, riflessione, e intuizione sono le fonti di ispirazione degli ultimi dipinti di Williams.

The Pilbara Series del 1979-81 include vedute aeree dove l'incandescente splendore monocromatico della terra ricca di minerali è interrotto da piccole strie e chiazze di colore che individuano fiumi, scarpate, rocce e gole, come navi nel mare aperto. Come ha osservato Fuller, questi artisti "trascendono 'l'estraneità' e l'intrattabilità della terra, per operare su di essa una magia di trasformazione estetica"²⁹. La natura è celebrata per una bellezza e maestà propri di questo luogo, senza ricorso a storie o simboli, ma facendole esprimere dal suo interno una dimensione spirituale ricca di significato, essa stessa degna di diventare un nuovo "mito".

Mentre, come scrive Schama, "le abitudini culturali dell'umanità hanno sempre fatto spazio alla sacralità della natura"³⁰, io penso che, in una età meno che mai intimidita dalla religiosità o disposta ad antropomorfizzare la natura, abbiamo bisogno di nuove culture dell'utopia. E allora i paesaggi saranno interpretati non solo in termini di "santuario", di sogni o ideali, ma troveranno la propria base nei sistemi ecologici sostenibili della natura, autentica fonte della vita in tutta la sua bellezza e varietà, così da sviluppare quelle che Fuller ha chiamato "una nuova estetica 'ecologica' profana", e la capacità di "affermare la bellezza che è nel mondo della natura e, insieme, esprime la nostra unità con esso *nonostante tutto*"³¹. Più di un rifugio o un santuario, questa utopia deve essere un sogno "in via di realizzazione".

¹ R. Williams, *Ideas of Nature*, in J. Benthall (ed.), *Ecology, the Shaping Enquiry*, London 1972.

² F. Hodgson Burnett, *The Secret Garden* (1911), Harmondsworth 1933, p. 251.

³ R. Matthews, *In the Trail of the Serpent: a Theological Enquiry*, in M. Francis e R.T. Hester jr. (eds.), *The Meaning of Gardens*, Cambridge Mass. 1990, pp. 46-7.

⁴ S. Schama, *Landscape and Memory*, London 1995, p. 15.

⁵ H.D. Thoreau, *Journal*, 30 agosto 1856, citato in Schama, *Landscape and Memory*, cit.

⁶ P. Fuller, *Images of God. The Consolation of Lost Illusions*, London 1990.

⁷ S. Schama, *Landscape and Memory*, cit., p. 61.

⁸ Ivi, pp. 9-16.

⁹ Ivi, pp. 517-28. Cfr. anche E. Panofsky, *Et in Arcadia Ego: Pousin and the Elegiac Tradition*, in *Meaning and the Visual Arts*, Harmondsworth 1955, pp. 340-67.

¹⁰ S. Schama, *Landscape and Memory*, cit., cap. I *In the Realm of the Lithuanian Bison*.

¹¹ G. Snyder, *The Practice of the Wild*, San Francisco 1990, pp. 6-7.

¹² Cosgrove, *The Palladian Landscape*, Leicester 1993, p. 109.

¹³ Le citazioni del capitano Mark Currie, di Stewart, Ryrie e A. McFarland sono tratte da S. Dovers, *Still Discovering Monaro:*

Perceptions of Landscape, in Stephen Dovers (ed.), *Australian Environmental History: Essays and Cases*, Melbourne 1994, pp. 119-140.

¹⁴ A. Costin, *Ecosystems of the Monaro Region, with Special Reference to Soil Erosion*, Sydney 1954 (una 'pietra miliare' negli studi ecologici australiani), citato in S. Dovers, *Still Discovering Monaro*, cit.

¹⁵ S. Dovers, *Still Discovering Monaro*, cit.

¹⁶ Per una introduzione all'argomento si veda J.M. Powell, *The Genesis of Environmentalism in Australia*, in D. Garden (ed.), *Created Landscapes: Historians and the Environment*, Victoria,

- M. Francis and R. T. Hester Jr., *The Meaning of Gardens*, Cambridge Mass.
- McCaughey, P. (1980), *Fred Williams*, Sydney.
- Panofsky, E. (1955), *Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition*, in *Meaning in the Visual Arts*, Harmondsworth.
- Powell, J.M.(1993), *The Genesis of Environmentalism in Australia*, in D. Garden (ed.), *Created Landscapes: Historians and the Environment*, Carlton.
- Schama, S. (1995), *Landscape and Memory*, London.
- Snyder, G. (1990), *The Practice of the Wild*, San Francisco.
- Thoreau, H. D. (1995), *Journal*, 30 August, 1856, quoted in S. Schama, *Landscape and Memory*, London.
- Turner, I. (1975), *Artist's Camp, Erith Island: March 1974*, in *Overland*, 60.
- Williams, R. (1972), *Ideas of Nature*, in J. Benthall (ed.), *Ecology, the Shaping Enquiry*, London.

Carlton 1993, pp. 7-16.

¹⁷ Cfr. A. Campbell, *Landcare: Community Shaping the Land and the Future*, 1994.

¹⁸ I.M. Lanfranchi, *Springtime in the Mallee*, nel *Fifth Book*, Melbourne 1930, pp. 183-5. Irene Lanfranchi insegnava nel Victorian Education Department e il *Fifth Book* è rimasto lettura obbligatoria per tutti gli alunni delle scuole statali di Victoria fino agli anni Cinquanta.

¹⁹ Cfr., per esempio, *Direct Seeding of Trees and Shrubs*, Adelaide 1994.

²⁰ S. Letts, intervista in *Landline*, ABC Television, 5 marzo 1995. (Alcune aree sono rimaste prive di pioggia per più di sei anni.) Tra gli altri intervistati nel programma si ricordano: John Clarke, agricoltore, che ha salvato la specie in pericolo del Curlew, un uccello autoctono che vive tra le foglie cadute e gli steli ai piedi degli alberi, impegnandosi nella protezione di queste aree; Robert McMaster, dirigente della Chateau Tabilk Winery che si estende su una superficie di ottocento ettari costellata di terreni paludosi e boscaglie, che ha dato una svolta alle pratiche di coltivazione nel tentativo di porre rimedio a duecento anni di danni ecologici ed è dell'opinione che attraverso i figli dei proprietari che partecipano all'iniziativa si stia verificando un mutamento di cultura. Il numero delle proprietà coinvolte nelle attività è passato da 238 nel 1980 a 521 nel 1995.

²¹ J. Kirkpatrick, *A Continent Transformed: Human Impact on the Natural Vegetation of Australia*, Melbourne 1994, in particolare pp. 50-2.

²² P. Fuller, *Images of God*, cit., p. 183.

²³ R. Haese, *Under the Sign of the Plain and the Sky: Wimmera Paintings of Sidney Nolan 1942-44*, in *Sidney Nolan: the City and the Plain*, Melbourne 1983, p. 8.

²⁴ Questa pertinente interpretazione è stata proposta per la prima volta in *The Critic*, Perth, 23 novembre 1962, ed è stata ri-

stampata in J. Clark, *Sidney Nolan: Landscapes and Legends*, Sydney 1987, p. 134.

²⁵ P. McCaughey, *Fred Williams*, Sydney 1980, pp. 17, 19.

²⁶ I. Turner, *Artist's Camp, Erith Island: March 1974*, in *Overland*, 60, 1975, pp. 41-55, in particolare p. 42.

²⁷ H. Kolenberg, *Fred Williams Bass Strait Landscapes 1971-78*, Hobart 1981, pp. 4-5.

²⁸ Dalla commemorazione di J. Brack in occasione del funerale di Williams, aprile 1982, citato in P. McCaughey, *Fred Williams*, cit.

²⁹ Con queste parole Fuller descrive la serie di Pibara di Williams, ma valgono anche per Nolan. Cfr. Fuller, *Images of God*, cit., p. 183.

³⁰ S. Schama, *Landscape and Memory*, cit., p. 18.

³¹ P. Fuller, *The Australian Scapegoat: Towards an Antipodean Aesthetics*, Perth 1986, p. 30. Cfr. anche il suo *The Geography of Mother Nature*, in D. Cosgrove (ed.), *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge 1988, pp. 11-31.

* Per le illustrazioni si ringraziano la National Gallery di Victoria e la CRA Limited per i permessi gentilmente concessi.

Bibliografia

Burnett, F.H. (1993), *The Secret Garden* (1911), Harmondsworth.
Campbell, A. (1994), *Landcare: Community Shaping the Land and the Future*.
Clark, J. (1987), *Sidney Nolan: Landscapes and Legends*, Sydney.
Cosgrove, D. (ed.) (1988), *The Geography of Mother Nature*, in *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and use of Past Environments*, Cambridge.
Costin, A. (1954), *Ecosystems of Monaro Region, with Special Reference to Soil Erosion*, Sydney Department of Primary Industry

(1994), *Direct Seeding of Trees and Shrubs*, Adelaide.

Dovers, S. (ed.) (1994), *Australian Environmental History: Essays and Cases*, Melbourne.

Fuller, P. (1990), *Images of God. The Consolation of Lost Illusions*, London

Fuller, P. (1986), *The Australian Scapegoat: Towards an Antipodean Aesthetics*, Perth.

Haese, R. (1983), *Under the Sign of the Pain and the Sky: Wimmera Paintings of Sidney Nolan 1942-44*, in *Sidney Nolan: the City and the Plain*, Melbourne.

Kirkpatrick, J. (1944), *A Continent Transformed: Human Impact on the Natural Vegetation of Australia*, Melbourne.

Kolenberg, H. (1981), *Fred Williams Bass Strait Landscapes 1971-78*, Hobart.

Lanfranchi, I.M. (1930), *Springtime in the Mallee*, nel *Fifth Book*, Melbourne.

Letts, S., *Landline*, ABC Television, 5 marzo 1995 (intervista).

Matthews, R. (1990), *In the Trail of the Serpent: a Theological Enquiry*, in M. Francis e R.T. Hester jr. (eds.), *The Meaning of Gardens*, Cambridge Mass.

McCaughey, P. (1980), *Fred Williams*, Sydney.

Panofsky, E. (1955), *Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition*, in *Meaning in the Visual Arts*, Harmondsworth.

Powell, J.M. (1993), *The Genesis of Environmentalism in Australia*, in D. Garden (ed.), *Created Landscapes: Historians and the Environment*, Carlton.

Schama, S. (1995), *Landscape and Memory*, London.

Snyder, G. (1990), *The Practice of the Wild*, San Francisco.

Thoreau, H.D. (1995), *Journal*, 30 agosto 1856, citato in S. Schama, *Landscape and Memory*, London 1995.

Turner, I. (1975), *Artist's Camp, Erith Island: March 1974*, in *Overland*, 60.

Williams, R. (1972), *Ideas of Nature*, in J. Benthall (ed.), *Ecology, the Shaping Enquiry*, London.

Part III / Parte terza

Ecologies / Ecologie

The vegetation landscape: interpretation and logic in cartographic representations

Stefano Mazzoleni and Paolo Di Martino

262

Introduction

The relationship between man and nature has undoubtedly changed during the evolution of our culture. The passage from a nomadic life style based on hunting/gathering to a sedentary agricultural existence and thence to urban living represented a fundamental change from an existence physically immersed in nature to an ever increasing physical and psychological separation from the natural realm. Urbanised man does not even retain a visive memory of "nature", and in modern societies the knowledge and description of the territory has become the concern of specialised disciplines rather than belonging to general culture. In response to differing interests, the various disciplines have generally focused their attention on different aspects of the territory. Western architecture, for example, has taken an interest above all in how territory has been anthropomorphised and modified by human activity, whereas the physical and natural sciences have examined primarily "natural" phenomena. There has only recently been a tendency, in the context of territorial planning, towards a certain overlapping of the domains of disciplines which were traditionally quite distinct. However, because of the marked differences in rationale and language, this overlapping has rarely given rise to a real osmosis between the different specialities, even when they are dealing with the same physical realities. Occasionally an intuitive comprehension does arise between two disciplines, in spite of the divergences in viewpoint, subject matter and language. Yet more often than not it is very difficult to transpose the interpretations of a territory formulated by one discipline into the criteria of other methodological approaches.

One only has to compare the product of a painter, who gives an aesthetical representation of the landscape, with that of a geographer, who for the same landscape provides an analytical representation based on a conceptual symbology evolved in the context of his discipline. It is obvious that different painting styles will have more or less in common with the symbology used in the geographical representation, and thus lend themselves to an analytical or scientific reading. In the same way a geographical map may, over and above its analytical value, be adjudged to be more or less beautiful and merit appreciation as a work of art. In other words, documents which are produced in accordance with the canons and goals of one discipline, or better

Il paesaggio vegetale: logica ed interpretabilità della rappresentazione cartografica

Stefano Mazzoleni e Paolo Di Martino

Introduzione

263

Il rapporto uomo-natura è certamente cambiato nel corso dell'evoluzione culturale. Il passaggio da un'organizzazione di vita nomade basata sulla caccia/raccolta ad una stanziale agricola e, successivamente urbana ha rappresentato un profondo cambiamento, da una vita immersa fisicamente nella natura ad una via via crescente separazione fisica e psicologica dagli spazi naturali. L'uomo urbanizzato non presenta più nemmeno la memoria visiva della "natura" e nelle società moderne la conoscenza e descrizione del territorio è diventata ormai oggetto di discipline specialistiche piuttosto che parte della cultura di base comune.

A seconda dei vari interessi, discipline differenti si sono in generale concentrate su parti diverse del territorio, ad esempio: l'architettura occidentale in senso lato si interessa soprattutto di territorio antropizzato e modificato dagli uomini, al contrario delle scienze fisiche e naturali che osservano soprattutto spazi "naturali". Solo recentemente, nell'ambito delle problematiche di pianificazione territoriale, si è cominciata a creare una certa sovrapposizione nello spazio fisico dei campi di interesse di discipline tradizionalmente separate. A questo comunque, a causa delle permanenti forti diversità di logica e linguaggio, quasi mai è corrisposta l'osmosi effettiva delle differenti competenze, anche laddove applicate agli stessi spazi fisici. A volte, nonostante le diversità di visione, di oggetto, di interesse e di linguaggio, avviene una reciproca comprensione intuitiva tra discipline differenti, spesso però è molto difficile "tradurre" esaustivamente le interpretazioni di un territorio effettuate nell'ambito di una disciplina nei criteri di altri approcci logici.

Si pensi ad un pittore che rappresenta l'immagine di un paesaggio simbolizzando con sé, a confronto con un geografo che dello stesso paesaggio fornisce una rappresentazione analitica basata su una simbologia della propria disciplina. È ovvio che stili pittorici diversi potranno essere più o meno vicini alla simbologia della rappresentazione geografica e quindi trovare anche una applicazione di tipo analitico/scientifico. È chiaro anche come, viceversa, una mappa geografica potrà essere, al di là del proprio valore analitico, considerata più o meno bella e venire usata come quadro! In altre parole dei documenti prodotti secondo i canoni ed i fini di una disciplina, o meglio di una "cultura", possono essere completamente incomprensibili agli occhi di un'altra cultura, oppure essere percepiti capendone il significato originario o, ancora, interpretandoli secondo criteri che nulla hanno a che vedere con quelli originari.

"culture", may be totally incomprehensible to observers from another culture, or they may be intelligible to a greater or lesser extent in terms of their intended significance, or again they may be totally misconstrued if they are interpreted according to criteria which are totally extraneous to the original premises.

This volume, as was explained in the Introduction, brings together widely differing cultural approaches in the attempt to highlight possible points of contact (maybe) and contrast (certainly) among them. In this essay in particular we set out to show how even within one discipline, plant ecology, one finds interpretative problems which are both formal and substantial, and which have to be taken into account if one is to arrive at a correct comprehension of the descriptive documents of a territory.

Classificatory and functional criteria in the description of the vegetation landscape

In the natural sciences one can observe a certain dichotomy between two different approaches, one tending to define categories, forms or taxonomy, and the other processes, functions or physiology. It is interesting that the two approaches have their counterparts in two very generic methodological categories, namely the *classification* and *ordination* of data. In the first case, the objects of study are grouped together by pursuing various homologies and similarities so that systematic categories can be defined. In the second case the distribution of the objects is described continuously on the basis of quantitative variations.

The difference between these two approaches is fundamental. The classificatory approach is analogous to the functioning of the human brain, which even in its most primitive organisational forms instinctively recognises distinct reference categories, viz. food/poison, friend/enemy (Clifford & Stephenson, 1975). In other words, in the systematic approach knowledge is organised in recognisable categories even when a phenomenon varies continuously, and clear reference thresholds are established. On the contrary, in studies of the functional type, observation focuses on the continual variations in the processes, sometimes in conjunction with other variables, not in order to define categories but to identify trends of variation. The botanical sciences, with their subdivision into systematics, phytosociology, physiology and plant ecology are a very representative example of this duality, which is nonetheless present in many disciplines.

If we concentrate on plant ecology using territory as the spatial scale, it is possible to represent the same territory in many different ways, depending on the approach adopted, or perhaps we should say, to represent many different aspects of that territory. Some examples should help to clarify this assertion. In a plant landscape various typologies of vegetation (categories – classification) are distributed over a substratum which presents variations that may be either continuous or discontinuous. A rocky outcrop may represent a marked discontinuity, but a change in slope, a variation in the hydric content or in the soil mineral elements are just some of the many possible examples of variables which undoubtedly change continuously (processes – ordination!). Other factors may come to bear on this landscape, such as grazing or fire damage, and their presence/absence constitutes a degree of

Questo libro, come dichiarato nell'introduzione, assembla approcci culturali molto diversi nel tentativo di evidenziare possibili contatti (forse) o contrasti (certamente) presenti tra loro. In particolare in questo capitolo si mostra inoltre come anche all'interno di una singola disciplina, l'ecologia vegetale, siano presenti problemi interpretativi di tipo sia sostanziale che formale, dei quali occorre tener conto per una corretta comprensione dei documenti descrittivi del territorio.

Logica classificatoria e funzionale nella descrizione del paesaggio vegetale

Nelle scienze naturali è possibile notare una certa dicotomia tra due diversi tipi di logica, una tesa alla definizione di categorie e l'altra alla descrizione di processi – le forme e le funzioni – la tassonomia e la fisiologia. È interessante notare come le due logiche trovano corrispondenza in due diverse categorie metodologiche molto generali quali la classificazione e l'ordinamento dei dati. Nel primo caso con la ricerca di omologie e similarità di vario tipo si aggregano gli oggetti di studio in gruppi separati e si definiscono delle categorie sistematiche. Nel secondo caso invece si tende a descrivere la distribuzione degli oggetti in modo continuo in base a variazioni di tipo quantitativo.

265

La differenza tra questi due approcci logici è profonda. La logica classificatoria è familiare al funzionamento del nostro cervello che riconosce in modo istintivo categorie separate di riferimento, fin dalle sue forme organizzative più primitive: cibo – veleno, amico – nemico (Clifford e Stephenson, 1975). In altre parole, nell'approccio sistematico la conoscenza viene organizzata in categorie riconoscibili anche laddove un fenomeno varia in modo continuo, con la definizione di chiare soglie di riferimento. Al contrario, negli studi di tipo funzionale, l'osservazione riguarda le variazioni continue dei processi, eventualmente in associazione anche ad altre variabili non al fine di definire delle categorie, ma piuttosto per individuare delle tendenze di variazione.

Le scienze botaniche, con la loro articolazione in sistematica, fitosociologia, fisiologia ed ecologia vegetale, sono un esempio molto rappresentativo di questa dualità che comunque è riconoscibile in molte altre discipline.

Restringendo il discorso alla sola ecologia vegetale, alla scala spaziale territoriale è possibile, a seconda dell'approccio logico seguito, rappresentare uno stesso territorio in modi molto diversi o, meglio, rappresentare di uno stesso territorio aspetti molto differenti.

Qualche esempio forse chiarirà questi problemi. In un paesaggio vegetale diverse tipologie di vegetazione (categorie – classificazione!) si distribuiscono su un substrato che presenta variazioni sia di tipo discontinuo che continuo. Un affioramento roccioso può rappresentare una marcata discontinuità, ma un cambio di pendenza, una variazione di contenuto idrico, di elementi minerali del suolo, sono esempi, tra i tanti possibili, di variabili che certamente variano in modo continuo (processi – ordinamento!). Su questo paesaggio possono agire altri fattori, il pascolo, l'incendio, la cui presenza/assenza costituirà un grado di discontinuità (classificazione!), ma la cui intensità presenterà cambiamenti di tipo continuo (ordinamento!). Anche ammesso che le categorie definite all'inizio in base alla classificazione della vegetazione siano reali e non formali, la chiarezza della loro definizione sfumerà nel momento in cui le si valuterà sullo sfondo delle variazioni continue dei processi sottostanti.

discontinuity (classification) but their intensity will involve changes that are continuous (ordination). Even if it is granted that the categories defined at the outset on the basis of the classification of the vegetation are real and not formal, the reliability of their definition will diminish as they are evaluated with reference to the continuous variations of the underlying processes.

It is not possible here to go fully into the problems concerned with the functional approach. We intend to follow up the first mode of analysis, namely the classificatory description of a plant landscape. Even within this approach there will be problems of interpretability if the methodological competence and precision of terminology are inadequate. In what follows the focus will be above all on the question of representing the plant landscape on the territorial scale, pointing up some methodological and dynamic aspects which strongly influence the interpretation of cartographic documents, their temporal significance, and in the final analysis the perception of the territorial space described.

The cartographic representation of the vegetation landscape

The perception of natural landscapes uses classification models of environmental sets which are often based on physiognomic differences in the vegetation cover. In other words the identification of different "spaces", and hence in most cases different ecosystems, is almost always influenced not simply by the geomorphological forms but above all by the physiognomic variations of the vegetation landscape which are often intuitively recognisable even to casual observers. Landscape may be read on various spatial scales, corresponding to different visible and graphical resolutions and posing no particular problems of perception. Aerial photographs and satellite pictures are the main means for simplifying the task of reading a landscape: the urban areas and the extension of cultivated fields and natural vegetation can be easily identified and delimited with polygons that can then be transferred to topographic maps. While some differences of representation may derive from the type of territorial image used for interpretation (aerial or satellite), another aspect that can give rise to appreciably different results is the significance attributed to the individual items of the key, for these are by no means unambiguous. On the basis of the classification criteria used, one will obtain maps of land cover or land use presenting keys with a number of categories directly proportional to the degree of detail of the classification itself. For example, one may draw a large polygon and classify it as an agricultural area or else separate the various classes of crops, producing a mosaic of polygons corresponding to the different seminatives, olive groves, orchards and so on. Similarly the forestal areas may be disgregated in different types of wood according to their structure and floristic composition, and particularly in the case of natural vegetation, the classification typologies may be highly varied.

To clarify this question and the related problems in reading the landscape, we reproduce three examples of cartography of the same area, surrounding the settlement of Guardialfiera in Molise, in central Italy. The first (fig. 1) was obtained from the analysis of a satellite picture, and adopts the classification of land cover laid down by

In questa sede non c'è la possibilità di trattare in modo estensivo le problematiche relative all'approccio funzionale, ma si approfondirà invece ulteriormente la discussione sul primo tipo di analisi, cioè la descrizione classificatoria di un paesaggio vegetale. Il fine è quello di evidenziare come anche all'interno dello stesso tipo di logica di studio siano ancora presenti problemi di interpretabilità qualora non si abbia competenza metodologica e chiarezza terminologica. Qui di seguito si tratterà la problematica della rappresentazione del paesaggio vegetale a scala territoriale evidenziando alcuni aspetti metodologici e dinamici che influenzano fortemente l'interpretazione dei documenti cartografici, la loro significatività temporale e in ultima analisi la percezione dello spazio territoriale descritto.

La rappresentazione cartografica del paesaggio vegetale

267

La percezione dei paesaggi naturali è riferibile a dei modelli di classificazione di quadri ambientali spesso basati su differenze di fisionomia della copertura vegetale. In altre parole la distinzione di "spazi" differenti, a cui corrispondono in gran parte differenti ecosistemi, è quasi sempre influenzata oltre che dalle forme geomorfologiche, soprattutto dalle discontinuità riconoscibili nel paesaggio vegetale. La lettura del paesaggio può essere effettuata a scale spaziali diverse, corrispondenti a varie risoluzioni visive e grafiche e percepibili in modo più o meno semplice.

Le fotografie aeree e le immagini satellitari sono lo strumento principale di semplificazione per la lettura di un paesaggio: le aree urbane, l'estensione dei campi coltivati e della vegetazione naturale si possono facilmente individuare e circoscrivere con poligoni che sono poi riportati su mappe topografiche.

Se alcune differenze di rappresentazione cartografica possono derivare dal tipo di immagine territoriale usata per l'interpretazione (satellite o foto aerea), un ulteriore aspetto che può causare notevoli diversità di risultati è rappresentato dal significato attribuito alle singole voci della legenda che non è assolutamente univoco.

A seconda dei criteri di classificazione adottati si ottengono carte di copertura del suolo o di uso del suolo caratterizzate da legende con un numero di categorie direttamente proporzionale al grado di approfondimento della classificazione stessa: per esempio si può tracciare un grande poligono e classificarlo come area agricola o separare le diverse classi di colture a cui corrisponderà un mosaico di poligoni rappresentativi dei diversi seminativi, oliveti, frutteti e altro. Allo stesso modo le aree forestali potranno essere disaggregate per tipi diversi di boschi secondo la loro struttura e composizione floristica e, in particolare, per quanto riguarda la vegetazione naturale, le tipologie di classificazione possono risultare molto varie.

Per chiarire questo discorso e i relativi problemi di lettura del paesaggio, vengono riportati tre esempi di cartografia di una stessa area, intorno all'invaso di Guardialfiera in Molise, in Italia centrale. La prima (Fig. 1) è stata ottenuta dall'analisi di un'immagine da satellite, e riporta la classificazione di copertura del suolo - *land cover* - secondo la codifica CORINE (Commissione Europea, 1993). La seconda (Fig. 2) mostra la stessa area descritta in base ad una classificazione di uso del suolo - *land use* - ottenuta invece da una interpretazione di foto aeree. È possibile notare il discreto dettaglio raggiun-

the CORINE convention (European Commission, 1993). The second (fig. 2) shows the same area described using a classification of land use based on the interpretation of aerial photographs. One can observe the degree of detail achieved by both methodologies, with a more accurate identification of smaller sized areas in the latter. Nonetheless, the overall representations are comparable: in the land cover map the farm land is broken down into various classes which coincide, when grouped together in the land use map, with the single item "farm land". The large polygons, corresponding to the categories of "complex cultural and particle systems and farm land with presence of natural spaces" in the first map, which refer respectively to agricultural patterns which are extremely fragmentary and interrupted by natural vegetation, appear in the second map broken down into polygons indicating the categories "farm land, pasture and fallow, scrub and woods".

The third map (fig.3) shows the same area as it appears in a map of the forest vegetation rather than a simple land use map. The naturalistic information given is clearly more detailed and derives from a more accurate and specialised analysis both in the phase of interpreting photographs and in the field reconnaissance in drawing up a map of the vegetation.

Another methodological problem concerns the classification of forest cover in the process of photographic reelaboration. For example, the term "wood" itself, which apparently designates a simple and perfectly familiar concept, "a collection of trees", can have a variety of definitions which are by no means homogeneous in terms of the extent of cover as well as botanical species. One only has to see that for ISTAT (Istituto Nazionale di Statistica, 1996), which makes an annual compilation and analysis of data supplied by its regional offices, a forestal surface corresponds to a tract of land measuring at least 0.5 hectares containing ligneous, arborous or shrublike forest plants producing wood or other forest products, with a projection on the terrain of the treetops equivalent to at least 50% of the surface. Whereas according to the National Forestry Inventory (Ministry of Agriculture and Forestry, 1985), the typological classification included the category "particular formations", i.e. surfaces with a presence of trees and shrubs providing cover of not less than 20%. Depending on which parameter one uses, the results of a photographic interpretation will produce polygons of very different dimensions. For example, for the zone of Forlì del Sannio, also in central Italy, figure 4 shows the forest cover established according to the two criteria. It is striking how much greater is the cover using the approach of the National Forestry Inventory. On a national level, confrontation of the two statistics shows the differences even more clearly: according to ISTAT, in 1985 the forest cover in Italy was equivalent to slightly more than 6,750,000 hectares, while in the same year the National Forestry Inventory (MAF, 1985) put the same statistic at 8,670,000 hectares. An aspect which adds complexity to the observation and description of the vegetation landscape and hence to a reading of the territory based thereon is correlated with its dynamic character.

On one hand, the dynamics of the vegetation cover of territory derive from phenomena extrinsic to the vegetation but which can have the effect of varying the

to dalle due metodologie con una individuazione più puntuale di aree di minori dimensioni nel secondo caso. Le rappresentazioni complessive sono comunque paragonabili: nella carta di copertura del suolo le aree agricole sono distinte in diverse classi che coincidono, raggruppate nella carta di uso del suolo, alla singola voce "aree agricole". I grandi poligoni, corrispondenti alle categorie "sistemi culturali e particellari complessi e aree agricole con presenza di spazi naturali" della prima carta, che si possono ricondurre rispettivamente a *patterns* agricoli estremamente frammentati e interrotti da vegetazione naturale, nella seconda carta appaiono invece disaggregati in poligoni corrispondenti alle categorie "aree agricole, pascoli ed incolti, cespuglieti e boschi".

La terza carta (Fig. 3) mostra la stessa area come appare in una carta della vegetazione forestale invece che in una più semplice carta di uso del suolo. Le informazioni di tipo naturalistico sono chiaramente più dettagliate e derivano da un lavoro più attento e specialistico sia in fase di fotointerpretazione che di verifiche di campo per giungere alla redazione di una carta della vegetazione.

Un altro problema metodologico è quello delle classificazioni delle coperture forestali nel processo di fotorestituzione: per esempio, sempre relativamente alla voce "bosco", che richiama un concetto relativamente semplice e noto a tutti, cioè un insieme di alberi, possono in realtà corrispondere definizioni per niente omogenee in termine di copertura oltre che di specie botaniche. Basta citare il fatto che per l'ISTAT (Istituto Nazionale di Statistica, 1996), che in Italia annualmente raccoglie ed elabora i dati provenienti dai vari uffici regionali, una superficie forestale corrisponde a una estensione non inferiore a 0.5 ettari e in cui sono presenti piante forestali legnose, arboree o arbustive che producono legno o altri prodotti forestali, con una proiezione sul terreno della chioma delle piante pari ad almeno il 50% della superficie. Diversamente, secondo l'Inventario Forestale Nazionale (Ministero Agricoltura e Foreste, 1985) la classificazione tipologica includeva la categoria "formazioni particolari" ovvero superfici con presenza di alberi ed arbusti con una copertura non inferiore al 20%. Riferendosi a una o all'altra codifica il risultato di una fotointerpretazione può portare a delimitazioni di poligoni molto diversi in estensione. Per esempio per la zona di Forlì del Sannio, sempre in Italia centrale, la figura 4 mostra la copertura forestale secondo i due approcci. È chiara la maggiore estensione di copertura indicata secondo l'approccio dell'Inventario Forestale Nazionale. A scala nazionale il confronto tra le due statistiche mostra ancora di più le differenze evidenziate: infatti secondo l'ISTAT, nel 1985 la superficie forestale italiana era pari a poco più di 6.750.00 ettari mentre, sempre nel 1985, secondo l'Inventario Forestale Nazionale (MAF, 1985), la superficie forestale italiana assommava a circa 8.670.000 ettari.

La dinamica del paesaggio vegetale

Un aspetto che aggiunge complessità alla osservazione e descrizione del paesaggio vegetale e quindi anche a una lettura del territorio basata su quest'ultimo, è correlato al suo carattere dinamico.

Da una parte, la copertura vegetale del territorio presenta dinamiche dovute a fenomeni estrinseci alla vegetazione, ma che agiscono nel variare il grado di copertura delle

degree of plant cover and the distribution of plants on the territory even radically. One only has to think of the processes which lead to the effect of urbanisation on the landscape, but also the most striking changes in natural spaces such as an area ravaged by fire, the felling of a wood or opening up of a quarry; in short, any variation in spatial cover which is drastic and correlated by a very limited time scale. On the other hand, variations due to factors intrinsic in the vegetation - the dynamics associated with the functional and biological aspects of the plant "systems" - appear more difficult to evaluate. Examples, viewed on a broader time scale, would be the advancing or receding of the edge of a forest, the extension or reduction of a wood lining a river as the banks move or are inundated, or again the colonisation of natural pastureland or an abandoned piece of cultivated land by scrub.

It is clear, then, that besides supplying a simple recognition of a spatial reality at a certain moment of time, the cartographic representation of landscape patterns in a specific area and period of time may illustrate longer or shorter periods of time according to the stability of the system.

The dynamics of the vegetation landscape

Striking variations are frequent not only when the natural landscape is being destroyed by urbanisation, but also when plant cover is reasserting itself. The latter phenomenon is much less familiar to the general public, but it is occurring in marginal zones following the abandonment of traditional practices of land use, particularly evident in areas of the Appenines: fields surrounded by hedges or rows of trees to keep cattle off and grazing land, where for decades energy had been spent on getting rid of the stones to improve the hay crop, now walled off or terraced using the stones that had previously been discarded. Figure 5 shows two maps of land use in the years 1954 and 1992 in the territory of Forlì del Sannio in Molise, central Italy. Table 1 gives the aggregate values in hectares for the polygons corresponding to the various categories of land use represented in fig. 5 for the two periods in question.

Table 1

<i>Categories</i>	<i>Year 1954</i>	<i>Year 1992</i>	<i>Difference</i>
	Ha	Ha	Ha
Urban areas	47	80	+33
Farm land	5498	3039	-2459
Pasture and wild	1184	1058	-126
Scrub	68	90	+22
Broadleaved woods cover 20-50%	77	516	+439
Broadleaved woods cover 50-80%	266	1313	+1047
Broadleaved woods cover >80%	1299	2236	+937
Coniferous woods	0	101	+101
Bare, rocky areas	10	16	+6

piante e la loro distribuzione sul territorio in modo anche estremo. Si pensi ai processi che conducono a cambiamenti del paesaggio per urbanizzazione, ma anche ai mutamenti più appariscenti negli spazi naturali rappresentati da una superficie percorsa dal fuoco, da un taglio di un bosco, dall'apertura di una cava, ovvero tutte le variazioni di copertura spaziale drastiche e correlate a una scala temporale molto ridotta.

Al contrario, appaiono più difficilmente valutabili le variazioni dovute a fattori intrinseci alla vegetazione, cioè le dinamiche associate agli aspetti funzionali e biologici del "sistema" vegetale. Si pensi, in un ambito temporale più ampio, agli spostamenti di un margine di una foresta, all'estensione o riduzione di un bosco ripariale con i movimenti di argini e/o esondazioni di un fiume, alla colonizzazione da parte di cespugli in un pascolo naturale o in un terreno abbandonato.

È chiaro, quindi, che al di là della semplice distinzione di una realtà spaziale in un certo momento, ottenibile in base ad una logica classificatoria, la rappresentazione cartografica dei *patterns* paesaggistici in una determinata area potrà essere rappresentativa di periodi più o meno lunghi a seconda della stabilità del sistema e cioè dei suoi caratteri funzionali.

Variazioni notevolissime sono frequenti non solo nella direzione della distruzione del paesaggio naturale a seguito di urbanizzazione, ma anche nel senso della ripresa di copertura vegetale. Questo fenomeno è molto meno noto nella coscienza collettiva, ma ad esempio in Italia costituisce una dinamica in corso a seguito dell'abbandono delle pratiche tradizionali di uso del suolo diffuse nelle zone marginali nelle aree dell'Appennino: campi delimitati da filari di siepi e alberi per evitare l'accesso del bestiame, pascoli, dove per decenni si effettuavano spietramenti per migliorare le caratteristiche del foraggio, chiusi o terrazzati dallo stesso materiale di risulta dovuto allo spietramento.

La figura 5 mostra due carte di uso del suolo relative agli anni 1954 e 1992 del territorio di Forlì del Sannio in Molise, in Italia centrale.

Nella tabella 1 sono indicati i valori aggregati in ettari per i poligoni corrispondenti alle diverse categorie di uso del suolo rappresentate nella figura 5 per i due periodi di osservazione.

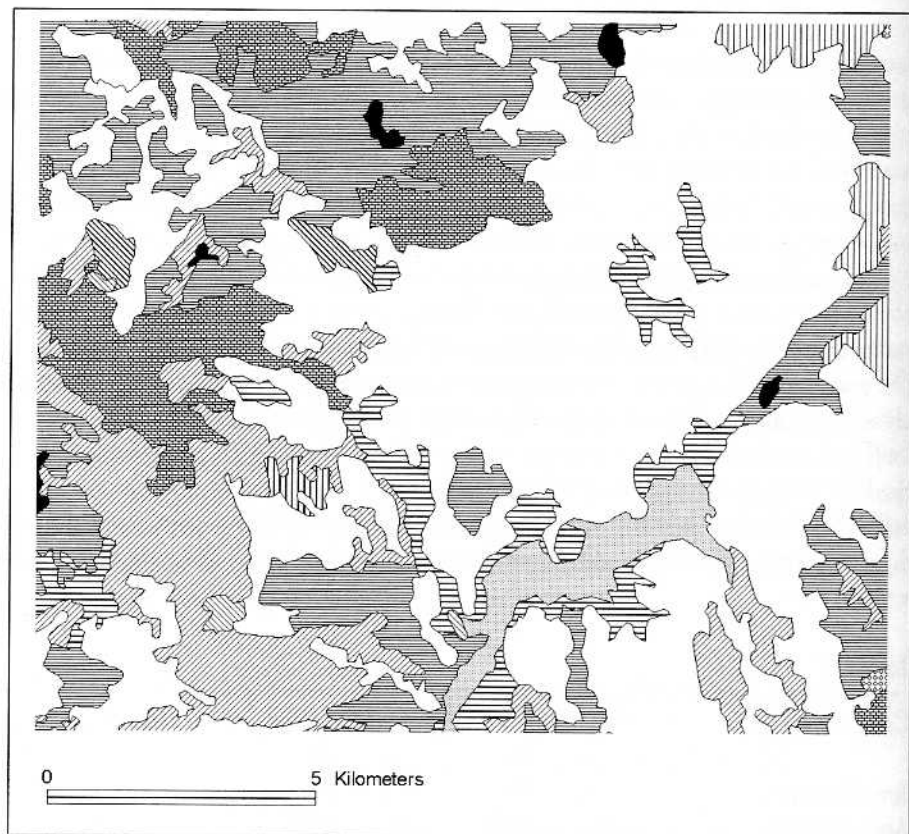
Tabella 1







Categorie	Anno 1954	Anno 1992	Differenza
	Ha	Ha	Ha
Aree Urbane	47	80	+33
Aree Agricole	5498	3039	-2459
Pascoli e incolti	1184	1058	-126
Cespuglieti	68	90	+22
Boschi di latifoglie Cop. 20-50%	77	516	+439
Boschi di latifoglie Cop. 50-80%	266	1313	+1047
Boschi di latifoglie Cop. >80%	1299	2236	+937
Boschi di Conifere	0	101	+101
Aree nude, rocciose	10	16	+6







Land cover map of Guardialfiera watershed in Molise, Central Italy.
From satellite images according to CORINE system (European Commission 1993-GISCO Eurostat 1996)

Carta della copertura del suolo dell'invaso di Guardialfiera in Molise, Italia centrale.
Da immagini da satellite secondo il sistema CORINE (Commissione Europea 1993-GISCO Eurostat 1996)

272



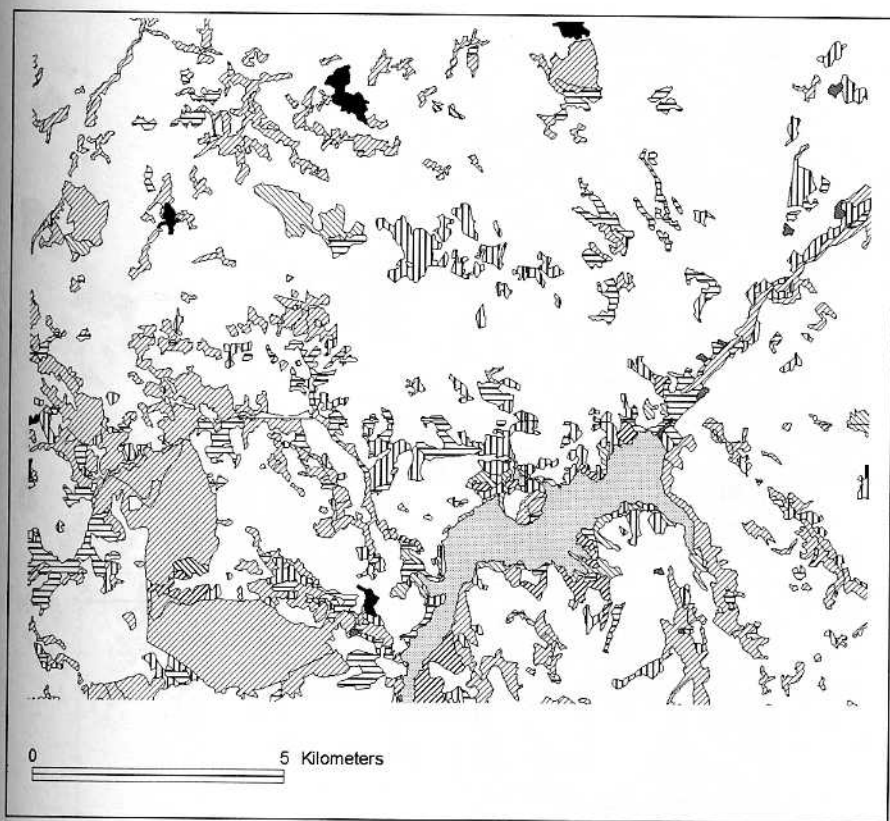
-  Urban and Industrial areas/Aree urbane e industriali
-  Crops/Seminativi
-  Irrigated crops/Seminativi irrigui
-  Olive groves/Oliveti
-  Mixed agricultural land/Sistemi colturali e particellari complessi
-  Mixed of cultivated and natural land/Aree agricole con presenza di spazi naturali

-  Broadleaved forests/Boschi di latifoglie
-  Conifer forests/Boschi di conifere
-  Mixed woods/Boschi misti
-  Pastures/Pascoli
-  Shrubland/Cespuglieti
-  Water/Bacini d'acqua

Land use map of Guardialfiera watershed in Molise, Central Italy, from aerial photo.

(Courtesy of Regione Molise, Sistema Informativo Territoriale)

Carta di uso del suolo dell'invaso di Guardialfiera in Molise, Italia centrale, da foto aerea. (Per gentile concessione della Regione Molise, Sistema Informativo Territoriale).



273

Urban and Industrial areas/Aree urbane e industriali

Agricultural land/Aree agricole

Pastures and grassland/Pascoli e incolti

Shrubland/Cespuglieti

Broadleaved forests/Boschi di latifoglie

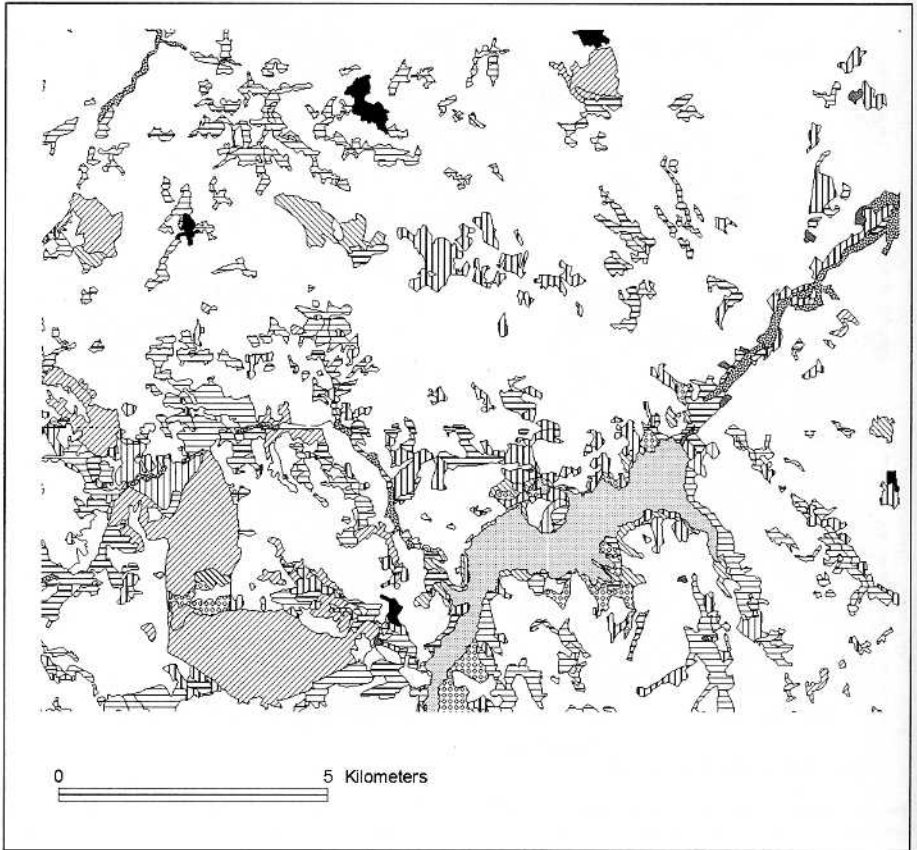
Conifer forests/Boschi di conifere

Mixed woods/Boschi misti

Rocks/Aree rocciose

Forest vegetation map of
Guardialfiera watershed in
Molise, Central Italy.
(Courtesy of Regione Molise,
Sistema Informativo
Territoriale)

Carta della vegetazione
forestale dell'invaso di
Guardialfiera in Molise, Italia
centrale. (Per gentile concessione
della Regione Molise, Sistema
Informativo Territoriale)

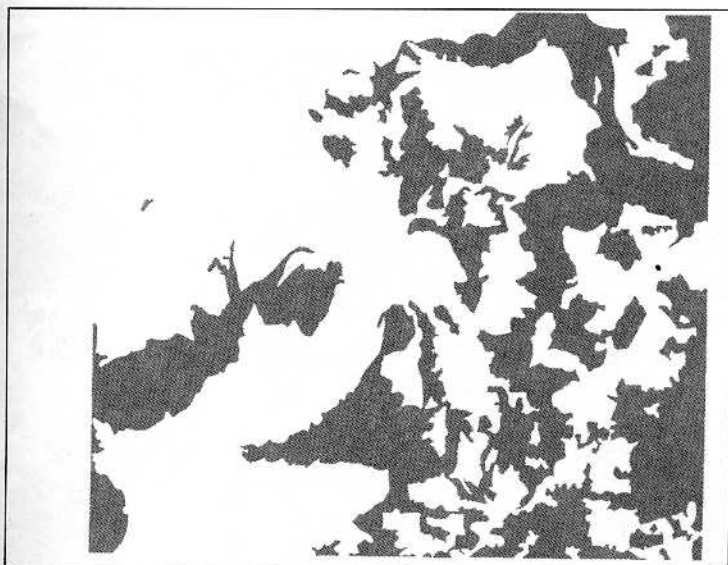


- Urban and industrial areas/Aree urbane e industriali
- Agricultural land/Aree agricole
- Pastures and grassland/Pascoli e incolti
- Shrubland/Cespuglieti
- Quercus pubescens* forests/Boschi di Roverella
- Carpinus* and *Fraxinus* forests/Boschi di Carpino nero e Orniello

- Quercus cerris* forests/Boschi di Cerro
- Pine and *Cupressus* forests/Boschi di pino e cipresso
- Mixed woods/Boschi misti
- Riparian vegetation/Formazioni ripariali
- Planted woodland/Rimboschimenti
- Rocks/Aree rocciose

Forest cover map of the Forlì del Sannio area in Molise, Central Italy, from aerial photo interpretation according to ISTAT 1985 (above) and National Forest Inventory-MAF 1985 (below). (Courtesy of Regione Molise, Sistema Informativo Territoriale)

Carta della copertura forestale della zona di Forlì del Sannio in Molise, Italia centrale, secondo criteri di fotointerpretazione ISTAT 1985 (in alto) e dell'Inventario Forestale Nazionale-MAF 1985 (in basso). (Per gentile concessione della Regione Molise, Sistema Informativo Territoriale)











Land use map in 1954 of the
 Forti del Sannio area in Molise,
 Central Italy. (Courtesy of
 Regione Molise, Sistema
 Informativo Territoriale)

Carta di uso del suolo nel 1954
 della zona di Forti del Sannio in
 Molise, Italia centrale.
 (Per gentile concessione della
 Regione Molise, Sistema
 Informativo Territoriale)

276









-  Urban land/Aree urbane
-  Agricultural land/Aree agricole
-  Pastures and grassland/Pascoli e incolti
-  Shrubland/Cespuglieti
-  Rocks/Aree rocciose




-  Broadleaved forests - cover 20-50%/Boschi di latifoglie - copertura 20-50%
-  Broadleaved forests - cover 50-80%/Boschi di latifoglie - copertura 50-80%
-  Broadleaved forests - cover >80%/Boschi di latifoglie - copertura >80%

Land use map in 1992 of the Forlì del Sannio area in Molise, Central Italy. (Courtesy of Regione Molise, Sistema Informativo Territoriale)

Carta di uso del suolo nel 1992 della zona di Forlì del Sannio in Molise, Italia centrale. (Per gentile concessione della Regione Molise, Sistema Informativo Territoriale)

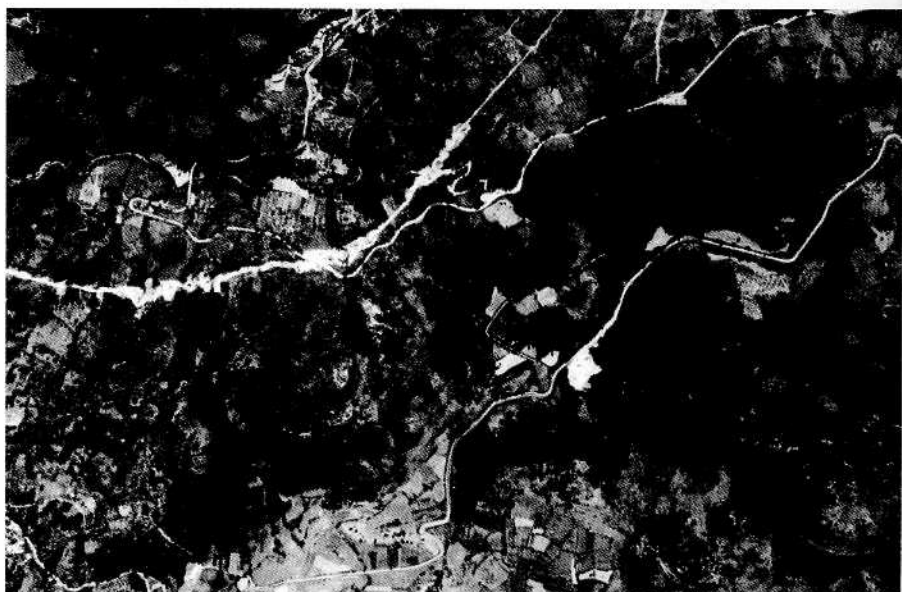
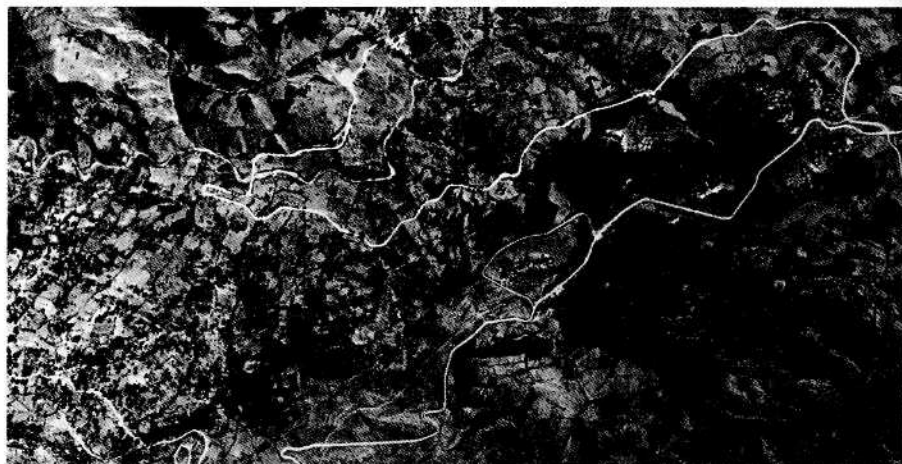


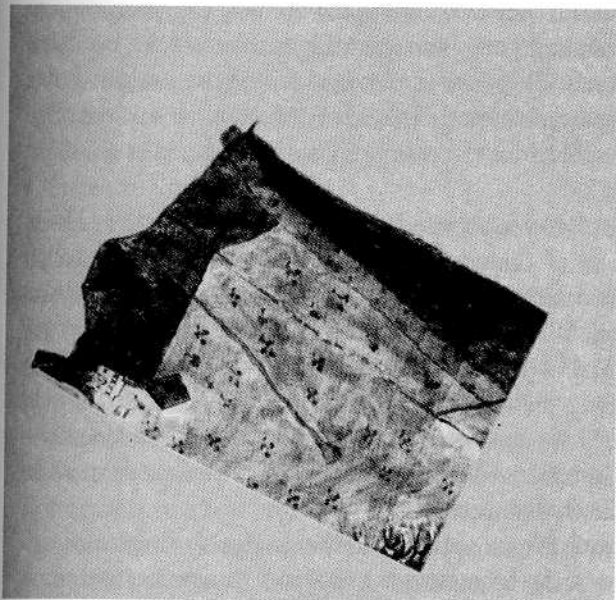
-  Urban land/Aree urbane
-  Agricultural land/Aree agricole
-  Pastures and grassland/Pascoli e incolti
-  Shrubland/Cespuglieti
-  Planted woodland/Rimboschimenti
-  Rocks/Aree rocciose

-  Broadleaved forests - cover 20-50%/Boschi di latifoglie - copertura 20-50%
-  Broadleaved forests - cover 50-80%/Boschi di latifoglie - copertura 50-80%
-  Broadleaved forests - cover >80%/Boschi di latifoglie - copertura >80%

Evidence of forest colonization on abandoned land from aerial photos of 1954 (above) and 1992 (below). Area included in the Forlì del Sannio territory in Molise, Central Italy. (Aerial photo courtesy of SMA n.399 del 12/10/1995)

Evidenze di colonizzazione del bosco su terreni abbandonati da aerofoto del 1954 (in alto) e del 1992 (in basso). Area compresa nel territorio di Forlì del Sannio in Molise, Italia centrale. (Foto aerea, concessione SMA n.399 del 12/10/1995)





Comparison between historical map of 1822 (above) and corresponding areas in the aerial photos of 1954 (middle) and 1992 (below) in the Forlì del Sannio territory in Molise, Central Italy. (Aerial photo courtesy of SMA n.399 del 12/10/1995)

Confronto tra cartografia storica del 1822 (in alto) e aree corrispondenti dalle foto aeree del 1954 (al centro) e 1992 (in basso) per il territorio di Forlì del Sannio in Molise, Italia centrale. (Foto aerea concessione SMA n.399 del 12/10/1995)

279



The contraction of the farm land is very obvious, bearing out how the surfaces which in 1954 were destined for farming have been gradually recolonised by woodland formations, grasslands and scrub. This sort of phenomenon is also evident in the dynamics of the vegetation landscape in more typically Mediterranean environments, and in particular has been described for the island of Capri (Buonanno et al., 1992, Ricciardi & Mazzoleni, 1992).

Is it possible that in the space of 40 years a wood can reconquer land which had been taken from it over the course of centuries? Figure 6 shows the phenomenon of woodland colonising abandoned agricultural land in a more direct fashion: the two aerial photographs, dating from 1954 and 1992, represent an area to the west of the centre of Forlì del Sannio in Molise (corresponding to the area on the bottom right in fig. 5). In 1954 the area already showed signs of abandonment, visible in the fields bounded by rows of trees which are no longer straight, and little woodland formations scattered amongst the plots. In 1992 woods cover most of the area apart from a few plots near the village and in the westernmost sector.

Using material from archive research, an approach to the dynamics of vegetation can be referred to a broader time scale, by means of a study of manuscripts and maps related to a zone for which it is possible to gain information on land use in the past and compare this with more recent data and maps. An example is given in figure 7 in which a detail from a map dated 1822 (Di Martino, 1996) is compared with the area corresponding to two aerial photographs taken in 1954 and 1992. In the old map, which is a sort of land use map of the estate belonging to the Bourbons at Montedimezzo, in Alto Molise, can be seen from top to bottom highlighted in green the sheltered grazing land bordering on the cattle track linking Celano and Foggia, and in a lighter shade the wood. In the two photographs one notes the permanence of the track, even if one can discern along its route the gradual colonisation of tree and shrub species, which in the more recent photograph have a more extensive coverage. With respect to the area at the top, bordering the track and coinciding with the sheltered grazing land of 1822, on the other hand, one sees a dense wood, which presumably gradually covered the terrain as it was left free of the practices of migratory grazing.

In this case it is clear how the ongoing dynamics in the area will lead to the disappearance of the principal landscape element, represented by the track, and in a certain sense the natural phenomenon of colonisation will further eradicate the "historical memory" of the territory as all traces of its traditional use are lost.

Conclusions

From these few examples it should be clear that the representation of the vegetation landscape and the subsequent territorial description require a methodological definition in the phases of interpretation and/or elaboration of images, and in the drawing up of maps and typological classifications in the keys. Even when these aspects have been satisfactorily clarified there is still a need for an awareness of the limits of the temporal validity of the descriptions given. Vegetation, for its intrinsic dynamic nature and the practices of use and disturbance with a socioeconomic origin, which are in turn

La contrazione delle aree agricole è molto evidente a conferma di come le superfici destinate nel 1954 a pratiche agricole siano state gradualmente ricolonizzate da formazioni boschive, pascoli e cespuglieti. Questo tipo di fenomeno risulta evidente anche nella dinamica del paesaggio vegetale di ambienti più tipicamente mediterranei e in particolare è stato descritto anche per l'isola di Capri (Buonanno et al., 1992, Ricciardi e Mazzoleni, 1992).

Ma è possibile che nell'arco di un quarantennio il bosco possa riconquistare terreni sottrattigli nel corso dei secoli?

La figura 6 ci mostra in maniera più diretta il fenomeno della colonizzazione del bosco su terreni abbandonati: le due aerofoto, risalenti al 1954 e al 1992, rappresentano una porzione ad Ovest dell'abitato di Forlì del Sannio in Molise (corrispondente all'area in basso a destra della figura 5). Nel 1954 l'area presentava già fenomeni di abbandono, evidenti nei campi delimitati da filari di alberi non più lineari, e piccole formazioni boschive sparse tra i terreni. Nel 1992 il bosco ricopre gran parte dell'area a eccezione di alcuni appezzamenti in prossimità dell'abitato e nella fascia più occidentale.

Con l'aiuto delle ricerche in archivio un approccio al dinamismo della vegetazione può essere anche riferito ad una scala temporale più estesa, ovvero attraverso lo studio di manoscritti e mappe relative ad una zona da cui si possono ricavare informazioni sull'uso del suolo nel passato e confrontarle con dati e cartografie più recenti. Un esempio è indicato nella figura 7 con il confronto di un particolare di una mappa del 1822 (Di Martino, 1996) con l'area corrispondente a due aerofoto del 1954 e 1992. Nella mappa antica, corrispondente ad una sorta di carta dell'uso del suolo della proprietà di Casa Reale Borbonica a Montedimezzo, in Alto Molise, sono rappresentati, dall'alto verso il basso, in verde i pascoli arborati immediatamente a contatto del Tratturo Celano-Foggia ed in colore più chiaro il bosco. Nelle due foto aeree si nota una permanenza del tratturo, anche se sono evidenti, all'interno del suo tracciato, graduali colonizzazioni di specie arboree e arbustive, che nella foto aerea più recente hanno un maggior grado di copertura. Riguardo l'area in alto, confinante con il tratturo e coincidente con il pascolo arborato del 1822, si nota invece un fitto bosco che presumibilmente ha ricoperto in modo graduale il terreno con l'abbandono delle pratiche di pascolo transumante.

In questo caso, è chiaro come la dinamica in atto nell'area porterà alla scomparsa del principale elemento paesaggistico rappresentato dal tratturo ed in un certo senso il fenomeno naturale della colonizzazione cancellerà ulteriormente la "memoria storica" del territorio con la perdita delle tracce del suo uso tradizionale.

Conclusioni

Dai pochi esempi riportati dovrebbe risultare chiaro come la rappresentazione del paesaggio vegetale e la conseguente descrizione territoriale richieda una definizione metodologica nelle fasi di fotointerpretazione e/o fotorestituzione di immagini oltre che nella redazione delle carte e classificazioni delle tipologie in *legenda*. Comunque, anche laddove questi aspetti siano stati chiariti in modo soddisfacente, permane la necessità di una coscienza dei limiti di validità temporale delle descrizioni effettuate a causa del-

independently dynamic, brings about a continuous process of transformation in the landscape. Often, if not always, the stability of a certain perception of a territorial space is only a consequence of the limited time scale of the human observer vis à vis the constant processes of ongoing dynamics of the vegetation covering.

282

In this chapter we have considered the problems of methodological definition inherent to one branch of plant ecology, while the volume as a whole sets out a wide variety of approaches. The point is not so much whether there are common elements among these different viewpoints and cultures, but whether there can be any "cross-fertilisation". One will not always find a spatial overlapping of different approaches or indeed any interaction between the aspects dealt with by different "cultures". The quest for a unifying language, a sort of "Esperanto" for the interpretation of the landscape, is in effect an illusion. The viewpoints, objectives, terminologies, objects and processes of enquiry are so heterogeneous that any attempt at unifying them is destined, not to make them more similar, but simply to render their contents superficial. Thus rather than a single language, it seems more apposite to develop tools of translation and synthesis to promote communication between the different "cultures". Operating within a single discipline must not mean being subject to a generic comprehensiveness towards all the other disciplines, but that being said, there is much to be gained by broadcasting the findings of one "culture". Traditionally the communication of results to non experts has been more a concern of the scientific disciplines than of the humanities. In order to build bridges between cultures, it is necessary first to envisage the significance of one's activity when seen from other perspectives, and then to find a way of explaining the findings obtained within one's own culture in terms which are comprehensible to outsiders. At the moment the terminology and methodology of each culture constitutes more often than not a smoke screen - not just as "smoke in the eyes" of whoever wants to look in, but also as a barrier to receiving whatever is extraneous to one's own sphere of knowledge and language. In the end it comes down to the fundamental problem of the meaning of things (granted that they have a meaning) and of their communication (granted to be able of doing it), topics belonging to the philosophy of science and knowledge which clearly go beyond the limits of this little essay.

Bibliography

- Buonanno M., Mazzoleni S., Blasi C. (1992), *I G.I.S. nell'analisi della dinamica del paesaggio vegetale. Un caso studio: l'Isola di Capri*, in "AIC, Bollettino della Associazione Italiana di Cartografia", n. 84-85, pp.119-122.
- Clifford H.T. and Stephenson W. (1975), *An introduction to numerical classification*. Academic Press, New York.
- Commission des Communautés Européennes (1993), *CORINE land cover. Guide technique*, Bruxelles.
- Di Martino P. (1996), *Storia del Paesaggio Forestale del Molise (Sec. XIX-XX)*, Campobasso, p. 99.
- ISTAT (1985), *Statistiche Forestali*, Roma.
- ISTAT (1996), *Statistiche ambientali*, Roma.
- MAF (1985), *Inventario Forestale Nazionale*, Roma.
- Ricciardi M. e Mazzoleni S. (1991), *Flora illustrata di Capri*, Napoli.

la natura intrinsecamente dinamica sia della vegetazione che delle pratiche di uso e disturbo di origine socioeconomica.

Spesso, se non sempre, la stabilità di una determinata percezione di uno spazio territoriale è solo conseguenza della scala temporale ridotta dell'osservatore umano rispetto ai processi sempre presenti di dinamica continua della copertura vegetale.

In questo capitolo ci si è posti di fronte ai problemi di definizione metodologica interni ad una branca dell'ecologia vegetale mentre nel volume nel suo complesso sono riportati approcci completamente diversi. La domanda da porsi non è tanto se esistano punti in comune tra queste diverse visioni e culture, ma se dai diversi punti di vista possa scaturire un qualche stimolo reciproco. Infatti, non necessariamente esiste sempre una sovrapposizione spaziale di approcci diversi e, soprattutto, non necessariamente è presente una interazione tra aspetti trattati da diverse "culture".

La ricerca di un linguaggio unificante, una specie di "Esperanto" di interpretazione del paesaggio, è in fondo un non senso. Sono talmente diversificati i punti di vista, gli obiettivi, le terminologie, gli oggetti e i processi osservati che la loro unificazione piuttosto che rappresentare solo una omogeneizzazione, finisce con il determinare necessariamente anche una superficializzazione dei contenuti oggetto di analisi.

Invece che un unico linguaggio, è forse utile sviluppare strumenti di traduzione e sintesi per comunicare tra "culture" differenti.

L'operare all'interno di una disciplina non può essere limitato dalla necessità di rimanere comprensibili ad altri esterni a quella stessa disciplina, ma d'altra parte rimane utile la divulgazione dei risultati di una "cultura" al di fuori di questa.

Il problema della divulgazione ai non addetti ai lavori è però tradizionalmente sentito più dal mondo scientifico che da quello letterario ed umanistico. Per creare un ponte con altre culture, da una parte occorre porsi la domanda sul significato di quello che si fa nell'ottica degli "altri" e, quindi, porsi il problema della spiegazione agli stessi altri dei risultati della propria cultura in termini sintetici.

Al momento la terminologia e metodologia della propria cultura costituisce nella maggioranza dei casi una cortina fumogena verso l'esterno, ma non solo per chi vuole guardare dentro, anche per la ricezione di quello che c'è fuori dalla propria sfera di conoscenza e linguaggio.

Alla fine si ritorna alla radice del problema del significato delle cose (ammesso che ne abbiano) e della loro comunicazione (ammesso che ne sia capaci), argomenti di filosofia della scienza e della conoscenza che vanno al di là dei limiti di questo piccolo saggio.

Bibliografia

- Buonanno M., Mazzoleni S., Blasi C. (1992), *I G.I.S. nell'analisi della dinamica del paesaggio vegetale. Un caso studio: l'Isola di Capri*, in "AIC, Bollettino della Associazione Italiana di Cartografia", n. 84-85, pp.119-122.
- Clifford H.T. and Stephenson W. (1975), *An introduction to numerical classification. Academic Press*, New York.
- Commission des Communautés Européennes (1993), *CORINE land cover. Guide technique*, Bruxelles.
- Di Martino P. (1996), *Storia del Paesaggio Forestale del Molise (Sec. XIX-XX)*, Campobasso, p. 99.
- ISTAT (1985), *Statistiche Forestali*, Roma.
- ISTAT (1996), *Statistiche ambientali*, Roma.
- MAF (1985), *Inventario Forestale Nazionale*, Roma.
- Ricciardi M. e Mazzoleni S. (1991), *Flora illustrata di Capri*, Napoli.

Towards a holistic view of the environment system:
vegetation complexes and landscape ecology

Carlo Blasi

284

The relationship between vegetation complexes and landscape ecology that we intend to illustrate rests on the complementary nature of various disciplines and the possibilities of integrating them. Whoever observes a landscape cannot fail to recognise the crucial dynamic and constructive role of elements such as time, space, air and fire. Space, time, water and fire are also indispensable in interpreting the distribution of vegetation. Space and time have an immediate link with the landscape, while water and fire highlight the role and significance of resources.

Whatever the cultural background of the observer, there is no mistaking the close connection between the human presence and the features of the environment: the location of small towns and large metropolises is not a matter of chance. The dislocation of settlements is always governed by a rationale relating to the availability of resources, as well as to the economic requirements which have been emphasised over the last fifty years. There is the same rationale behind the distribution of species and communities in the animal and plant worlds, and this means that flora and vegetation act as bioindicators even when they are part of more complex systems.

For some time now ecological research has been characterised by a holistic view of the biosystem. This is a particularly significant innovation, which is being developed in the disciplines of environmental planning and landscape ecology. In nature plants occur as individuals and populations which grow as part of the environment. When confronted with a wood, or a meadow, one tends to break the image up into fragments, identifying the single components, but this leads to "not seeing the wood for the trees", or the meadow for the daisies. A meadow, a wood, or indeed any type of vegetation, represents a unity, however complex this may be, and in order to perceive this unity the concept of species is insufficient. This is why in 1970 vegetation was defined as a set of vegetal individuals, both living and fossile, which are coherent with the site on which they grow and are spontaneously disposed in space. This definition may appear obvious, but in actual fact it presupposes some important attributes. One of these is the structural pattern of the disposition, which must have come about naturally: thus cultivated species, or ones which were planted according to human criteria, are excluded.

The concept of vegetation implies integration with the elements of the substratum and, more generally, with the physical environment. Many specialists identify

Per una visione olistica del sistema ambiente:
complessi di vegetazione ed ecologia del paesaggio

Carlo Blasi

285

La considerazione su cui si intende sviluppare il tema del rapporto tra complessi di vegetazione ed ecologia del paesaggio nasce dalla complementarità e dalle integrazioni possibili tra discipline diverse. Coloro che osservano il paesaggio non possono fare a meno di notare il ruolo centrale, dinamico e costruttivo di elementi quali il tempo, lo spazio, l'aria e il fuoco. Spazio, tempo, acqua e fuoco sono anche gli elementi necessari per interpretare la distribuzione della vegetazione. Spazio e tempo hanno un collegamento immediato con il paesaggio, mentre acqua e fuoco mettono in evidenza il ruolo e il significato delle risorse.

Qualsiasi sia la base culturale di partenza, emerge chiara a tutti la stretta correlazione tra la presenza dell'uomo e le caratteristiche ambientali: la posizione dei piccoli centri o delle grandi metropoli non è mai casuale. Nella distribuzione degli insediamenti, oltre alle esigenze economiche, più evidenti dal dopoguerra a oggi, è sempre presente una logica legata alla disponibilità delle risorse.

La stessa mancanza di casualità è alla base della distribuzione delle specie e delle comunità animali e vegetali: c'è una logica discreta che fa sì che la flora e la vegetazione diventino bioindicatori mantenendo questo carattere anche quando si passa ai sistemi più complessi.

La ricerca in campo ecologico è già da tempo caratterizzata dalla visione olistica del sistema ambiente; ciò rappresenta la novità più interessante che viene sviluppata in modo scientifico nella progettazione ambientale e nell'ecologia del paesaggio.

In natura i vegetali si presentano in individui e in popolazioni che crescono inseriti nell'ambiente. Di fronte a un bosco, oppure a un prato, si ha la tendenza a frammentare l'immagine, distinguendo i singoli componenti, ma il bosco è più che i singoli alberi e il prato più che le margherite. Prato, bosco, e in generale ogni tipo di vegetazione, rappresentano realtà unitarie, ancorché complesse, e per conoscerle il concetto di specie ci risulta insufficiente. Per questo nel 1970 la vegetazione è stata definita come un insieme di individui vegetali viventi e fossili coerenti con il sito nel quale sono cresciuti e nella disposizione spaziale assunta spontaneamente. Questa definizione può apparire ovvia, ma in realtà sottintende la presenza di alcuni caratteri importanti. Tra questi, la citazione riguardante il *pattern* strutturale di impianto che deve essere quello da loro assunto in maniera naturale: ciò esclude le piante coltivate o comunque messe a dimora dall'uomo secondo i propri criteri.

286

vegetation as the most significant element in the description of landscape, and even go as far as to aver that "plants *are* the landscape". This assertion is to be found in the preface to *The natural geography of plants* by Gleason and Cronquist (1964), a study which became the fundamental work of reference for phytogeographers and vegetal ecologists. It may sound contentious to state that plants characterise and differentiate landscape better than any other element. If, however, one reflects on the close link that exists between the vegetal component and man one can grasp the profound significance of such a statement. As we have seen, vegetation is the product of processes and interactions between flora and the environment, resulting in a distribution of different entities which is not random. This confers the function of bioindicators, operating in flora and vegetation at the level of species, population, community, community systems, landscape and territorial systems. One other fundamental quality for the interpretation of the role and dynamic significance of vegetation and the landscape is the natural tendency for change: species populations, communities and the vegetal landscape alter in the course of time, tending to produce systems which are floristically and structurally more complex. In the natural scheme of things the trends are quite clear: vegetation tends to take on an ever more complex structural and functional aspect, which always reflects the available resources. One kind of landscape in a certain territorial context can represent the evolved form, while in another context it will represent a secondary form. Typical examples are the Mediterranean maquis or the shrub populations found high up on the subalpine plateau. In some cases they are the product of the alteration of spruce firs or ilex, while elsewhere they represent the most evolved phase, and thus the potential natural vegetation. This is why one cannot limit oneself to a simple physiognomical approach; it is essential to know the evolutionary trend of communities in the various environments and, more generally, to know all the aspects of vegetation (pioneering and evolved) which are relevant for a certain area of land.

This trend to ever more complex and variegated phytocoenoses is often interrupted by an external factor that can reduce the system's production of biomass. Such an external factor is called "disturbance", and it is as well to point out that it has nothing to do with the concept of "stress" in the sense of the reaction of the plant to the disturbance. Disturbance, whether natural or anthropic, must not be seen as invariably negative, since in many cases it is responsible for biodiversity. Obviously excessive disturbance will cause negative alterations, but at the same time a total lack of it may lead to the impoverishment of biodiversity and vegetational dynamics. To keep the level of biodiversity high and ensure the presence of numerous species, it can even be necessary to have recourse to artificial simulations of disturbance. Here in Italy, with a population of some 60 million, this may seem absurd, but in vast areas of the United States and Australia it is the only way to preserve a genetic patrimony that otherwise would be lost. Thus it is time for Italian ecologists and phytosociologists to debate the role and significance of disturbance, since the abandonment of agricultural activity on more than 2 million hectares of hillsides is going to make this a pressing issue. Consideration should also be given to the possibility of programming interventions to simulate the

Nel concetto stesso di vegetazione è implicita l'integrazione con gli elementi del substrato e, più in generale, con l'ambiente fisico. Molti autori identificano la vegetazione come l'elemento più significativo per la descrizione del paesaggio, fino ad arrivare a dichiarare che "le piante sono il paesaggio". Questa affermazione è riportata nella premessa di *The natural geography of plants* di Gleason e Cronquist (1964), trattato che ha rappresentato il riferimento di base per fitogeografi ed ecologi vegetali. Può sembrare una provocazione affermare che le piante meglio di qualsiasi altro elemento caratterizzano e differenziano il paesaggio. Se però si riflette sulla stretta correlazione esistente tra la componente vegetale e l'uomo si comprende il senso profondo di tale affermazione.

Come si è visto la vegetazione è il risultato di processi e interazioni tra l'elemento floristico e l'ambiente, collegamento che porta appunto a una distribuzione discreta, non casuale. Da ciò la funzione di bioindicatore, che per la flora e la vegetazione si manifesta a livello di specie, di popolazione, di comunità, di sistemi di comunità, di paesaggio e di sistemi territoriali. Altro carattere basilare per interpretare il ruolo e il significato dinamico della vegetazione e del paesaggio è la naturale tendenza al cambiamento: le popolazioni di specie, le comunità, il paesaggio vegetale, tendono a modificarsi nel tempo, secondo percorsi diretti verso sistemi floristicamente e strutturalmente più complessi.

Nel progetto della natura i percorsi sono ben definiti: la vegetazione tende ad assumere un aspetto strutturale e funzionale sempre più complesso che tiene sempre conto delle risorse disponibili. Uno stesso tipo di paesaggio, in un contesto territoriale, può rappresentare la forma evoluta mentre in un altro rappresenta invece quella secondaria. Tipico è l'esempio della macchia mediterranea o degli arbusteti di quota del piano subalpino: in alcuni casi sono il prodotto dell'alterazione del bosco di leccio o di abete rosso, in altri contesti rappresentano invece la fase più evoluta e quindi la vegetazione naturale potenziale. Per questa ragione non ci si può soffermare al semplice approccio fisiologico, ma risulta indispensabile conoscere la logica evolutiva delle comunità nei diversi ambienti e, più in generale, conoscere tutti gli aspetti di vegetazione (aspetti pionieri ed evoluti) che competono a una porzione di territorio.

Questo procedere verso fitocenosi più complesse e a maggiore diversità viene frequentemente interrotto da un fatto esterno che tende a ridurre la produzione di biomassa del sistema. Questo fatto esterno si definisce "disturbo" ed è bene precisare che non ha niente a che vedere con il concetto di "stress" inteso come la reazione della pianta al disturbo.

Il disturbo, sia esso naturale o antropico, non va visto come un episodio sempre negativo dato che in molti casi è l'evento che determina la biodiversità. È evidente che un eccesso di disturbo causa alterazioni negative, come però anche l'assenza totale di disturbo può portare a situazioni poco interessanti in termini di biodiversità e di dinamica vegetazionale. Per mantenere alto il livello di biodiversità e conservare la presenza di numerose specie, in alcuni casi si deve perfino ricorrere alla simulazione artificiale del disturbo. Nel nostro Paese, con circa sessanta milioni di abitanti, può sembrare assurdo tale pratica, ma in vasti settori degli Stati Uniti d'America o in Australia è l'unico sistema per conservare un patrimonio genetico che altrimenti andrebbe perduto.

È quindi necessario che gli ecologi e i fitosociologi italiani dibattano il ruolo e il signifi-

traditional forms of disturbance that no longer exist (cultivation of fields, woods and pastureland).

A visit to a forest which is subject to little disturbance shows the high level of disturbance which actually exists, revealed by a dynamic which is no longer visible in our woods. Only by interrupting current forest management policies for lengthy periods of time would it be possible to witness the vivacity and richness of changes that take place within a naturally determined formation where trees decay and fall and pioneers fill the spaces left empty.

288

If we go back to the correlation between the physical and biological worlds, it is clear what a central role is played by climate and the substratum. In fact one can evaluate the biological potential of an area by assessing the edaphic and climatic components. Both these attributes have a particularly efficient historical memory. This means that, irrespective of the real vegetation, the edaphic and climate characteristics can show whether the current presence is in line with the potential one, or whether it is merely a phase of transitory alteration. In any community there is always a dynamism that brings about variations of varying degrees of significance in structure and composition, especially in formations nearing maturity or climax, where the dying off of trees, due to such natural causes as the wind, landslips or lightning strikes, makes available areas of terrain for colonisation by grasses or shrubs. Everything tends to change and be modified, at a rate that varies according to the known processes, involving pioneer plants in various degrees, until mature formations are reached. Significant and evident changes may come about also on account of simple seasonal fluctuations which cause for example the fall of leaves. A wood or meadow never looks exactly the same twice over, and the ability to read such variations opens up a range of new perceptions.

The concept of succession applies when in one place, in the course of time, there are different phytocoenoses, which are not merely substitutions of individual plants but of communities. This is not the case of vegetation series, spatial zoning, which occur when in one area that is homogeneous from the point of view of geomorphology and lithology, the various phases of a succession can be observed. If a wood is eliminated as a result of a natural event, this gives rise to frenetic activity on the part of plants which are charged with occupying the spaces left empty. One will witness the gradual reconstitution of the forest formation, through various stages in which pioneering shrubs and trees prevail. In this case it is correct to speak of succession inasmuch as the site in question is the same and the variation of vegetation is linked exclusively to the passage of time. It is different when one can observe simultaneously the various stages that make up the successional process, such as wood, scrub, meadow: this set of phytocoenoses can be considered a unitary and complex system which is called "vegetation series" or "sigmete".

Sindynamics is the study of vegetation conducted by means of the recognition of vegetation series. This dynamic approach to the study of vegetation concentrates on the description of the individual phases as measured against their potential. The researcher's goal is to understand whether the meadow in a particular sector of the terrain will revert to being a beechwood or boxwood. With a syndynamic study the

cato del disturbo in quanto l'abbandono delle attività agricole su oltre due milioni di ettari del piano collinare renderà urgente affrontare tale problematica senza trascurare la possibilità di pianificare interventi per simulare le antiche forme di disturbo oggi scomparse (attività agro, silvo, pastorali).

La visita di una foresta poco disturbata consente all'osservatore di notare l'alto livello di disturbo presente messo in evidenza da una dinamica ormai assente nei nostri boschi. Solo interrompendo le attività forestali per lunghi periodi avremo la possibilità di rivedere la vivacità e la ricchezza di cambiamenti che si verificano all'interno di una formazione a determinismo naturale in cui si hanno alberi che cadono e alberi pionieri che recuperano le zone aperte.

Tornando alla correlazione tra il mondo fisico e quello biologico, emerge chiaro il ruolo centrale del clima e del substrato. Si può infatti risalire alla potenzialità biologica di un'area valutando sia la componente edafica che quella climatica. Ambedue i comparti hanno una memoria storica particolarmente efficace. Ciò significa che, a prescindere dalla vegetazione reale, le caratteristiche edafiche e climatiche possono confermarci se la presenza attuale è in linea con quella potenziale o se invece si tratta di una fase di alterazione transitoria.

In una comunità c'è sempre un dinamismo che porta a variazioni più o meno significative nella struttura e nella composizione, anche e specialmente nelle formazioni prossime alla fase matura o climax, ove la moria di alberi, dovuta a fatti naturali – vento, frane, fulmini – rende disponibili aree più o meno vaste per la colonizzazione da parte di erbe ed arbusti. Tutto tende a cambiare, tutto si modifica, più o meno lentamente secondo percorsi conosciuti: si va da formazioni con piante più o meno pioniere, fino a raggiungere le formazioni mature.

Si hanno cambiamenti significativi ed evidenti anche a causa delle semplici fluttuazioni stagionali che determinano per esempio la caduta delle foglie. Mai un bosco o un prato si presentano nella stessa maniera: saper leggere tali variazioni porta a percezioni sempre nuove.

Si parla invece di successione quando in uno stesso luogo, a causa del solo variare del tempo, si hanno fitocenosi differenti. Non si tratta di semplici sostituzioni tra individui, ma tra comunità. Diverso è il caso delle serie di vegetazione, zonazioni spaziali, che si manifestano quando in un'area omogenea, da un punto di vista geomorfologico e litologico, si osservano contemporaneamente le varie fasi di una successione. Se a causa di un evento naturale un bosco viene eliminato, inizia un'attività frenetica da parte di piante che hanno come compito quello di recuperare gli spazi che rimangono liberi. Lentamente si assisterà al progressivo recupero della formazione forestale passando via via per stadi a prevalenza di arbusti e di alberi pionieri. In questo caso è giusto parlare di successione in quanto il sito in oggetto è lo stesso e la variazione vegetazionale è legata esclusivamente al passare del tempo.

Diverso è il caso in cui nello stesso momento si osservano i vari stadi che caratterizzano un processo successionale quali il bosco, il cespuglieto, il prato: questo insieme di fitocenosi può essere considerato come un sistema unitario e complesso che viene chiamato serie di vegetazione o sigmeto.

290 aim is to recognise the functional and structural autonomy of the various phases or physiognomies, without however losing sight of the holistic nature of the system. For too long vegetation has been studied making separate evaluations of the various aspects, without giving enough importance to the fact that in the natural environment the most stable and evolved formations tend to occupy the space available following patterns which are coherent with that particular vegetation series. In the Appenines one frequently finds landscapes characterised by this process, since widespread abandonment is undoubtedly an element that is bringing about environmental variations of historic proportions. Until only a few decades ago the system was practically at a standstill, whereas today one can observe in detail the process by which the individual pioneer communities facilitate the reprimination of the more mature spontaneous vegetation. All over the place scrub and ground-covering make their appearance, while previously seminatives arrived right up to the confines of tree formations. At the same time, the grasslands of the subalpine plateau, which were once grazing ground, are once again dotted with stable scrub.

These examples clearly illustrate the natural scheme of things: it is a vigorous scheme, one which not only exists but is being carried out with surprising rapidity. Throughout the Appenines and in vast areas of the Alps one may observe the results of the spontaneous reprimination of vegetation in shrub and tree formations. The abandoned grazing lands in the uplands can be transformed into birchwoods in less than twenty years! The dynamic model of reference is that comprising wood, pre-wood, ground-cover, grassy border and meadow. One element which makes our forestland particularly interesting and variegated is the presence, in a single environmental system, of coenoses which are based on different vegetation series. A limestone outcrop or a very steep slope give rise to the exceptional presence of an ilex grove in a beechwood. In order to carry out a landscape study it is indispensable to be able to identify and distinguish, from the dynamic point of view, the natural potential vegetation from the edaphic or morphological outcrop. A high degree of anthropisation results in a mosaic in which it is not always easy to reconstruct the various serial units, while especially when it comes to application, the knowledge of sigmetes and their stages is the keystone for environmental planning and programming.

The distribution of landscapes is also, like that of vegetation, based on a discrete and not a random rationale. Landscape ecologists emphasise the degree of complexity of the landscape system when they talk of a total environment in all its visual and spatial complexity, embracing the integration of the geosphere, biosphere and manmade artefacts. In 1971 the German biogeographer Throll proposed combining ecology and geography in a single science, landscape ecology. In his opinion this would harmonise the horizontal approach of geographers and the vertical approach of ecologists. Landscape ecology comes into being as the solution of a concrete problem: how to identify, represent, analyse and map both natural systems and anthropic systems in a holistic manner in order to further the planning, management and conservation of natural resources and processes. If an analysis stops short at the identification of

La sindinamica è lo studio della vegetazione realizzato mediante il riconoscimento delle serie di vegetazioni. Questo approccio dinamico allo studio della vegetazione privilegia la descrizione dei singoli stadi nel quadro della loro potenzialità. Il ricercatore ha come obiettivo capire se il prato di questa porzione di territorio, a differenza di un altro, tornerà a ospitare il bosco di faggio o il bosco di roverella. Con lo studio sindinamico si vuole riconoscere l'autonomia funzionale e strutturale dei diversi stadi o delle diverse fisionomie, senza però perdere di vista il carattere olistico del sistema. Per troppo tempo ci si è occupati di vegetazione valutando separatamente i diversi aspetti senza dare la giusta importanza al fatto che in ambiente naturale le formazioni più stabili e più evolute tendono a occupare lo spazio disponibile seguendo percorsi coerenti con la propria serie di vegetazione.

In Appennino sono molto frequenti i paesaggi in cui è evidente questo processo dato che un abbandono così diffuso è senza dubbio un elemento che sta mettendo in moto variazioni ambientali di portata storica. Fino a pochi decenni or sono il sistema era praticamente bloccato, oggi si ha la possibilità di osservare in dettaglio il processo con cui le singole comunità pioniere facilitano il recupero della vegetazione spontanea più matura.

Compaiono un po' ovunque cespuglieti e mantelli mentre precedentemente i seminativi arrivavano a lambire le formazioni arboree. Nello stesso tempo le praterie del piano subalpino, una volta utilizzate per il pascolo, vedono di nuovo la presenza di cespuglieti stabili.

Da queste considerazioni emerge evidente il progetto della natura: si tratta di un progetto forte, un progetto che esiste e che si sta realizzando con una velocità sorprendente. In tutto l'Appennino e in vasti settori delle Alpi è infatti possibile osservare i risultati del recupero spontaneo della vegetazione verso formazioni arbustive ed arboree. Gli alpeggi abbandonati dal pascolo possono essere trasformati in boschi di betulla in meno di venti anni!

Il modello di riferimento dinamico a cui noi ci richiamiamo è quello formato dal bosco, dal prebosco, dal mantello, dal margine erbaceo e quindi dalla prateria.

Un elemento che rende particolarmente interessante e ricco di aspetti diversi il nostro paesaggio forestale è la presenza, in uno stesso sistema ambientale, di cenosi che fanno riferimento a serie di vegetazione diverse. Un affioramento calcareo o una forma molto acclive determinano la presenza extrazonale di una lecceta in un bosco di faggio. Se si vuole eseguire uno studio paesaggistico è indispensabile saper riconoscere e separare, dal punto di vista dinamico, la vegetazione naturale potenziale dall'emergenza edafica o morfologica.

Una elevata antropizzazione determina un mosaico nel quale non sempre è facile ricostruire le varie unità seriali, mentre, specialmente in campo applicativo, la conoscenza dei sigmeti con i loro stadi è l'elemento basilare della pianificazione e della progettazione ambientale.

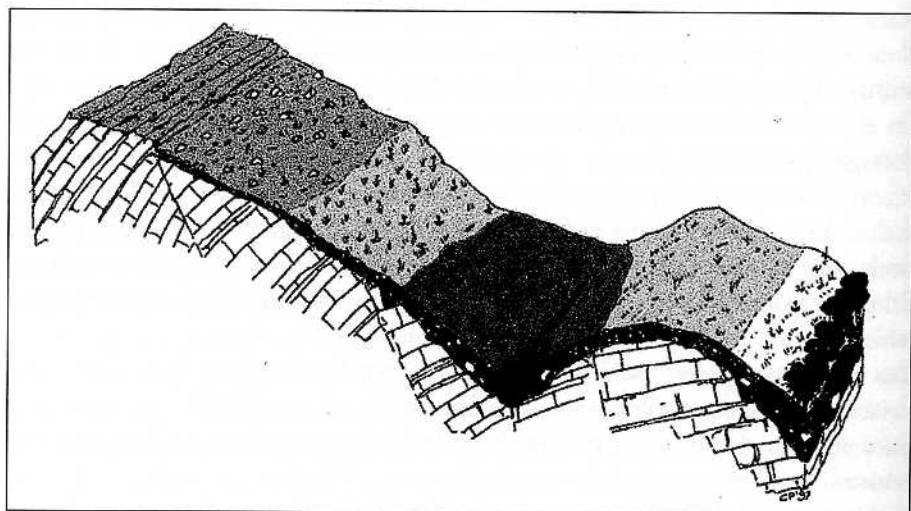
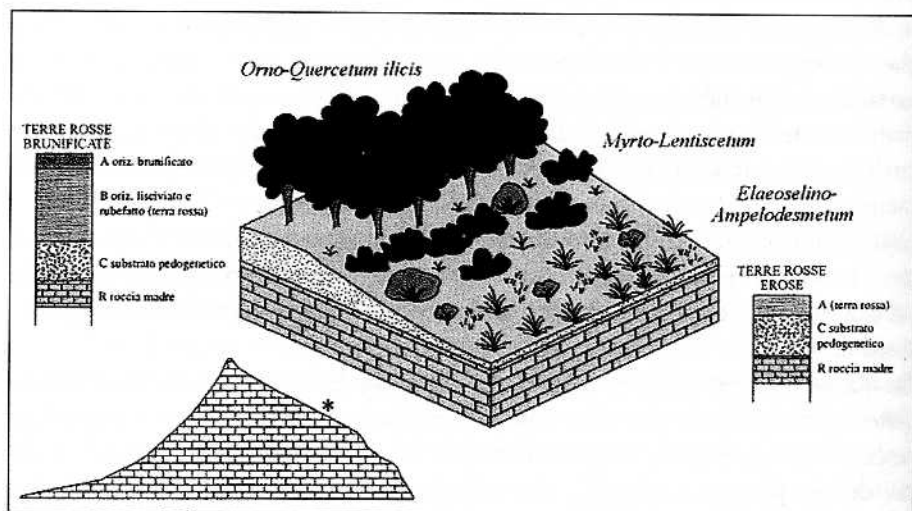
Così come si è detto per la vegetazione, anche per la distribuzione dei paesaggi rimane valido il carattere discreto e non casuale. Gli ecologi del paesaggio sottolineano il grado di complessità del sistema paesaggistico parlando di un ambiente totale nella sua com-

The Orno-*Quercetum ilicis* sygmete of the Circeo National Park (locality Quarto Caldo). Wood: Orno-*Quercetum ilicis*; shrub: Myrto-*Lentiscetum*; groundcover: *Elaeoselino-Ampelodesmetum*.

L'Orno-*Quercetum ilicis* sigmeto del Parco Nazionale del Circeo (località Quarto Caldo). Bosco: Orno-*Quercetum ilicis*; cespuglieto: Myrto-*Lentiscetum*; prato: *Elaeoselino-Ampelodesmetum*.

Geosygmete of the high level horizon of Monte Viglio (Monti Simbruini, Lazio)

Geosimeto dell'orizzonte altomontano del Monte Viglio (Monti Simbruini, Lazio).

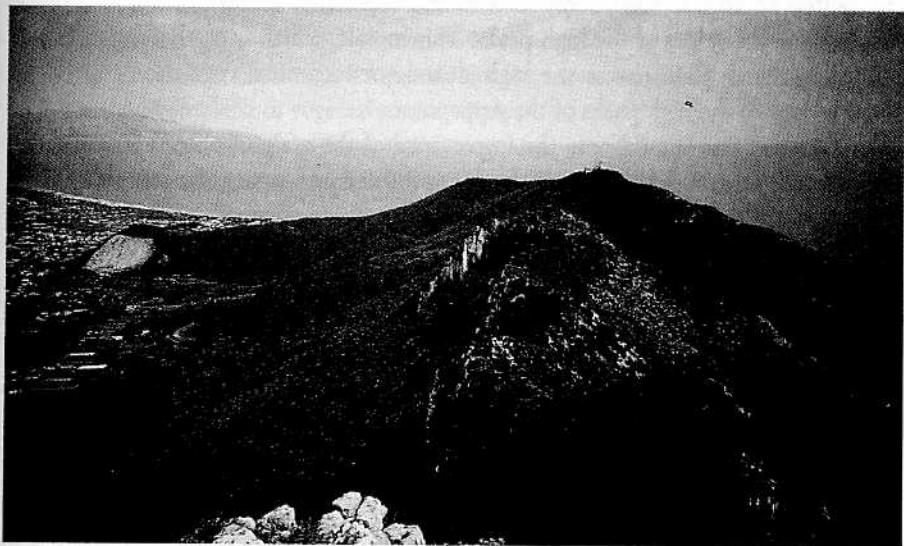


Monte Viglio (Monti Simbruini, Lazio), aspects of vegetation above upper limit of woodland.

Heedland of Circeo, panorama from Torre Paola (Parco Nazionale del Circeo, Lazio).

Monte Viglio (Monti Simbruini, Lazio), aspetti di vegetazione al di sopra del limite del bosco.

Promontorio del Circeo, panoramica da Torre Paola (Parco Nazionale del Circeo, Lazio).



systems, and the relative characterising processes, without going on to the intervention phase, then it does not correspond to landscape ecology.

There is a tendency nowadays to apply the phytosociological method not simply to the elementary dwellers but to the fragment, tile and territorial system. In this case there will be a progression from the association to the sigmassociation or series, and thence to the geosigmete or vegetation complex. If one of the attributes of the landscape is vocation for change, it is obvious that the study of the vegetation must also aim at recognising the processes which determine the continual modification of the single systems. The first element to clarify in the dynamic study of vegetation is whether two contiguous colonies represent two stages of the same evolutionary trend or a simple catenal or topographical contact. The classic example is a valley system with on one side a thermophilic mixed wood of robur oak and hornbeam, on the valley floor hygrophilous vegetation, and on the other side a wood of turkey oak, turning to beech further up. In this geomorphological unity there are no less than four systems which function autonomously, each characterised by a series of pioneer stages of varying differentiation.

A stand of robur oak may be found next to one of willow, but this does not mean that they share a dynamic serial relationship. Thus in analysing a landscape one should first recognise the vegetation series, then the system of vegetation series, and only then can one apply a hierarchical and scientific criterion in defining a territorial system or landscape unity. If one is to take into consideration simultaneously both serial and catenal contacts, one must deal with vegetation complexes, or geosigmetes or geoserries, which in France are studied in the catenal phytosociology of landscape. From the landscape point of view, vegetation complexes represent sets of series which constitute landscape unities. Many examples could be given, and here we shall just mention high altitude systems. Above the upper limit of the beechwoods it is possible to observe high altitude grasslands with outbreaks of scrub and other aspects linked to the geomorphological conditions, such as the vegetation of the glaciers and of the sedges along the ridges of the high peaks. This mosaic, which is partly serial but more generally catenal, gives rise to the high altitude or cacuminal vegetation complex so characteristic of the high peaks of the Appenines.

In this context one should note the importance of the scale of observation. If in the case described the high altitude grasslands constituted one aspect of a complex system, when they are observed in detail the mosaic composition emerges once more, with the typical coenoses of snowy clefts or mounds where the underlying rock substratum protrudes. For each morphological and lithological variation it is possible, by modifying the scale, to highlight a new mosaic which previously was occluded within a different type of vegetation.

In coastal headlands, such as Monte Circeo, one may find vegetation complexes even in restricted areas. The cliffs, whether precipitous or not, frequent changes of exposition and the proximity of and direct contact with the sea mean that even on very small portions of terrain there are vegetation complexes which are easy to identify even over minimal distances. In the National Park of Circeo it is easy not only

plexità visuale e spaziale nel quale si realizza l'integrazione tra geosfera, biosfera e manufatti costruiti dall'uomo. Nel 1971 il biogeografo tedesco Throll suggerì di integrare l'ecologia e la geografia in un'unica scienza, l'ecologia del paesaggio. Secondo Throll l'ecologia del paesaggio sintetizza l'approccio orizzontale dei geografi con l'approccio verticale degli ecologi. L'ecologia del paesaggio sorge come risposta a un problema concreto, quello di individuare, rappresentare, analizzare e cartografare tanto i sistemi naturali che i sistemi antropici in forma olistica al fine di favorire la pianificazione, la gestione e la conservazione delle risorse e dei processi naturali. Se ci fermassimo a individuare i sistemi, con i relativi processi che li caratterizzano, senza passare alla fase di intervento, non potremmo parlare di ecologia del paesaggio.

Attualmente si tende ad applicare il metodo fitosociologico, non solo al popolamento elementare, quanto alla tessera, alla piastrella e al sistema territoriale. In questo caso si passerà dall'associazione alla sigmassociazione o serie, e quindi al geosigmeto o complesso di vegetazione. Se uno dei caratteri del paesaggio è la vocazione al cambiamento è evidente che anche lo studio della vegetazione deve avere come obiettivo il riconoscimento dei processi che determinano il continuo modificarsi dei singoli sistemi. Il primo elemento da chiarire, nello studio dinamico della vegetazione, è se due consorzi attigui rappresentano due tappe della stessa tendenza evolutiva o un semplice contatto catenale o topografico.

L'esempio tipico è quello di un sistema vallivo in cui in un versante si ha un bosco misto termofilo a roverella e carpino nero, nel fondo valle si ha la vegetazione igrofila, e nel versante opposto si ha un bosco di cerro e quindi di faggio nel settore più elevato. In questa unità geomorfologica si hanno ben quattro sistemi funzionalmente autonomi caratterizzati ciascuno da una serie di stadi pionieri più o meno differenziati.

Un querceto a roverella può trovarsi a contatto di un saliceto ripario, ma ciò non significa che tra di loro ci sia un rapporto dinamico seriale. Nell'analisi del paesaggio quindi prima si riconosce la serie di vegetazione, poi il sistema delle serie di vegetazioni, quindi si arriva a definire, con un criterio gerarchico e scientifico, un sistema territoriale o una unità di paesaggio.

Prendere in considerazione contemporaneamente i contatti seriali e catenali significa occuparsi dei complessi di vegetazione, o geosigmeti o geoserie, che in Francia vengono studiati nella fitosociologia catenale del paesaggio.

I complessi di vegetazione rappresentano, da un punto di vista paesaggistico, quell'insieme di serie che danno luogo alle unità di paesaggio. Si potrebbero fare tanti esempi in proposito, tra questi vale forse la pena citare quello dei sistemi altomontani. Oltre il limite superiore del bosco di faggio è possibile osservare le praterie di altitudine con lembi di cespuglieti e altri aspetti legati alle condizioni geomorfologiche quali la vegetazione dei ghiaioni e la vegetazione dei seslerieti e dei cariceti lungo i crinali delle alte vette. Questo mosaico solo in parte seriale, ma più in generale catenale, dà luogo al complesso di vegetazione altomontano o cacuminale così caratteristico delle alte montagne appenniniche.

In questo contesto è interessante segnalare l'importanza della scala di osservazione. Se nel caso descritto le praterie di altitudine costituiscono un aspetto di un sistema com-

to distinguish systems from the geomorphological point of view, but also to define the vegetation systems: from the deciduous wood of the old dune to the ilex wood on the promontory and the Mediterranean maquis along the coast.

296 These brief considerations should show quite clearly that vegetal ecologists have also begun to consider how to move from an understanding of natural processes to the application of functional models and thence to environmental planning and programming. There is now a widespread consensus that only by means of an understanding and integration of the various problem areas can one hope to develop projects of reparation and utilisation of environmental resources according to economically valid models which are nonetheless compatible with the physical and biological characteristics of the various systems. To achieve this, however, it is necessary to break down the barriers between disciplines and be open to an encounter and confrontation with other specialities. Some three years ago saw the creation in Italy of a scientific society - the International Association for Environmental Design (IAED) - founded on the development of a design culture in which the traditional figure of a designer is replaced by a design team made up of designers and researchers from different backgrounds. This scientific society intends to stand as a cultural reference point for all who believe in compatible development and who refute the dualism of a natural and anthropic environment. It has been interesting to see how even in places as far afield as California a similar movement is gathering momentum, under the label "Ecological Design". By now there is a common urge to go beyond the vertical approach, bearing in mind that the separate study of a territory's flora, vegetation and geology is useful in a preliminary phase, but is far removed from the real model. The interactions between the different aspects are so intense that it is appropriate always to consider the system in its substantial unicity.

Interesting and encouraging prospects are opening up for the near future: increasing the dialogue and confrontation between specialists means moving towards the recomposition of the system of man in the environment, and this is a fundamental prerequisite for future generations and all living creatures to be able to continue their existence, and to count on vital functional and structural processes.

plesso, osservandole a una scala di dettaglio è di nuovo possibile mettere in evidenza un mosaico con le cenosi tipiche delle vallette nivali o dei dossi ove affiora il substrato roccioso sottostante. Per ciascuna variazione morfologica e litologica è possibile, modificando la scala, mettere in risalto un nuovo mosaico che in precedenza risultava interno ad un altro tipo di vegetazione.

Nei promontori costieri, come nel caso del Monte Circeo, è possibile trovarsi in presenza di complessi di vegetazione anche su aree poco estese. Le pareti più o meno acclivi, il cambiamento frequente di esposizione, la vicinanza e il contatto diretto con il mare, fanno sì che anche su porzioni di territorio molto limitate si abbiano complessi di vegetazione facilmente identificabili anche su distanze molto ravvicinate.

Sempre nel caso del Parco Nazionale del Circeo, così come risulta facile distinguere i sistemi da un punto di vista geomorfologico, è altrettanto facile definire i sistemi di vegetazione: dal bosco di caducifoglie della duna antica si passa al bosco di leccio del promontorio e alla macchia mediterranea dei settori costieri.

Da queste brevi considerazioni emerge chiaramente come anche gli ecologi vegetale si siano posti il problema di passare dalla comprensione dei processi naturali all'applicazione di modelli funzionali alla pianificazione e alla progettazione ambientale. È ormai sviluppata la consapevolezza che solo attraverso la comprensione e l'integrazione delle diverse problematiche si può arrivare a sviluppare piani di recupero e di utilizzazione delle risorse ambientali secondo modelli economicamente validi che risultino però anche compatibili con le caratteristiche fisiche e biologiche dei diversi sistemi.

Per fare questo è però necessario superare la barriera disciplinare ed essere disponibili all'incontro e al confronto con le altre competenze. Da circa tre anni in Italia si è costituita una società scientifica – International Association for Environmental Design (IAED) – che pone al centro del proprio essere lo sviluppo di una cultura della progettazione in cui il tradizionale progettista viene sostituito da un gruppo di progettazione costituito da progettisti e ricercatori di diversa estrazione. Questa società scientifica si pone come riferimento culturale per tutti coloro che credono nello sviluppo compatibile e che non amano pensare l'ambiente diviso in naturale e antropico. È stato interessante notare come anche in Paesi lontani come la California si stia sviluppando un movimento simile che viene indicato come "Ecological Design".

È ormai intenzione di tutti superare l'approccio verticale ricordando che lo studio separato della flora, della vegetazione e della geologia di un territorio è utile in una prima fase, ma è lontano dal modello reale. Le interazioni tra i vari comparti sono così intense che è giusto considerare il sistema sempre nella sua sostanziale unitarietà.

Per il prossimo futuro si aprono delle prospettive interessanti ed incoraggianti: aumentare il dialogo e il confronto tra gli specialisti significa procedere verso la ricomposizione del sistema uomo-ambiente, elemento prioritario e basilare perché le future generazioni e tutti gli esseri viventi possano continuare ad esistere mantenendo vitali i propri processi funzionali e strutturali.

Bibliography

- Blasi C. (1993), *Fitosociologia del paesaggio e progettazione ambientale*, in "Coll. phytosoc.", XXI, pp. 311-318.
- Blasi C. (1997), Introduction to *Atti del I Congresso IAED "Conservazione e biodiversità nella progettazione ambientale"*, Perugia 28-30 november 1996, in "Quaderno", 6, pp. 1-2.
- Blasi C. and Paoletta A. (1992), *Progettazione ambientale. Cave, fiumi, strade, parchi, insediamenti*, Roma.
- Forman R.T.T. (1995), *Land mosaics. The ecology of Landscapes and regions*, Cambridge.
- Géhu J.M. (1979), *Pour une approche nouvelle des paysages végétaux: la symphytosociologie*, in "Bull. Soc. Bot.", 126, Lettres bot. (2), pp. 213-223.
- Naveh Z. (1994), *Biodiversity and landscape management*, in Ke Chung Kim & R.D. Weaver (eds.), *Biodiversity and Landscapes*, Cambridge, pp. 187-207.
- Naveh Z. and Lieberman A. (1994), *Landscape ecology, Theory and Application*, New York.
- Throll G. (1971), *Landscape Ecology (Geo-Ecology) and bio-coenology. A terminology study*, in "Geoforum", 8, pp. 43-46.
- Van der Ryn S. and Cowan S. (1996), *Ecological design*, Washington.
- Zonneveld I.S. (1990), *Scope and concepts of landscape ecology as an emerging science*, in Zonneveld I.S. & Forman R.T.T. (eds.), *Changing Landscapes: An Ecological Perspective*, New York, pp. 3-20.

Bibliografia

- Blasi C. (1993), *Fitosociologia del paesaggio e progettazione ambientale*, in "Coll. phytosoc.", XXI, pp. 311-318.
- Blasi C. (1997), Introduzione agli *Atti del I Congresso IAED "Conservazione e biodiversità nella progettazione ambientale"*, Perugia 28-30 novembre 1996, in "Quaderno", 6, pp. 1-2.
- Blasi C. e Paolella A. (1992), *Progettazione ambientale. Cave, fiumi, strade, parchi, insediamenti*, Roma.
- Forman R.T.T. (1995), *Land mosaics. The ecology of Landscapes and regions*, Cambridge.
- Géhu J.M. (1979), *Pour une approche nouvelle des paysages végétaux: la symphytosociologie*, in "Bull. Soc. Bot.", 126, Lettres bot. (2), pp. 213-223.
- Naveh Z. (1994), *Biodiversity and landscape management*, in Ke Chung Kim e Weaver R.D. (eds.), *Biodiversity and Landscapes*, Cambridge, pp. 187-207.
- Naveh Z. e Lieberman A. (1994), *Landscape ecology, Theory and Application*, New York.
- Throll G. (1971), *Landscape Ecology (Geo-Écology) and bio-coenology. A terminology study*, in "Geoforum", 8, pp. 43-46.
- Van der Ryn S. e Cowan S. (1996), *Ecological design*, Washington.
- Zonneveld I.S. (1990), *Scope and concepts of landscape ecology as an emerging science*, in Zonneveld I.S. & Forman R.T.T. (eds.), *Changing Landscapes: An Ecological Perspective*, New York, pp. 3-20.

Patterns and processes in landscape ecology

Almo Farina

300

Introduction

Landscape ecology is one of the most recent branches of ecology, having developed since the Second World War particularly in Central and Eastern Europe. Only recently has it become a dynamic and integrative global science. Its roots lie in geography, geobotany and environmental management. While at the outset it was linked to the human sciences (Naveh & Lieberman 1984), it has recently been assimilated by those ecologists who see the scale of investigation represented by the landscape as offering a promising way forward for ecological studies (Forman & Godron 1986, Risser et al 1984, Turner 1989, Farina 1993, Forman 1995). The perspective of the landscape appears full of potential for an effective integration of the various scientific disciplines. For on such a scale, ranging from a few kilometres to several hundred kilometres, one can observe complete sets of ecological and socioeconomic processes. Space itself, considered as the spatial configuration of different environments, is gaining more and more recognition as the new frontier of ecological research.

Many different disciplines and a wide range of ecologists and biogeographers have contributed to the formation of the theoretic bases of landscape ecology. The view put forward by Allen & Starr (1982) and O'Neill et al (1986) concerning the structuring of ecological systems in hierarchies places the emphasis on the level of landscape and distinguishes it from the indefinite scope of the ecosystem. Landscape is defined by von Humboldt as "the total character of a region", while other interesting definitions are given by Naveh (1987): "Landscape will deal with their totality as physical, ecological and geographical entities, integrating all natural and human ("caused") patterns and processes [...]", Forman and Godron (1986): "a heterogeneous land area composed of a cluster of interacting ecosystems that is repeated in similar form throughout", and Haber (pers. comm. 1996): "a piece of land which we perceive comprehensively around us, without looking closely at single components, and which looks familiar to us".

In spite of their differences, all these definitions recognise the close relationship that exists between contents and the cultural background from which they spring. We can synthesise the perspectives that underlie the various theoretical and methodological approaches by identifying three fundamental components or tendencies of landscape

Patterns e processi in ecologia del paesaggio

Almo Farina

Introduzione

301

L'ecologia del paesaggio (*Landscape Ecology*) è una delle più giovani branche dell'ecologia sviluppatasi nell'Europa centrale e orientale soprattutto dopo la seconda guerra mondiale e solo di recente espansa in un'unica, dinamica e integrativa scienza globale. Le radici disciplinari affondano nella geografia, nella geobotanica e nella gestione ambientale.

Nata come disciplina legata alle scienze umane (Naveh e Lieberman 1984), è stata recentemente accettata dagli ecologi che riconoscono nella scala del paesaggio un livello molto promettente degli studi ecologici (Forman e Godron 1986, Risser et al. 1984, Turner 1989, Farina 1993, Forman 1995). La scala di paesaggio appare piena di promesse per la realizzazione di una integrazione tra le differenti scienze.

Infatti a questa scala, che va da pochi chilometri ad alcune centinaia, sono compresi interi set di processi ecologici e socio-economici. E lo spazio, inteso come arrangiamento spaziale degli ambienti, viene sempre più riconosciuto come una nuova frontiera della ricerca ecologica.

Molte discipline e un nutrito gruppo di teorie ecologiche e biogeografiche hanno concorso alla formazione del corpo teorico dell'Ecologia del paesaggio. La visione presentata da Allen e Starr (1982) e O'Neill et al. (1986) circa la strutturazione in livelli gerarchici dei sistemi ecologici enfatizza il livello di *landscape* distinguendolo dall'indefinito livello di ecosistema.

Infatti il *landscape* viene definito da von Humboldt come "the total character of a region". Ma altre interessanti definizioni vengono date per esempio da Naveh (1987) "landscape will dealt their totality as physical, ecological and geographical entities, integrating all natural and human ['caused'] patterns and processes [...]". Forman e Godron (1986) definiscono il paesaggio "as a heterogeneous land area composed of a cluster of interacting ecosystems that is repeated in similar form throughout".

Infine Haber (pers. com. 1996) definisce il paesaggio "a piece of land which we perceive comprehensively around us, without looking closely at single components, and which looks familiar to us".

Tutte queste definizioni pur fra loro differenti hanno in comune lo stretto rapporto tra i loro contenuti e le basi culturali dalle quali sono state generate.

ecology: a human perspective in which a landscape is seen as an aggregation of functional units; a geobotanical perspective in which the structure of a landscape depends on the nature and orientation of the terrain and hence on the distribution of the various botanical components; and an animal perspective which includes the influence of the spatial arrangement of patches that make up the environmental mosaic on the distribution and abundance of fauna. The three approaches are not mutually exclusive, but rather explore different spatial-temporal domains, and they actually have more aspects in common than differences (Farina 1997).

Emerging processes at the landscape level

Many processes take place at the level of landscape, of which the most important undoubtedly concern the disturbance, fragmentation, connexion/connectivity and throughput of nutrients and water on the terrain. Disturbance and fragmentation are interconnected and account for the heterogeneity that is typical of this perspective. Disturbance is one of the most important processes, being responsible for the structuring of the landscape and its components.

Disturbance

This process operates at every level of the countryside and also independently of it. Very widespread in nature, it can be defined as a discrete event in time which produces changes in landscapes, ecosystems, communities and populations, modifying both the substratum and the physical environment, and influencing the availability of resources (White & Pickett 1985).

Magnitude, frequency, dimension and dispersion are some of the basic variables in the evaluation of disturbance. It is one of the main causes of environmental heterogeneity, determining the evolution of patches, their dimensions and lifespan. When it is absent, or when it occurs too brusquely, there is bound to be a decline in biological and ecological diversity, whereas reasonable levels of disturbance enhance diversity.

Disturbance may be produced by either abiotic factors such as solar energy, water, wind and landslides, or biological factors such as bacteria, viruses, competition between plants and animals, and so on. The disturbance produced by human activities resembles that due to natural causes, differing only in terms of extension, severity and frequency. Tree felling, agriculture, urban expansion and relative infrastructures are the most common types of disturbance. In tree-covered landscapes gaps due to fallen trees, fires and hurricanes are the main types of disturbance. Gaps are limited openings in the tree cover caused by trees falling through old age or attacks of pathogenic agents. In primeval forests they are an important spur to the regenerative process of the cover, for openings in the dense foliage allow direct sunlight to penetrate to ground level encouraging the growth of heliophile flora and its establishment in mature communities, permitting in turn the forest to regenerate in different points, increasing its heterogeneity and diversity.

Fires are no less important, above all in those environments in which the vegetal

In sintesi possiamo riconciliare queste prospettive che poi sottendono differenti approcci teorici e metodologici riconoscendo tre fondamentali componenti o "anime" dell'Ecologia del paesaggio: una prospettiva umana in cui un paesaggio viene visto come una aggregazione di unità funzionali; una prospettiva geobotanica in cui la struttura di un paesaggio dipende dalla natura e giacitura dei suoli e di seguito dalla distribuzione delle diverse entità botaniche; una prospettiva animale che comprende l'influenza dell'arrangiamento spaziale delle *patches* che compongono il mosaico ambientale sulla distribuzione e abbondanza degli animali.

I tre approcci non sono in contrasto tra di loro ma esplorano differenti domini spaziotemporali. Esistono infatti più aspetti comuni ai tre approcci che non differenze (Farina 1997).

Processi emergenti a scala di paesaggio

Esistono moltissimi processi che vengono estrinsecati a scala di paesaggio ma senz'altro i più importanti sono rappresentati dal disturbo, dalla frammentazione, dalla connessione/connettività e dal flusso di nutrienti e di acqua attraverso il paesaggio.

Il disturbo e la frammentazione sono legati tra di loro e responsabili della eterogeneità che si incontra a scala di paesaggio.

Il disturbo rappresenta uno dei processi più importanti essendo responsabile della strutturazione del paesaggio e delle sue componenti.

Il disturbo

Questo processo opera a tutti i livelli del paesaggio e al di fuori di questo. Molto comune e diffuso in natura, può essere definito come un evento discreto nel tempo che produce cambiamenti nei paesaggi, negli ecosistemi, nelle comunità e nelle popolazioni, modificando sia il substrato che l'ambiente fisico e la disponibilità delle risorse (White e Pickett 1985).

Magnitudo, frequenza, dimensione e dispersione sono alcune delle variabili base per la valutazione del disturbo. Il disturbo è una delle più importanti cause della eterogeneità ambientale determinando il destino delle *patches*, le loro dimensioni e durata. La mancanza di disturbo o un disturbo troppo severo sono cause del declino della diversità biologica ed ecologica. Per contro, i livelli intermedi di disturbo enfatizzano la diversità.

Il disturbo può essere prodotto da fattori abiotici come l'energia solare, l'acqua, il vento, le frane, o da fattori biologici come batteri, virus, competizione di piante ed animali, etc.

Il disturbo prodotto dalle attività umane non è molto diverso da quello naturale ma da questo se ne discosta soprattutto per estensione, severità e frequenza. Per esempio il taglio dei boschi, l'agricoltura, lo sviluppo urbano e le relative infrastrutture sono fra le più comuni tipologie di disturbo.

Nei paesaggi forestati *gaps* per caduta di alberi, incendi e uragani sono le principali forme di disturbo.

I *gaps* sono aperture modeste di una copertura forestale per caduta di alberi vecchi o attaccati da agenti patogeni. Nelle foreste primeve i *gaps* sono importanti cause del ringiovanimento progressivo di queste coperture. Infatti le aperture nelle fitte chiome

biomass builds up at ground level with very slow decompositional processes. Fires liberate large quantities of nutrients and increase a forest's patchiness. The fire-fighting and fire prevention policies pursued in recent decades in the whole of North America have produced dramatic changes in the structure of the forests which are a far cry from the beneficial effects intended.

Similarly pathogenic agents such as the sudden proliferation of phytophagous insects are important causes of disturbance in wooded environments. Their periodic recurrence, linked to favourable conditions of the microclimate, favours the heterogeneity of the habitat. Finally the disturbance caused by wild and domestic animals grazing and occupying or moving about on the terrain has its importance especially in open environments such as grassland and regions of transit.

304

Fragmentation

Fragmentation is one of the most important processes which tend to limit biodiversity. It is increasing like wildfire all round the world, reducing the extension of natural forests and grassland in, for example, Brazil and Australia, where in the last decades it has had devastating consequences for the ecosystems (Hobbs & Hopkins 1990). The reduction in size of patches, whether of forest or grassland, results in a reduction in population density and an increased risk of extinction. Fragmentation means progressive geographical isolation of populations. Sensitive species living in border regions suffer from increased fragmentation, involving as it does an increase in the proportion of border regions or "ecotones".

Fragmentation can be considered a continuous process, and only by distinguishing between matrix and patches is it possible to evaluate its degree and severity, and hence its effects on the vegetal and animal populations. Furthermore it is perceived differently from species to species and according to the intrinsic scale on which they relate to the landscape. Thus the composition of animal communities is notably conditioned by the degree of fragmentation. Generalistic species normally do well in the presence of high fragmentation, whereas species which are more specialistic or have more particular requirements as to habitat tend to disappear. Hence the progressive disappearance of vast homogeneous tracts of rainforest results in the local extinction of "inner forest" species.

Fragmentation has a negative effect *in situ*, reducing the extension of homogeneous habitats, but also influences the functioning of neighbouring environments. It can lead not only to local extinction, but also to higher predation pressure in border regions (see e.g. Andren et al 1985). Borders or ecotones, which will be dealt with in the next main section, become veritable "ecotraps" for many species that can find food in abundance but that, due to the increased predation, have little chance of seeing through their reproductive cycle. Animal behaviour is also modified when the fragmentation affects a landscape, although the consequences vary greatly from one species to another in different biomes.

consentono alla luce diretta del sole di giungere al suolo permettendo a una flora eliofila di crescere e di affermarsi in comunità molto mature, e quindi alla foresta stessa di rigenerarsi in maniera puntiforme aumentando la eterogeneità e la diversità.

Gli incendi sono fattori altrettanto importanti soprattutto in quegli ambienti in cui la biomassa vegetale si accumula al suolo con processi di decomposizione molto lenti. Gli incendi liberano quindi grandi quantità di nutrienti e aumentano la *patchiness* delle foreste. Le politiche di soppressione degli incendi attuate per decenni in tutti gli ambienti forestati dell'America settentrionale hanno determinato drammatici cambiamenti nelle loro strutture allontanandosi dagli effetti benefici che da tali politiche erano attesi.

Gli agenti patogeni come le esplosioni demografiche di insetti fitofagi sono importanti cause di disturbo degli ambienti forestati al pari degli incendi. La loro periodicità legata a favorevoli condizioni micro-climatiche favorisce l'eterogeneità ambientale.

Infine il disturbo provocato dagli animali selvatici e domestici attraverso il pascolamento e il calpestio assume aspetti importanti soprattutto negli ambienti aperti di prateria e negli ambienti di transizione.

La frammentazione

La frammentazione rappresenta uno dei più importanti processi responsabili della riduzione della biodiversità. Si espande con velocità preoccupante attorno al mondo riducendo l'estensione delle foreste e delle praterie naturali come in Brasile e in Australia dove è occorsa in questi ultimi decenni con conseguenze devastanti sugli ecosistemi (Hobbs e Hopkins 1990).

La riduzione delle dimensioni delle *patches*, siano esse di foresta che di prateria, produce la riduzione della densità delle popolazioni con aumento del rischio di estinzione.

La frammentazione significa il progressivo isolamento geografico delle popolazioni.

Specie sensibili ai margini vengono negativamente influenzate dall'aumento della frammentazione che determina per l'appunto un aumento dei margini o ecotoni.

La frammentazione può essere considerata un processo continuo e solo attraverso la distinzione tra matrice e *patches* è possibile valutarne il grado, la severità e quindi gli effetti sui popolamenti vegetali e animali. Inoltre è percepita in maniera diversa a seconda delle specie e della loro scala intrinseca con cui si rapportano con il paesaggio.

Per esempio la composizione delle comunità animali è fortemente condizionata dal grado di frammentazione. Specie generaliste sono in genere più abbondanti dove la frammentazione è elevata e per contro specie a costumi più specialisti o con maggiori esigenze di habitat tendono a scomparire.

Così la scomparsa progressiva di larghi tratti omogenei di foresta tropicale determina l'estinzione locale di specie di foresta "interna".

La frammentazione non opera solo negativamente *in situ* perché riduce l'estensione degli habitat "omogenei", ma influenza anche il funzionamento degli ambienti circostanti. Agli effetti negativi della frammentazione che predicono estinzioni locali se ne devono aggiungere altri quali l'aumento della predazione ai margini (p.e. Andren et al. 1985). Infatti i margini o ecotoni che tratteremo nel prossimo paragrafo diventano vere e proprie trappole ecologiche per molte specie che trovano abbondanti risorse alimen-

Connection, connectivity and corridors

Connection is defined as the degree of physical connection existing between patches, and is a structural attribute that can be physically mapped (Baudry 1984). Thus a matrix represents the most connected component of a landscape, while in a rural landscape the most connected elements are the hedgerows. Connection is an important attribute for all the species which require a certain type of habitat to be able to move around. Thus the increase in tree cover in the northern Appennino following the discontinuation of agriculture has favoured the spread of wild boar.

Connectivity, on the other hand, is the parameter for measuring the process by which the subpopulations which live in a landscape are interconnected in functional units (Merriam 1984). Connectivity ensures the likelihood of survival for isolated populations.

The "corridor" is postulated in this context as a narrow strip of habitat surrounded by others of different types. Corridors can be created by topography, as in the case of mountain passes, or by hydrologic cycles like rivers, or again by human activity, like the clearings in a forest. Their role varies according to species but they have been shown to play an essential part in the maintenance of populations of large carnivorous animals such as the cougar (*Felix concolor*) (Beier 1993).

Throughput of water and nutrients in the landscape

The earth's surface presents variability at the landscape level (e.g. from 1 to 10 km), which has a great influence on atmospheric circulation, the quantity and distribution of precipitations and on nutrient cycles (Pielke & Avissar 1990, Klaasen & Claussen 1995). Thus for example the thermic behaviour of terrain which is either open to the sky or tree-covered has an effect on the composition of humus, microbic cycles, and on the retention and release of nutrients.

The situation of the terrain in a landscape plays an important role in its genesis and evolution, influencing the vegetation covering (Mc Auliffe 1994). In this way the elevation, inclination, length and orientation of slope are some of the most important variables which on the micro level make for a differentiation in the typologies of terrain. This process involves also the throughput of such nutrients as nitrogen, organic carbon and phosphor. Given identical initial conditions, these nutrients can be more easily eliminated from a terrain if it is well connected to a hydrologic system. Borders of hedgerow and undergrowth serve as efficient filters of nutrients coming from cultivated areas where they have been introduced artificially as fertilisers (Peterjohn & Correll 1984, Correll et al 1992). The spatial disposition of these patches thus determines their evolution and hence that of the terrains themselves (Risser 1989).

Last but not least, the biomass produced by plants (and especially leaves) which accumulates in the soil represents a source of nutrients for the plants themselves. The accumulation patterns are heavily conditioned by the topography of the landscape which in turn modifies the flow of the main vectors, water and wind.

tari, ma che per effetto di un' aumentata predazione hanno scarse possibilità di portare a termine il loro ciclo riproduttivo.

Anche il comportamento animale viene modificato quando la frammentazione interessa un paesaggio sebbene ciò vari molto da specie a specie nei differenti biomi.

La connessione, la connettività e i corridoi

La connessione viene definita come il grado di connessione fisica tra le *patches*. Questo attributo strutturale può essere fisicamente mappato (Baudry 1984). Così una matrice rappresenta la componente più connessa di un paesaggio. In un paesaggio rurale sono le siepi gli elementi più connessi. La connessione è un attributo importante per quelle specie che necessitano per i loro spostamenti di uno stesso tipo di habitat. Così l'aumento della copertura arborea dell'Appennino settentrionale dopo l'abbandono dell'agricoltura ha favorito la diffusione del cinghiale.

Per contro la connettività rappresenta il parametro che misura il processo attraverso il quale le sub-popolazioni che vivono in un *landscape* sono interconnesse in unità funzionali (Merriam 1984). La connettività assicura quindi la probabilità di sopravvivenza a popolazioni isolate.

In questo quadro si inserisce il concetto di corridoio che può essere definito come una sottile striscia di ambiente circondata da ambienti di altro tipo.

I corridoi possono essere creati dalla topografia come i passi montani o dai cicli idrologici come i fiumi o dall'azione dell'uomo come le radure dentro le foreste. Il loro ruolo varia a seconda delle specie ma è stato dimostrato che diventano essenziali nel mantenimento delle popolazioni dei grandi carnivori come il coguaro (*Felix concolor*) (Beier 1993).

Il movimento di acqua e nutrienti attraverso il paesaggio

La superficie della terra mostra variabilità a scala di paesaggio (p.e. da 1 a 10 km) e questa variabilità ha una grande influenza sulla circolazione dell'atmosfera, sulle quantità e distribuzione delle precipitazioni e sui cicli dei nutrienti (Pielke e Avissar 1990, Klaasen e Claussen 1995).

Per esempio il comportamento termico di un suolo scoperto e di suolo forestato hanno influenze sulla composizione dell'humus, sui cicli microbici, sulla ritenzione e rilascio dei nutrienti.

La posizione del suolo in un paesaggio gioca un ruolo importante per la sua genesi ed evoluzione influenzando a sua volta la copertura vegetale (McAuliffe 1994). In questo modo l'elevazione, la pendenza, la lunghezza e l'orientamento del pendio sono fra le più importanti variabili che a livello di micro-scala determinano un differenziamento delle tipologie dei suoli. In questo processo si inseriscono i movimenti dei nutrienti quali l'azoto, il carbonio organico e il fosforo. Questi nutrienti a parità di condizioni iniziali possono essere più facilmente eliminati da un suolo se questo è ben connesso da un sistema idrologico. Siepi, boscaglie ripariali sono efficaci filtratori di nutrienti provenienti da aree coltivate in cui sono inseriti artificialmente dall'uomo per mezzo delle concimazioni (Peterjohn e Correll 1984, Correll et al. 1992). L'arrangiamento

Patterns which emerge at the level of landscape

The landscape is a complex system which exhibits different structures and patterns according to the scale of resolution by which it is observed. The two patterns common to all scales of resolution are heterogeneity and the ecotones. These patterns created by such processes as fragmentation and disturbance in turn generate other patterns and processes.

The heterogeneity of landscapes

Studies of ecosystems presupposed the homogeneity of environments, whereas landscape ecology allows systemic heterogeneity to emerge as a pattern. A considerable number of the studies carried out in this sector concern the effects of spatial heterogeneity on the structure and functioning of the systems themselves.

At least three types of heterogeneity need to be considered:

1. spatial heterogeneity, in its horizontal and vertical components. Horizontal heterogeneity, which represents the non-uniform distribution of vegetation covering, is largely conditioned by human activity, whereas vertical heterogeneity, representing the non-uniform distribution of biomasses covering the ground, is above all a characteristic of natural landscapes.

2. temporal heterogeneity produces similar effects to spatial heterogeneity but emerges through the variable of time.

3. functional heterogeneity consists in the non-uniform distribution of such ecologic elements as individuals, populations, species and communities.

Plants, animals and throughput of materials and energy react quickly to different conditions of heterogeneity in a landscape (Pickett & Cadenasso 1995). Thus for example the local unique features may increase the heterogeneity conditioned not only by external elements such as climatic and edaphic variations, but also internal events like demographic explosions and colonisations.

Heterogeneity plays a controversial role in many processes such as disturbance (Risser 1987). In some cases it interrupts the spread of disturbance, as in a fire, while in others it favours it, as for example in rural environments where the distribution of residual woodland in patches increases deer populations. Over the last few years many studies have been carried out into the role played by heterogeneity in the distribution and abundance of animals. It seems clear that many species react positively to heterogeneity. One example are the migratory birds of the palaeartic region which find along their springtime routes open, heterogeneous habitats offering the food they need to complete their journey to the northern regions.

Animals can themselves be factors of heterogeneity through such actions as grazing and land occupation, constructing underground dwellings and depositing on the surface excavated material. Their behaviour can be seen in relationship to the level of heterogeneity of a landscape operating as a factor of choice, especially on the large scale (Wallace et al 1995). In a heterogeneous environment animals move about differently according to whether they find patches of environment which are

spaziale di queste *patches* determina quindi il loro destino e di fatto condiziona l'evoluzione dei suoli stessi (Risser 1989).

Non ultimo la biomassa prodotta dalle piante (soprattutto foglie) che si accumula al suolo rappresenta una fonte di nutrienti per le piante stesse. I *patterns* di accumulazione sono fortemente condizionati dalla topografia del paesaggio che a sua volta modifica i flussi delle acque e del vento che rappresentano i principali vettori.

Patterns emergenti a scala di paesaggio

Il paesaggio è un sistema complesso che mostra strutture o *patterns* differenti a seconda della scala di risoluzione con cui lo si osserva. *Patterns* comuni a tutte le scale di risoluzione sono rispettivamente la eterogeneità e gli ecotoni. Questi *patterns* creati da processi quali la frammentazione e il disturbo sono a loro volta generatori di altri *patterns* e processi.

309

La eterogeneità dei paesaggi

Se gli studi ecosistemici presupponevano un'omogeneità degli ambienti studiati con la *Landscape Ecology*, la eterogeneità dei sistemi appare uno dei *patterns* emergenti. E gran parte degli studi in questo settore riguardano gli effetti della eterogeneità spaziale sulla struttura e funzionamento dei sistemi stessi.

Almeno tre tipi di eterogeneità devono essere considerati:

1. L'eterogeneità spaziale che a sua volta può essere distinta in una componente orizzontale e una verticale. L'eterogeneità orizzontale, che rappresenta la non uniforme distribuzione delle coperture vegetali, è in gran parte condizionata dalle attività umane. L'eterogeneità verticale, che rappresenta l'ineguale distribuzione delle biomasse che coprono il suolo, è maggiormente connessa con i paesaggi naturali.
2. L'eterogeneità temporale. Questo tipo di eterogeneità è simile negli effetti a quella spaziale ma si mostra attraverso la variabile tempo.
3. L'eterogeneità funzionale. Questa eterogeneità è rappresentata dalla ineguale distribuzione delle entità ecologiche quali individui, popolazioni, specie e comunità.

Alle diverse condizioni dell'eterogeneità di un paesaggio reagiscono prontamente piante, animali e flussi di materiali ed energia (Pickett e Cadenasso 1995).

Per esempio le "unicità" locali possono aumentare l'eterogeneità condizionata non solo da elementi esterni quali le variazioni climatiche ed edafiche ma anche da eventi interni quali esplosioni demografiche e colonizzazioni.

L'eterogeneità gioca un ruolo controverso in molti processi quali il disturbo (Risser 1987); infatti in alcuni casi l'eterogeneità interrompe il diffondersi del disturbo, per esempio un incendio, in altri casi lo favorisce, come in ambienti rurali dove la distribuzione a chiazze dei boschi residuali incrementa le popolazioni di cervidi.

Molti studi sono stati condotti in questi ultimi anni sul ruolo dell'eterogeneità sulla distribuzione e abbondanza degli animali. Appare chiaro che molte specie reagiscono positivamente alla eterogeneità come gli uccelli migratori del Paleartico che trovano lungo le loro rotte primaverili ambienti aperti eterogenei dove possono reperire le risorse necessarie per completare il viaggio verso le regioni boreali.

Spatial distribution of the heaps of excavated earth from the warrens of a small American rodent over several years. Burrowing animals produce significant disturbance, one of the major causes of heterogeneity in vegetation (from Hobbs & Mooney 1991)

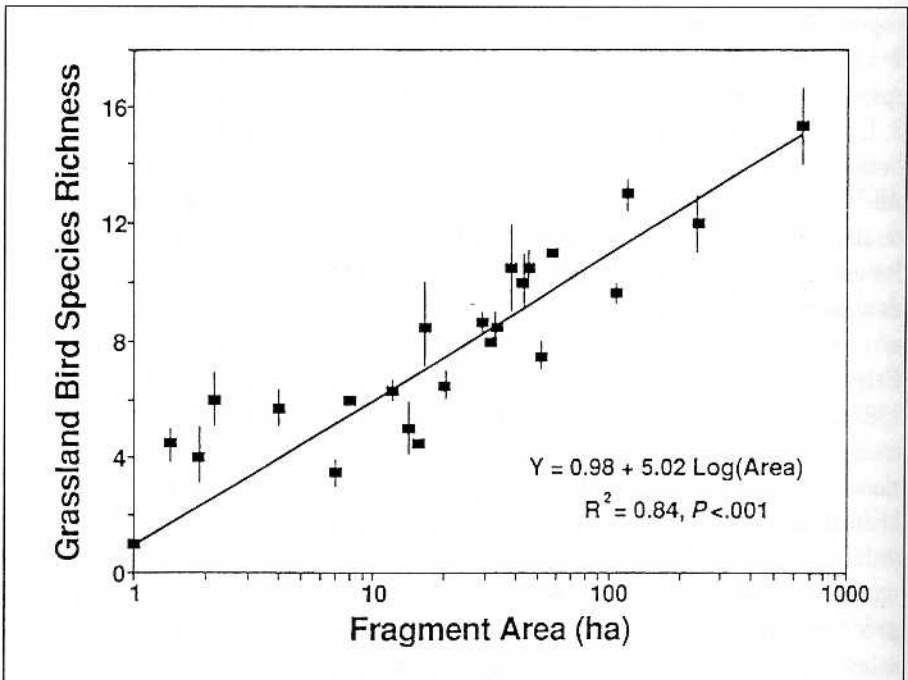
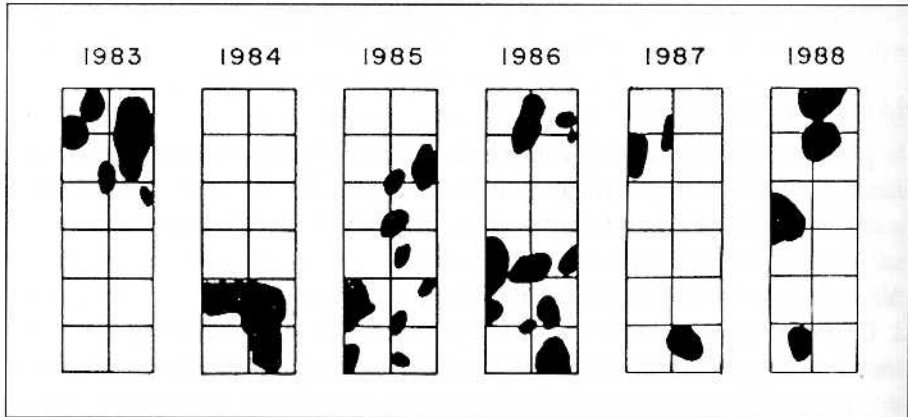
Distribuzione spaziale degli accumuli di terra di scavo delle tane di un piccolo roditore

americano nel corso di diversi anni. Il disturbo degli animali fossori sul suolo è notevole e fra i maggiori responsabili della eterogeneità della vegetazione (da Hobbs e Mooney 1991).

The diversity of bird species increases with the expansion of areas of grassland. This trend holds good for the majority of animals which live in environments made fragmentary by human

activity, whether forest or open terrain (from Herkert 1994)

La ricchezza di specie di uccelli aumenta all'aumentare delle dimensioni dei frammenti di ambienti di prateria. Questo trend vale per la maggior parte degli animali che vivono in ambienti frammentati dall'uomo siano essi foreste o zone aperte (da Herkert 1994)



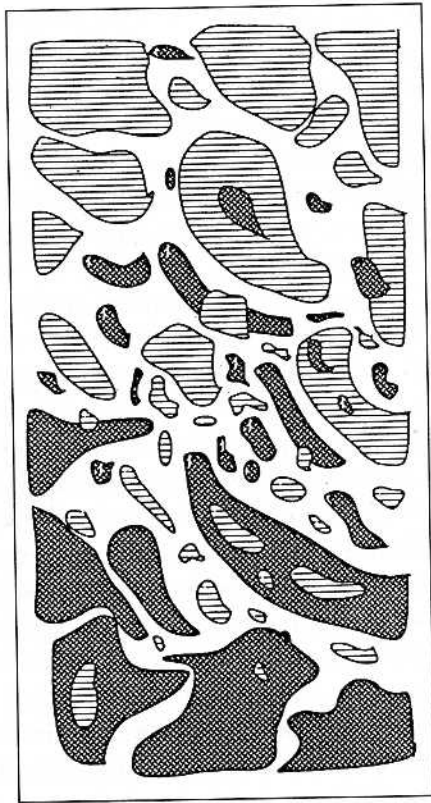
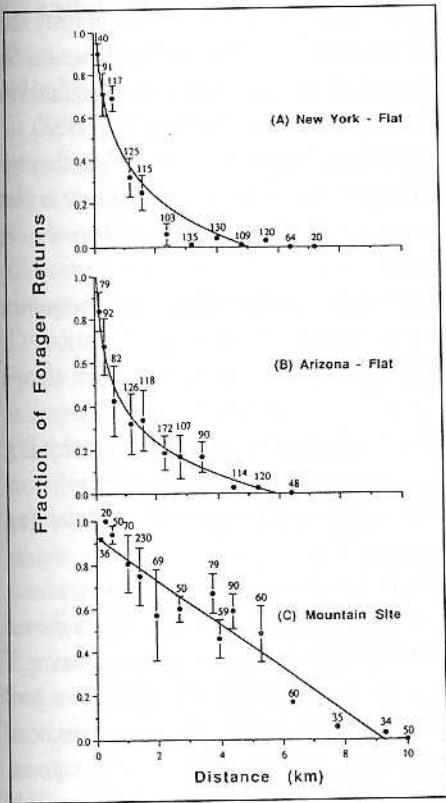
The percentage of recapturing of bees in three different areas and at three different distances from the hives. The complexity of the landscape (its heterogeneity) has a direct influence on the orientation abilities of these insects (from Southwick & Buchman 1995)

Percentuale di ricattura di api in tre differenti aree e distanze dagli alveari. La complessità del paesaggio (la sua eterogeneità) ha una

influenza diretta sulle capacità di orientamento di questi insetti (da Southwick e Buchman 1995)

Connectivity is a function of the organism and is often only indirectly related to the structure of the landscape. In this case the connectivity between patch A and patch B is high; patch C is isolated bearing in mind the dispersion of organisms through wind action (from Baudry & Merriam 1987, modified)

La connettività è un parametro funzione dell'organismo e spesso non è in rapporto diretto con la struttura del paesaggio. In questo caso la connettività tra la patch A e la patch B è alta mentre la patch C è più isolata se si ipotizza la dispersione degli organismi attraverso il vettore eolico (da Baudry e Merriam 1987, modificato)



favourable or hostile to them (Johnson et al 1992). A lot of evidence for this comes from the study of insect behaviour, and in particular butterflies, bees and bumble bees (e.g. Root & Kareiva 1984, Plowright & Galen 1985, Southwick & Buchman 1995).

Ecotones

In the light of the heterogeneous characteristics of landscape, ecotones represent the zones of contact between the various patches. Defined in a variety of ways according to their specific functions, Clements (1905) described them as zones of tension between adjacent communities. They occur where ecological vectors such as solar energy or the flux of nutrients exhibit a marked discontinuity. In general biological diversity is greater in ecotones on account of the interaction of different environments.

312

Ecotones are key structures in the functioning of landscapes for their high primary and secondary productivity. Their importance has been recognised by ecological studies on various occasions, and numerous symposiums and workshops have been dedicated to them by such international organisms as UNESCO and ICSU (di Castri et al 1988).

Ecotones exist across a wide range of spatial-temporal scales, but often when they are observed close up they lose their distinctive characteristics, while it is not easy to plot their functions as structurally identifiable patterns. Holland (1988) distinguishes at least four types:

1. ecotones created and maintained by a regime of human disturbance (e.g. between a field and a wood);
2. ecotones created and maintained by natural processes (e.g. transition zones along a watercourse);
3. ecotones produced by natural processes and maintained by human activity (e.g. zones of undergrowth cover created by river dynamism and maintained by man);
4. ecotones created by human activity and maintained by natural processes (e.g. flooded zones around artificial water reservoirs).

In general ecotones created by natural processes are characterised by steep gradients, while those originating in human activity have clearcut narrow borders. Structural and functional variables contribute to the formation, characterisation and functioning of ecotones. Structural attributes include size, shape, biological structure, structural contrast, internal heterogeneity and fractal dimension, while the main functional variables are stability, resilience, quantity of energy present and functional contrast. Both exogenic and endogenic factors contribute to the formation and maintenance of ecotones. They are particularly important as indicators of environmental changes on account of the transitory nature of the environments which constitute them. Finally, ecotones can be considered areas of high "economicity" where human activities have had great possibilities for development. Thus in the ecotonal areas of river deltas, for example, entire civilisations have grown up.

Conclusions

The landscape is a dimension in which many patterns and their relative processes come together, where human activity takes on a completed form in virtue of

Gli animali sono essi stessi fattori di eterogeneità attraverso azioni come il pascolo, il calpestio, la costruzione di tane sotterranee e il deposito alla superficie del suolo del materiale di scavo. Il loro stesso comportamento può essere messo in relazione al livello di eterogeneità del paesaggio operando come fattore di scelta soprattutto a larga scala (Wallace et al. 1995).

In un ambiente eterogeneo gli animali si muovono quindi in modo diverso a seconda che incontrino *patches* di ambienti favorevoli o *patches* ostili (Johnson et al. 1992). Molte evidenze vengono dallo studio del comportamento degli insetti – farfalle, bombi, api – (p.e. Root e Kareiva 1984, Plowright e Galen 1885, Southwick e Buchman 1995).

Gli ecotoni

313

Dati i caratteri eterogenei del paesaggio gli ecotoni rappresentano le zone di contatto tra le diverse *patches*. Definiti in molti modi a seconda delle funzioni, vennero descritti da Clements (1905) come zone di tensione tra comunità adiacenti. Gli ecotoni sono posti dove i trasferitori ecologici quali l'energia solare, lo scambio di nutrienti mostrano una marcata discontinuità. In genere negli ecotoni la diversità biologica è maggiore per l'incontro di ambienti differenti.

Gli ecotoni sono strutture chiave nel funzionamento dei paesaggi, per l'elevata produttività primaria e secondaria che in essi si trova.

L'importanza degli ecotoni è stata in varie occasioni riconosciuta dalla ricerca ecologica e a questo tema sono stati dedicati numerosi simposi e *workshops* da parte di organismi internazionali quali UNESCO e ICSU (di Castri et al. 1988).

Gli ecotoni esistono in un ampio spettro di scale spazio temporali, ma spesso quando si osservano da vicino perdono i loro caratteri distintivi e inoltre le loro funzioni non sono facilmente riconducibili a *patterns* strutturalmente identificabili. Holland (1988) distingue almeno quattro tipologie di ecotoni:

1. ecotoni creati e mantenuti dal regime di disturbo umano (per esempio tra un campo e un bosco);
2. ecotoni creati e mantenuti da processi naturali (per esempio le zone di transizione lungo un corso d'acqua);
3. ecotoni prodotti da processi naturali e mantenuti dall'attività dell'uomo (per esempio le zone di boscaglia ripariale create dal dinamismo fluviale e mantenute dall'uomo);
4. ecotoni creati dall'attività dell'uomo e mantenuti da processi naturali (per esempio le zone inondate attorno a invasi artificiali).

In genere gli ecotoni creati dai processi naturali mostrano ampi gradienti, mentre quelli di origine umana assumono confini molto netti e sottili.

Variabili strutturali e funzionali concorrono alla formazione, caratterizzazione e funzionamento degli ecotoni. Dimensione, forma, struttura biologica, contrasto strutturale, eterogeneità interna, dimensione frattale sono alcuni degli attributi strutturali. Stabilità, resilienza, quantità di energia presente e contrasto funzionale sono le principali variabili funzionali.

normative and decisional mechanisms guided by cultural feedback, and where resources are put to use. Thus landscape is becoming a central feature of the ecological sciences and landscape ecology comes to be seen as a bridging discipline between the human (or cultural) and natural dimensions.

This is the perspective in which landscape studies must develop in the immediate future, aided by ever more sophisticated systems of analysis ranging from high resolution satellite-borne sensors to geographical informatized systems (GIS). When the latter are combined with predictive models made spatially explicit, it becomes possible to predict the behaviour of physical entities such as fires, or animal entities like the spread of phytophagous insects.

In addition, landscape ecology has a significant contribution to make in the field of resources management because it can analyse complex systems on a large scale, separating the emergent processes in the various spatial-temporal domains and identifying the patterns by which the latter are generated. It is precisely in the environments modified by man that landscape ecology succeeds in investigating the reaction of environmental components to regimes of disturbance of an antropic or similar kind, showing the flexibility and adaptive potential of an authentic "problem solving science".

Bibliography

- Allen T.H.F. and Starr T.B. (1982), *Hierarchy, perspectives for ecological complexity*, Chicago.
- Andren H., Angelstam P., Lindstrom E., Widen P. (1985), *Differences in predation pressure in relation to habitat fragmentation: an experiment*, in "Oikos", n. 45, pp. 273-277.
- Baudry J. (1984), *Effects of landscape structures on biological communities: the case of hedgerow network landscape*, in Brandt J. e Agger P. (eds.), *Methodologies in landscape ecological research and planning*. Vol. 1: *Proceedings of the first international seminar of the International Association of Landscape Ecology*, Roskilde, Denmark, October 15-19, pp. 55-65.
- Baudry J. and Merriam G. (1987), *Connectivity and connectedness: functional versus structural patterns in landscapes*, in Schreiber K.F. (ed.) *Connectivity in landscape ecology*. Proceedings of the 2nd International Seminar of the "International Association for Landscape Ecology", in "Munstersche Geographische Arbeiten", n. 29, 1988, pp. 23-38.
- Beier P. (1993), *Determining minimum habitat areas and habitat corridors for cougars*, in "Conservation Biology", n. 7, pp. 94-108.
- Clements F.C. (1905), *Research methods in ecology*, Lincoln, Nebraska.
- Correll D.L., Jordan T.E., Weller D.E. (1992), *Nutrient flux in a landscape: effects of coastal land use and terrestrial community mosaic on nutrient transport to coastal waters*, in "Estuaries", n. 15, pp. 431-442.
- Di Castri F., Hansen A.J., Holland M.M. (1988), *A new look at ecotones: emerging international projects on landscape boundaries*, in "Biology International", Special Issue, n. 17, pp.1-163.
- Farina A. (1993), *L'ecologia dei sistemi ambientali*, Padova.
- Farina A. (1997), *Principles and methods in landscape ecology*, (in stampa)
- Forman R.T.T. (1995), *Land mosaics. The ecology of landscapes and regions.*, Cambridge, UK.
- Forman R.T.T. e Godron M. (1986), *Landscape ecology*, New York.
- Gosz J.R. (1993), *Ecotone hierarchies*, in "Ecological Applications", n. 3, pp. 369-376.
- Herkert J.R. (1994), *The effect of habitat fragmentation on midwestern grassland bird communities*, in "Ecological Applications", n. 4, pp. 461-471.
- Hobbs R.J. and Hopkins A.J.M. (1990), *From frontier to fragments: European impact on Australia's vegetation*, in "Proc. eco. Soc. Aust.", n.16, pp. 93-114.
- Hobbs R.J. and Mooney H.A. (1991), *Effects of rainfall variability and gopher disturbance on serpentine annual grassland dynamics*, in "Ecology", n. 72, pp. 59-68.
- Holland M.M. (1988), *SCOPE/MAB Technical consultations on landscape boundaries. report of a SCOPE/MAB workshop ecotones*, in Di Castri F., Hansen A.J., Holland M.M. (eds.), *A new look at ecotones: emerging international projects on landscape boundaries*, in "Biology International", Special Issue, n. 17.
- Johnson A.R., Wiens J.A., Milne B.T., Crist T.O. (1992), *Animal movements and population dynamics in heterogeneous landscapes*,

Fattori esogeni e fattori endogeni concorrono alla formazione e mantenimento degli ecotoni. Queste strutture rivestono particolare importanza come indicatori dei cambiamenti ambientali per le condizioni transitorie in cui si trovano gli ambienti che li compongono. Infine gli ecotoni possono essere considerati come aree a elevata "economicità" dove le attività umane hanno incontrato grandi possibilità di sviluppo. Così sui delta dei fiumi, che rappresentano aree ecotonali, si sono sviluppate intere civiltà.

Conclusioni

La scala del paesaggio rappresenta una dimensione dove si incontrano numerosi *patterns* e relativi processi e dove l'attività umana diventa compiuta attraverso meccanismi normativi e decisionali indirizzati da *feedback* culturali e dove si esplicita l'utilizzo delle risorse.

Per questo il paesaggio sta assumendo un aspetto centrale nelle scienze ecologiche e quindi la *Landscape Ecology* assume il ruolo di disciplina ponte tra la dimensione umana (culturale) e quella naturale. È con questa ottica che lo studio del paesaggio dovrà svilupparsi in un prossimo futuro facilitato in questo da sempre più sofisticati sistemi di analisi che vanno dai sensori satellitari a grande risoluzione, ai sistemi geografici informatizzati (GIS). Questi ultimi associati a modelli predittivi spazialmente espliciti, consentono di prevedere il comportamento di entità fisiche quali gli incendi o di entità animali quali la diffusione degli insetti fitofagi.

La *Landscape Ecology* trova inoltre fertile terreno nella gestione delle risorse perché in grado di analizzare a grande scala i sistemi complessi separando nei diversi domini spazio-temporali i processi emergenti e individuando i *patterns* attraverso i quali questi vengono generati. È proprio negli ambienti modificati dall'uomo che la *Landscape Ecology* riesce a trovare una posizione chiave della reazione delle componenti ambientali ai regimi di disturbo di natura antropica o a essi relati, mostrando la flessibilità e la capacità adattativa di una vera *problem solving science*.

Bibliografia

- Allen T.H.F. e Starr T.B. (1982), *Hierarchy, perspectives for ecological complexity*, Chicago.
- Andren H., Angelstam P., Lindstrom E., Widen P. (1985), *Differences in predation pressure in relation to habitat fragmentation: an experiment*, in "Oikos", n. 45, pp. 273-277.
- Baudry J. (1984), *Effects of landscape structures on biological communities: the case of hedgerow network landscape*, in Brandt J. e Agger P. (eds.), *Methodologies in landscape ecological research and planning*. Vol. I: *Proceedings of the first international seminar of the International Association of Landscape Ecology*, Roskilde, Denmark, October 15-19, pp. 55-65.
- Baudry J. e Merriam G. (1987), *Connectivity and connectedness: functional versus structural patterns in landscapes*, in Schreiber K.F. (ed.), *Connectivity in landscape ecology*. Proceedings of the 2nd International Seminar of the "International Association for Landscape Ecology", in "Munstersche Geographische Arbeiten", n. 29, 1988, pp. 23-38.
- Beier P. (1993), *Determining minimum habitat areas ad habitat corridors for cougars*, in "Conservation Biology", n. 7, pp. 94-108.
- Clements F.C. (1905), *Research methods in ecology*, Lincoln, Nebraska.
- Correll D.L., Jordan T.E., Weller D.E. (1992), *Nutrient flux in a landscape: effects of coastal land use and terrestrial community mosaic on nutrient transport to coastal waters*, in "Estuaries", n. 15, pp. 431-442.
- Di Castri F., Hansen A.J., Holland M.M. (1988), *A new look at ecotones: emerging international projects on landscape boundaries*, in "Biology International", Special Issue, n. 17, pp. 1-163.
- Farina A. (1993), *L'ecologia dei sistemi ambientali*, Padova.
- Farina A. (1997), *Principles and methods in landscape ecology*, (in stampa)
- Forman R.T.T. (1995), *Land mosaics. The ecology of landscapes*

- in "Landscape Ecology", n. 7, pp. 63-75.
- Klaassen W. and Claussen M. (1994), *Landscape variability and surface flux parameterization in climate models*, in "Agricultural and Forest Meteorology", n. 73, pp. 181-188.
- McAuliffe J. R. (1994), *Landscape evolution, soil formation, and ecological patterns and processes in Sonoran desert Bajadas*, in "Ecological Monographs", n. 64, pp. 111-148.
- Merriam G. (1984), *Connectivity: a fundamental ecological characteristic of landscape pattern*, in Brandt J. and Agger P. (eds.), *Methodologies in landscape ecological research and planning*. Vol. 1: *Proceedings of the first international seminar of the International Association of Landscape Ecology*. Roskilde, Denmark, October 15-19, pp. 5-15.
- Naveh Z. (1987), *Biocybernetic and thermodynamic perspectives of landscape functions and land use patterns*, in "Landscape Ecology", n. 1, pp. 75-83.
- Naveh Z. and Lieberman A.S. (1984), *Landscape ecology. Theory and application*, New York.
- O'Neill R.V., DeAngelis D.L., Waide J.B., Allen T.F.H. (1986), *A hierarchical concept of ecosystems*, Princeton.
- Peterjohn W.T. and Correll D.L. (1984), *Nutrient dynamics in an agricultural watershed: observations on the role of a riparian forest*, in "Ecology", n. 65, pp. 1466-1475.
- Pickett S.T.A. and Cadenasso M.L. (1995), *Landscape ecology: spatial heterogeneity in ecological systems*, in "Science", n. 269, pp. 331-334.
- Pielke R.A. AND Avissar R. (1990), *Influence of landscape structure on local and regional climate*, in "Landscape Ecology", n. 4, pp. 133-155.
- Plowright R.C. and Galen C. (1985), *Landmarks or obstacles: the effect of spatial heterogeneity on bumble bee foraging behavior*, in "Oikos", n. 44, pp. 459-464.
- Risser P.G. (1987), *Landscape ecology: state-of-art*, in Turner M.G. (ed.), *Landscape Heterogeneity and Disturbance*, pp. 3-14, New York.
- Risser P.G. (1989), *The movement of nutrients across heterogeneous landscapes*, in Clarholm M. e Bergstrom L. (eds.), *Ecology of arable land*, pp. 247-251.
- Risser P.G., Karr J.R., Forman R.T.T. (1984), *Landscape ecology. Directions and approaches*, in "Illinois Natural History Survey Special Publication number 2", Champaign, Illinois.
- Root R.B. and Kareiva P.M. (1984), *The search for resources by cabbage butterflies (Pieris rapae): ecological consequences and adaptive significance of markovian movements in a patchy environment*, in "Ecology", n. 65, pp. 147-165.
- Southwick E.E. and Buchmann S.L. (1995), *Effects of horizon land marks on homing success in honey bees*, in "Am. Nat.", n. 146, pp. 748-764.
- Turner M.G. (1989), *Landscape ecology: the effect of pattern on process*, in "Annu. Rev. Ecol. Syst.", n. 20, pp. 171-197.
- Wallace L.L., Turner M.G., Romme W.H., O'Neill R.V., Wu Y. (1995), *Scale of heterogeneity of forage production and winter foraging by elk and bison*, in "Landscape Ecology", n. 10, pp. 75-83.
- White P. and Pickett T.A. (1985), *Natural disturbance and patch dynamics: an introduction*, in Pickett T.A. and White P. (eds.), *The ecology of natural disturbance and patch dynamics*, Orlando, Florida.

- and regions., Cambridge, UK.
- Forman R.T.T. e Godron M. (1986), *Landscape ecology*, New York.
- Gosz J.R. (1993), *Ecotone hierarchies*, in "Ecological Applications", n. 3, pp. 369-376.
- Herkert J.R. (1994), *The effect of habitat fragmentation on midwestern grassland bird communities*, in "Ecological Applications", n. 4, pp. 461-471.
- Hobbs R.J. e Hopkins A.J.M. (1990), *From frontier to fragments: European impact on Australia's vegetation*, in "Proc. eco. Soc. Aust.", n.16, pp. 93-114.
- Hobbs R.J. e Mooney H.A. (1991), *Effects of rainfall variability and gopher disturbance on serpentine annual grassland dynamics*, in "Ecology", n. 72, pp. 59-68.
- Holland M.M. (1988), *SCOPE/MAB Technical consultations on landscape boundaries. report of a SCOPE/MAB workshop ecotones*, in Di Castri F., Hansen A.J., Holland M.M. (eds.), *A new look at ecotones: emerging international projects on landscape boundaries*, in "Biology International", Special Issue, n. 17.
- Johnson A.R., Wiens J.A., Milne B.T., Crist T.O. (1992), *Animal movements and population dynamics in heterogeneous landscapes*, in "Landscape Ecology", n. 7, pp. 63-75.
- Klaassen W. e Claussen M. (1994), *Landscape variability and surface flux parameterization in climate models*, in "Agricultural and Forest Meteorology", n. 73, pp. 181-188.
- McAuliffe J. R. (1994), *Landscape evolution, soil formation, and ecological patterns and processes in Sonoran desert Bajadas*, in "Ecological Monographs", n. 64, pp. 111-148.
- Merriam G. (1984), *Connectivity: a fundamental ecological characteristic of landscape pattern*, in Brandt J. e Agger P. (eds.), *Methodologies in landscape ecological research and planning*. Vol. 1: *Proceedings of the first international seminar of the International Association of Landscape Ecology*. Roskilde, Denmark, October 15-19, pp. 5-15.
- Naveh Z. (1987), *Biocybernetic and thermodynamic perspectives of landscape functions and land use patterns*, in "Landscape Ecology", n. 1, pp. 75-83.
- Naveh Z. e Lieberman A.S. (1984), *Landscape ecology. Theory and application*, New York.
- O'Neill R.V., DeAngelis D.L., Waide J.B., Allen T.F.H. (1986), *A hierarchical concept of ecosystems*, Princeton.
- Peterjohn W.T. e Correll D.L. (1984), *Nutrient dynamics in an agricultural watershed: observations on the role of a riparian forest*, in "Ecology", n. 65, pp. 1466-1475.
- Pickett S.T.A. e Cadenasso M.L. (1995), *Landscape ecology: spatial heterogeneity in ecological systems*, in "Science", n. 269, pp. 331-334.
- Pielke R.A. e Avissar R. (1990), *Influence of landscape structure on local and regional climate*, in "Landscape Ecology", n. 4, pp. 133-155.
- Plowright R.C. e Galen C. (1985), *Landmarks or obstacles: the effect of spatial heterogeneity on bumble bee foraging behavior*, in "Oikos", n. 44, pp. 459-464.
- Risser P.G. (1987), *Landscape ecology: state-of-art*, in Turner M.G. (ed.), *Landscape Heterogeneity and Disturbance*, pp. 3-14, New York.
- Risser P.G. (1989), *The movement of nutrients across heterogeneous landscapes*, in Clarholm M. e Bergstrom L. (eds.), *Ecology of arable land.*, pp. 247-251.
- Risser P.G., Karr J.R., Forman R.T.T. (1984), *Landscape ecology. Directions and approaches*, in "Illinois Natural History Survey Special Publication number 2", Champaign, Illinois.
- Root R.B. e Kareiva P.M. (1984), *The search for resources by cabbage butterflies (Pieris rapae): ecological consequences and adaptive significance of markovian movements in a patchy environment*, in "Ecology", n. 65, pp. 147-165.
- Southwick E.E. e Buchmann S.L. (1995), *Effects of horizon land marks on homing success in honey bees*, in "Am. Nat.", n. 146, pp. 748-764.
- Turner M.G. (1989), *Landscape ecology: the effect of pattern on process*, in "Annu. Rev. Ecol. Syst.", n. 20, pp.171-197.
- Wallace L.L., Turner M.G., Romme W.H., O'Neill R.V., Wu Y. (1995), *Scale of heterogeneity of forage production and winter foraging by elk and bison*, in "Landscape Ecology", n. 10, pp. 75-83.
- White P. e Pickett T.A. (1985), *Natural disturbance and patch dynamics: an introduction*, in Pickett T.A. e White P. (eds.), *The ecology of natural disturbance and patch dynamics.*, Orlando, Florida.

Changes of steppe grassland ecosystem and nomadic patterns in Inner Mongolia

Ma Rong

318

In general, the grassland ecosystem is affected by four dimensions of factors: geography and climate, vegetation, domestic and wild animals, human activities. There are complicated interactions among these four dimensions. Up to now, most studies of grasslands in China have focused on climate, botany, vegetation, animals and ecology; few studies have focused on the impact of human activities; and above all little attention has been given to policy implications and their impact on pasture use and grassland environment. Studies of migration, one of the important human activities affecting natural resource distribution, are also very limited in this region.

The system reform and policy implications are the most important factors in understanding the societal, economic, demographic, and environmental changes in contemporary China. Therefore, the Institute of Sociology and Anthropology at Peking University organized a series of field surveys in several locations in Inner Mongolia to study the social dimensions of the environment changes and the relations between population and environment. Hurqige Gaca is one of the research sites chosen for this project.

Based on a case study of Hurqige Gaca (a former brigade), this article focuses on the impact of the recent system reform on ownership of animals, on the right of using pastures, on management of animal husbandry, on migration patterns, and through these intermediate factors on environment in grasslands. It hopes to provide some insights in understanding the human dimension of the grassland ecosystem in the Mongolian steppe.

Introduction

Degradation and desertification in grassland areas are one of the most serious environmental problems in today's China. The total area of grassland in China is about 4 million square kilometers, 41.7% of China's territory. For centuries, the major ethnic group living on grassland areas in northern China has been the Mongolians, whose economic and cultural traditions are different from the Han majority group.

The Inner Mongolia Autonomous Region is located in northern China, and the area of this Region is 1.18 million square kilometers. According to the 1990 national Census, the total population of Inner Mongolia is 21.5 million, with ethnic Mongolians 15.7% of the total. Grasslands in Inner Mongolia comprise 0.9 million square kilometers, over one fourth of the total area of grasslands in China.

Trasformazioni dell'ecosistema delle pianure e modelli nomadici nella Mongolia Interna

Ma Rong

319

In generale, l'ecosistema delle pianure è influenzato da quattro ordini di fattori: geografia e clima, vegetazione, animali domestici e selvatici, attività umane. Vi sono complesse interazioni fra questi quattro diversi ambiti. Fino a oggi gli studi sulle pianure cinesi si sono concentrati sul clima, sulla flora, sulla fauna e sull'ecologia, mentre poche sono le ricerche che si sono occupate dell'impatto delle attività umane, e soprattutto si è data troppa poca importanza alle implicazioni delle politiche seguite e alle loro ripercussioni sui pascoli e sull'ambiente delle pianure. Sono stati altrettanto limitati gli studi sulla migrazione, una delle attività umane che ha il maggiore impatto sulla distribuzione delle risorse naturali.

Le riforme di sistema e le politiche sono i fattori chiave per la comprensione dei mutamenti sociali, economici, demografici e ambientali della Cina contemporanea. Pertanto l'Istituto di Sociologia e Antropologia dell'Università di Pechino ha organizzato una serie di ricerche sul campo in varie località della Mongolia Interna per studiare i fattori sociali dei mutamenti ambientali e i rapporti fra popolazione e ambiente. Hurqige Gaca (una ex-brigata) è uno dei siti prescelti per questo progetto.

Questo articolo, sulla base di un *case study* di Hurqige Gaca, tratta dell'impatto della recente riforma di sistema, che ha regolato il possesso degli animali, sul diritto all'utilizzo dei pascoli, sui sistemi di allevamento, sui modelli di migrazione e, di conseguenza, sull'ambiente delle pianure. Si auspica così di poter chiarire alcuni aspetti del ruolo del fattore umano nell'ecosistema della steppa mongolica.

Introduzione

Il degrado e la desertificazione delle pianure è uno dei problemi ambientali più gravi della Cina odierna. L'area totale delle pianure cinesi è di circa quattro milioni di chilometri quadrati, il 41,7% del territorio del paese. Per secoli il principale gruppo etnico abitante le pianure della Cina settentrionale è stato quello dei Mongoli, le cui tradizioni culturali ed economiche sono diverse da quelle del gruppo di maggioranza Han.

La Regione Autonoma della Mongolia Interna si trova nella Cina settentrionale, e abbraccia un'area di 1,18 milioni di chilometri quadrati. Secondo il censimento nazionale del 1990, la popolazione totale della Mongolia Interna è di 21,5 milioni, di cui il 15,7% sono di etnia mongola. Le pianure della Mongolia Interna si estendono per 0,9 milioni di chilometri quadrati, oltre un quarto dell'area totale delle pianure cinesi.

The relevant literature in the disciplines of social sciences has been reviewed in a chapter of *Grasslands and Grassland Sciences in Northern China* (Ma 1992, pp.121-132). According to these previous works and the author's research experiences in grasslands, the human dimension seems to have played a more important role in environmental changes than natural "factors" such as weather and soil. To study the grassland ecosystem in Inner Mongolia, several points need our special attention:

1) The native-migrant relationship.

The native residents in the grasslands of Inner Mongolia are Mongolians whose traditional economic activity has been animal husbandry for centuries (Jagchid and Hyer 1979). Since the beginning of this century, many Han farmers migrated into Inner Mongolia and cultivated grasslands for agricultural production. The process was enforced by the Qing dynasty which intended to increase population density in the northern frontier areas for national defense (Ma 1987). The Han population in Inner Mongolia has increased from 1 million to 18 millions during the past 90 years. The area of cultivated land in Inner Mongolia increased to 5 million hectares by 1991. Gradually, the Mongolians became the minority group in Inner Mongolia and the expansion of cultivation reduced the area of grasslands.

2) The impact of governmental policy on "grain production".

For decades, the Chinese government had strongly emphasized national "agricultural production", especially grain production. The government policies in the 1950s, 1960s, and 1970s, especially during the period of the "Cultural Revolution", encouraged herdsmen to cultivate grasslands to reach the goal of "self-supply with grain" (Liu and Zheng 1979, p.185; Si and Hu, 1983, p.102). Therefore, even in the pure pastoral areas, cultivated lands appeared under the administrative arrangement. But because of cold weather, shortage of rainfall, short "frost-free period", the quality of soil and other limitations, the attempt failed and turned into disasters. Those cultivated lands soon became desert or semi-desert.

3) The System Changes in the Past.

The commune-brigade system was established in the late 1950s. Enforced by government policies, management of land use, cultivation and animal husbandry had been under the plans of the government (Liu and Zheng 1979). The system reform in the early 1980s brought tremendous system changes in grassland areas as in other parts of China. The communes and brigades have disintegrated, cultivated land, animals, and part of pastures were redistributed among rural households¹. Now pasture use and management of animal husbandry in grassland areas are no longer under the control of the government. In some areas, overgrazing was reported because of herdsmen's short-term money-making strategy. In some other areas, local herdsmen carried out grassland constructions to improve the quality of their pastures².

4) New Migration Trends After the Household Responsibility System.

Following the practice of the new reform policies, many Han migrants who migrated into pastoral areas under the commune system then moved out from pastoral areas to towns, because they were discriminated in the process of animal redistribution while the new policies also provided them with new opportunities in towns (private business

La bibliografia sociologica sull'argomento è stata recensita in un capitolo di *Grasslands and Grassland Sciences in Northern China* (maggio 1992, pp. 121-132). Questi lavori affermano che il fattore umano sembra aver avuto un impatto ambientale superiore a quello di fattori naturali come il clima e il suolo, un dato che risulta confermato dalle ricerche svolte da chi scrive.

Nello studio dell'ecosistema delle pianure nella Mongolia Interna, particolare attenzione va rivolta ai seguenti fattori:

1) Il rapporto fra gli indigeni e gli immigrati.

Gli indigeni delle pianure della Mongolia Interna sono Mongoli la cui attività economica tradizionale è stata per secoli l'allevamento (Jagchid e Hyer 1979). A partire dall'inizio di questo secolo molti contadini Han sono emigrati nella Mongolia Interna dove intrapresero la coltivazione delle pianure. Il processo fu accelerato dalla dinastia Qing che intendeva aumentare la densità della popolazione nelle zone di frontiera settentrionali ai fini di una migliore difesa nazionale (Ma 1987). La popolazione Han della Mongolia Interna è aumentata da uno a diciotto milioni nel corso degli ultimi novanta anni. L'area complessiva delle terre coltivate della Mongolia Interna aveva raggiunto i cinque milioni di ettari nel 1991. Gradualmente i Mongoli sono divenuti gruppo di minoranza nella Mongolia Interna, e l'espansione della terra agricola ha comportato la riduzione delle pianure erbose.

2) L'impatto della politica governativa sulla produzione cerealicola.

Per decenni il governo cinese ha fortemente incoraggiato la "produzione agricola" nazionale, specialmente quella di grano. Le politiche governative degli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta, specialmente durante il periodo della Rivoluzione Culturale, hanno incoraggiato gli allevatori a coltivare le pianure per raggiungere l'obiettivo dell' "autosufficienza cerealicola" (Liu e Zheng 1979, p. 185; Si e Hu, 1983, p. 102). Perciò persino aree a vocazione puramente pastorale hanno visto l'apparire di terre coltivate. Ma, a causa del clima freddo, della scarsità di piogge, della brevità del periodo del disgelo, della qualità del suolo e di altri fattori, il tentativo è fallito e ha dato luogo a disastri. Queste terre coltivate sono diventate ben presto desertiche o semi-desertiche.

3) Le trasformazioni di sistema.

Il sistema della comune e delle "brigate" fu stabilito nei tardi anni Cinquanta. L'utilizzo delle terre, la coltivazione e l'allevamento si svolgevano sotto controllo governativo (Liu e Zheng 1979). La riforma di sistema dei primi anni Ottanta ha però determinato formidabili trasformazioni sociali nelle pianure, come in altre zone della Cina. Le comuni e le brigate si sono dissolte, e le terre coltivate, gli animali e parte dei pascoli sono stati ridistribuiti fra le famiglie¹. Ora l'uso dei pascoli e l'allevamento non sono più sotto il controllo del governo. In alcune aree si lamentano fenomeni di sovrasfruttamento dei pascoli dovuti alle strategie a breve termine degli allevatori. In altre aree, gli allevatori locali hanno intrapreso dei lavori per migliorare il rendimento dei pascoli².

4) Le nuove tendenze migratorie dopo l'introduzione del sistema di responsabilizzazione domestica.

Con l'avvento delle nuove politiche di riforma, molti Han che erano immigrati in aree pastorali quando era in vigore il sistema delle comuni si sono poi spostati nelle città, in

in services, trade, handicraft, transportation, etc.). The new patterns of migration changed the economic structure of the native community in grasslands.

5) New Market Economy and High Income.

In the past decades, because of the government policy to open the door of China to the world market and international trade, the prices of pastoral products (meat, wool and cashmere) increased rapidly. Therefore, the income of herdsmen also increased rapidly. But on the other hand, many herdsmen intend to increase their number of animals and exploit pasture as much as possible. We found this phenomenon in Chifeng, central Inner Mongolia (Ma and Pan 1993). One reason is to get a higher income, another is that they are afraid that pasture and animals will be taken away from them again in the future. This short-term money-making strategy results in serious ecological problems (overgrazing, degradation and desertification) in grasslands.

322

From reviewing the history of the past several decades, the chain of cause and effect is clear: first, government policies in China strongly regulated the local administrative and economic systems. Secondly, the systems (the commune system or new "household responsibility system") directly regulated and indirectly affected land use, agricultural and livestock production of local communities, which then have a strong impact on the environment. Policy – management systems – economic activities – environment is the chain indicating the process of environmental changes in China.

Keeping the above points in mind, this study has focused on the following two issues which are closely related to the ecosystem:

1) Han in-migration in pastoral areas.

Han population was 1.2 million in Inner Mongolia in 1912, and increased to 17.3 million in 1990. The rapid growth of population and the demand for land cultivation (Han are traditionally farmers) is one of the most important factors in this study. The large volume of in-migration increased population density and pressure on natural resources.

2) The policy changes.

The policies for the ownership and management systems in these areas had known several significant changes since 1949. First, the government distributed animals and lands of landlords and herdlords among the poor herdsmen, then established collective productive units step by step (first "mutual aid group", then collective, finally brigade and commune), and recently it redistributed animals and lands among the residents again. Such system changes had a tremendous impact on land use, which in turn is related to environment. The questions this survey will try to answer are: what were the major system changes in the past four decades? What were the residents' response to these system changes? What are the results of these system changes regarding migration, land use and environment? What has been the relationship between economic development and environment?

Findings on the above major aspects will provide important insights in understanding the human dimensions of environment changes under not only the historical condition, but also under the Chinese social and economic systems and their recent reform. The goal of this project – to define key factors affecting environmental changes – may be beneficial

quanto sono stati discriminati nel processo di redistribuzione del bestiame, mentre le nuove politiche offrivano nuove opportunità in città (imprenditoria privata nel campo dei servizi, del commercio, dell'artigianato, dei trasporti ecc.). Le nuove tendenze migratorie hanno cambiato la struttura economica della comunità indigena delle pianure.

5) La nuova economia di mercato e gli alti redditi.

Nei decenni passati, a causa della politica governativa tendente ad aprire la Cina al mercato mondiale e al commercio internazionale, i prezzi dei prodotti pastorali (carne, lana e cashmere) sono saliti rapidamente. Di conseguenza, anche il reddito degli allevatori ha subito un rapido aumento. D'altro canto, molti allevatori si sono proposti di aumentare il numero dei loro animali e sfruttare i pascoli al massimo. Abbiamo riscontrato questo fenomeno nel Chifeng, nella Mongolia Interna centrale (Ma e Pan 1993). Uno degli scopi è di aumentare i guadagni, un altro è il timore che i pascoli e gli animali siano loro sottratti in futuro. Questa strategia di guadagno a breve termine ha un grave impatto ambientale sull'ecosistema delle pianure, in quanto provoca il super-sfruttamento, il degrado e infine la desertificazione dei pascoli.

Ripercorrendo la storia degli ultimi decenni, la catena di causa ed effetto è chiara: inizialmente, le politiche governative cinesi hanno esercitato un forte controllo sui sistemi amministrativi ed economici; successivamente, i sistemi (quello delle comuni, o quello nuovo della "responsabilità delle famiglie") hanno controllato direttamente e influenzato indirettamente l'uso della terra, la produzione agricola e l'allevamento nelle comunità locali, con un forte impatto ambientale. Politiche-sistemi di gestione-attività economiche-ambiente, è questa la catena che ha determinato i processi di trasformazione ambientale in Cina.

Quanto detto finora serve da introduzione alla nostra ricerca, che si occupa specificamente delle seguenti due questioni, strettamente connesse alle problematiche concernenti l'ecosistema.

1) L'immigrazione Han nelle aree pastorali.

La popolazione Han nella Mongolia Interna era di 1,2 milioni nel 1912, e ha raggiunto i 17,3 milioni nel 1990. La rapida crescita della popolazione e la loro domanda di terre coltivabili (gli Han sono per tradizione contadini) costituiscono uno dei fattori principali nel nostro studio. Il grande volume di immigrazione ha aumentato la densità della popolazione e la pressione sulle risorse naturali.

2) I mutamenti di politica.

Le politiche regolanti la proprietà e i sistemi di gestione in queste aree hanno subito diversi mutamenti significativi dal 1949. Inizialmente il governo ha distribuito il bestiame e le terre dei possidenti fra gli allevatori poveri; poi ha messo su un passo alla volta delle unità di produzione collettive (prima i "gruppi di mutuo soccorso", dopo le cooperative, poi le brigate e le comuni); infine, ha di nuovo distribuito il bestiame e le terre fra i residenti. Tali trasformazioni di sistema hanno avuto un impatto drammatico sull'uso della terra, che a sua volta ha avuto ripercussioni sull'ambiente. Le domande a cui questa ricerca si propone di rispondere sono: quali sono stati i principali mutamenti di sistema degli ultimi quattro decenni? Quali le reazioni dei residenti a tali mutamenti? Quali sono le conseguenze dei mutamenti di sistema in termini di migrazione,

to both the ecosystem and the policy-makers in China. The topics of this research project are associated with a wide range of social, economic, ethnic, demographic and cultural content which make this multi-disciplinary study more difficult but also more interesting. As a part of this project, this article will report our major findings in migration patterns and pasture management.

The Survey Site

Hurqige Gaca (a former brigade) is located in Shamai Sumu (a former commune), East Wuzhumuqin Banner (at county level), Xilinguole League. Gaca is on the China-Mongolia border and considered one of the best pastures in this region. In 1993, the total area of Hurqige Gaca is 869 square kilometers (or 97363 hectares). This area is a part of Balongmagelong Hill - Wave Plateau with chestnut soil and dark chestnut soil. The average annual rainfall is between 250 and 300 mm (Gerletu 1988, p. 17).

By the end of 1992, there were 91 households and a population of 516 officially registered in Gaca. But among them, 20 households and 109 people did not live in the Gaca nor work in pastoral production. They left Gaca after animal redistribution in 1983 and most of them now live in the county town and engage in other economic activities. All residents living in Gaca in 1993 are native Mongolians. Among those who live in Sumu or the county town, about 40 percent are Mongolian migrants and 60 percent are Han migrants who moved into Hurqige in the 1950s and 1960s.

The annual income per capita of Hurqige Gaca was 2679 yuan in 1992, a little higher than the average level of the whole Banner (yuan)³. By the end of June, 1993, there were 1997 horses, 4800 cattle and 35222 sheep and goats owned by the herdsmen of Hurqige Gaca⁴. The pastoral income of Hurqige herdsmen was 1,259,924 yuan, 99.7% of their total income. Thus Gaca represents a pure pastoral area with an average income level.

Another important reason for choosing Gaca as our research site is that I had spent a period of time in the past as a herdsman in Gaca. I went to this brigade in 1968 when I was a high school student in Beijing. Before I obtained a chance to enter college in Hohhot in 1973 I had continually worked in this pastoral community as an ordinary herdsman for 5 years. Therefore I know this place very well, know the patterns of pastoral management, know these Mongolian herdsmen and their lives. Another former "intellectual youth", Prof. Li Ou who spent 11 years in the same brigade, also joined me during the two visits. This is a great advantage for us to study this community. In the summer of 1992 and 1993, we visited this community twice. To talk to those old friends and neighbors recalled our memories of the past. Many old people have already passed away, those at our age are going to have their grandchildren. Pastures, hills, valleys, and sand dunes are still the same, but there are many new brick and tile-roofed houses instead of tents. People now own their animals and have the right to use assigned pastures, their standard of living also increased tremendously.

We visited this community twice, once in the summer of 1992, and again in 1993. We interviewed 42 households, which is about half of the households remaining in this

uso della terra e ambiente? Qual è stato il rapporto fra lo sviluppo economico e l'ambiente?

L'approfondimento della nostra conoscenza di questi aspetti di fondamentale importanza ci fornirà preziosi elementi per la comprensione del fattore umano nelle trasformazioni ecologiche, non solo nel corso della storia, ma anche nel quadro della recente riforma del sistema sociale ed economico cinese. Il raggiungimento dell'obiettivo di questo progetto, e cioè la definizione dei fattori chiave della trasformazione ambientale, può essere utile sia per la salvaguardia dell'ecosistema che per l'elaborazione di politiche. Le questioni che sono oggetto di questo progetto di ricerca si inseriscono in un complesso quadro di interrelazioni fra fattori sociali, economici, etnici, demografici e culturali che rendono questo studio multidisciplinare più difficile ma anche più stimolante. Nell'ambito del progetto, questo articolo riporterà le nostre principali scoperte sui modelli migratori e sulla gestione dei pascoli.

325

Il sito campione

Hurqige Gaca (una ex-brigata) si trova nello Shamai Sumu (una ex-comune), nello Stendardo (contea) di Wuzhumuqin Est, nella lega di Xilinguole, sul confine fra Cina e Mongolia, ed è considerato uno dei pascoli migliori della regione. Nel 1993, l'area totale di Hurqige Gaca era di 869 kq (ovvero 97.363 ha). Quest'area fa parte dell'altipiano di Balongmagelong con suolo castano e castano scuro. La piovosità annuale si colloca in media fra i 250 e i 300 mm (Gerletu 1988, p. 17).

Alla fine del 1992, novantuno famiglie e cinquecentodieci abitanti risultavano ufficialmente registrati a Gaca. Di questi però venti famiglie e centonove abitanti non vivevano più a Gaca, e non lavoravano più nel settore dell'allevamento. Avevano infatti lasciato Gaca dopo la redistribuzione del bestiame del 1983. La maggior parte vivono ora nel capoluogo della contea e sono impegnati in altre attività economiche. Tutti i residenti che vivono a Gaca sono Mongoli indigeni (dati del 1993). Fra quelli che vivono a Sumu o nel capoluogo della contea, circa 40% sono immigrati mongoli, mentre il rimanente 60% è costituito da Han immigrati a Hurqige negli anni Cinquanta e Sessanta.

Il reddito annuale medio pro capite di Hurqige Gaca era di 2679 yuan nel 1992, un po' superiore dunque al livello medio dell'intera contea (2086 yuan)³. Alla fine del mese di giugno del 1993 gli allevatori di Hurqige Gaca possedevano 1997 cavalli, 4800 bovini e 35.222 pecore e capre⁴. Il reddito loro derivante dall'allevamento e dalla pastorizia era di 1.259.924 yuan, cioè il 99,7% del reddito totale. Gaca rappresenta dunque un'area a vocazione puramente zootecnica con un livello di reddito medio.

Un'altra importante ragione per la scelta di Gaca come sito campione è che io stesso ho passato un periodo a Gaca facendo l'allevatore. Sono andato a vivere lì quando era ancora una brigata, nel 1968, quando ero studente alle scuole superiori di Pechino. Prima di avere la possibilità di entrare nel college di Hohhot nel 1973 ho lavorato in questa comunità pastorale come mandriano/pastore per cinque anni consecutivi. Conosco perciò molto bene la zona, i sistemi di gestione pastorale, questi allevatori mongoli e il loro modo di vivere. Un altro giovane intellettuale, il professor Li Ou, che ha trascorso undici anni nella stessa brigata, si è unito a me nelle due visite che ho effettuato. Que-

area. From the local government, we obtained the relevant statistics of population changes and livestock production. Many materials have not been explored but we will certainly work on them soon.

Changes in Local Administrative Systems

The area of today's East Wuzhumuqin Banner was under the rule of Mongolian Prince Demuchukedonglupe until 1947, in which year the Inner Mongolia Autonomous Region was established. In 1952, a work team was sent by the Banner government to Hurqige valley. The team taught herdsmen to read and write and called to organize a "mutual aid group" among the herdsmen. According to the memory of an old herdsmen, there were about 40 households and less than 10,000 animals in Hurqige area ("Seventh Bage"). At that time, the pastures were not fixed. Before the winter, sheep and cattle moved to East Sunite Banner in the west of Xilinguole League where the lighter snowfall made the animals survive the winter much easier. Then animals moved back to Hurqige Valley before spring.

Six "mutual aid teams" ("Gaote") were established in 1956, then pastures became fixed. One "Gaote" consisted of 8 households and less than 800 sheep. Animals moved within the border of "Seventh Bage" of the Banner (including today's Hurqige and Mandelatu Gacas). In 1957, the "cooperative movement" was introduced into this area. In 1958, all animals became the property of cooperatives which paid the prices back to their owners in the following years. In 1959, a nearby Shunite Pastoral Farm joined the "Seventh Bage" and separated from it again in 1960. In 1961, Shamai Commune was established, consisting of three brigades: Hanwula, Hurqige, and Mandelatu. The southern part of "Seventh Bage" became separated Mandelatu brigade, the rest northern part became Hurqige brigade.

The administrative boundary had been kept stable during 1961-1986. In 1983, the commune was disintegrated and animals and pastures were distributed among brigade members. In 1986, the east part of pasture of Hurqige was given to a new established Bayinaobao Gaca. This new Gaca was based on the former Wunite State Farm which was forced to move to Gesgewula Mountain areas before the "Cultural Revolution". The area of Hurqige Gaca was reduced from 1161.5 square kilometers (116092 hectare) to 869 square kilometers (86837 hectare).

Changes in Migration Patterns

In-migration (1959-1972)

Among 91 households registered in Hurqige in 1993, 6 were Mongolian in-migrants (some of them came from other leagues), 14 were Han in-migrants, 71 were native Mongolians.

The first in-migrant family (a Mongolian family) came in 1959 to join the newly established cooperative. Their place of origin (Ningcheng County of Chifeng) had a drought in 1958, therefore the government managed migration of some local residents to other places. This family had a relative working in Shamai Commune and asked to migrate to this area.

sta nostra esperienza di lavoro laggiù costituisce un grande vantaggio per noi nello studio di questa comunità. Parlare con questi vecchi amici e vicini ha risvegliato memorie del passato. Molti dei vecchi sono ormai deceduti, mentre quelli della nostra età stanno per avere dei nipotini. I pascoli, le colline, le valli e le dune di sabbia sono sempre gli stessi, ma vi sono molte nuove case di mattoni con tetti di tegole al posto delle tende. Gli abitanti sono ora proprietari dei loro animali e hanno il diritto di usare i pascoli che sono loro assegnati. Il loro tenore di vita è aumentato enormemente.

Abbiamo visitato questa comunità due volte, nell'estate del 1992 e poi ancora nel 1993. Abbiamo intervistato quarantadue famiglie, circa la metà di quelle rimaste in quest'area. Dall'amministrazione locale abbiamo ottenuto le statistiche sui mutamenti demografici e sull'allevamento. Resta ancora molta documentazione da studiare, ma intendiamo occuparcene al più presto.

327

Le trasformazioni dei sistemi amministrativi locali

L'area dell'odierno Stendardo (contea) di Wuzhumuqin Est faceva parte dei domini del principe mongolo Demuchukedonglupe, fino al 1947, anno in cui fu istituita la Regione Autonoma della Mongolia Interna. Nel 1952 una squadra di lavoro fu inviata dall'amministrazione dello Stendardo alla valle di Hurqige. La squadra insegnò agli allevatori a leggere e a scrivere, premessa necessaria all'organizzazione di un "gruppo di mutuo soccorso". Come ricorda un vecchio allevatore, vi erano circa quaranta famiglie e meno di diecimila animali nell'area di Hurqige ("Settimo Bage"). All'epoca i pascoli non erano fissi. Prima dell'inverno le pecore e il bestiame migravano allo Stendardo di Sunite Est nella parte orientale della lega di Xilinguole, dove cadeva meno neve e gli animali sopravvivevano più facilmente all'inverno. Gli animali tornavano poi alla valle di Hurqige prima della primavera. Nel 1956 furono organizzate cinque "squadre di mutuo soccorso" ("Gaote"), poi i pascoli divennero fissi. Un "Gaote" consisteva di otto famiglie e meno di ottocento pecore. Gli animali si spostavano entro i confini del "Settimo Bage" della contea (comprendente gli odierni Hurqige e Mandelatu Gacas). Nel 1957 il "movimento delle cooperative" fu introdotto in quest'area. Nel 1958 tutti gli animali divennero proprietà di cooperative che li ripagarono ai loro proprietari nel corso degli anni successivi. Nel 1959 una vicina "fattoria pastorale" di Shunite si unì al "Settimo Bage" per separarsene di nuovo nel 1960. Nel 1961 fu istituita la comune di Shamai, consistente di tre "brigade": Hanwula, Hurqige e Mandelatu. La parte meridionale del "Settimo Bage" divenne la brigata di Mandelatu, la parte settentrionale quella di Hurqige.

Il confine amministrativo rimase stabile dal 1961 al 1986. Nel 1983 la comune fu sciolta e gli animali e i pascoli furono distribuiti fra i membri delle brigade. Nel 1986 la parte orientale dei pascoli di Hurqige fu ceduta al Gaca di Bainaobao, di nuova fondazione. Questo nuovo Gaca prendeva il posto della vecchia fattoria di Stato di Wuinite, che era stata costretta dalla Rivoluzione Culturale a spostarsi all'area delle montagne di Gesgewula. L'area di Hurqige Gaca fu ridotta da 1161,5 kq (11.6092 ha) a 869 kq (86.837 ha).

In 1960 and 1961, because of natural disasters in their place of origin, 3 Han farmers and their families moved to a state farm near Shamai Commune. Through introduction of their relatives who already worked in Shamai Commune (workers in commune-managed workshop, teachers in commune primary school, cadres in Commune government, etc.), they came to work in the workshop of Shamai Commune in 1962. When the work order was disturbed in the commune workshop (consisting of carpenters, cobblers, felt-makers, etc.) because of the "Cultural Revolution" and the workshop could not maintain itself financially in 1967, some workers from the commune workshop joined three brigades under this commune ("Xia-fang") and became brigade members. This action was volunteered by these workers and arranged by the Commune government. Among them, 3 came to Hurqige brigade.

During the "Cultural Revolution", migration control in this remote region was loosened. The local cadres were criticized politically and were unable to enforce the relevant regulations. On the other hand, by its work assignment system, the Commune-brigade system organized some "collective work" (drilling a well, building houses, mowing grass, transportation, and farming production when policies requested). These works needed and absorbed migrant laborers. They earned "work points" like other herdsmen and shared the income of the brigade which was almost totally from livestock production.

In 1967 and 1968, 52 "intellectual youths" came to Hurqige brigade from Beijing. They were middle school students sent here for "re-education". They were organized into 10 groups living in 10 tents. Each group was assigned a flock of sheep (around 2000 sheep and goats), together with another herdsman household at the beginning. After some years they became experienced herdsmen. The authors of this article belonged to these groups. These students left Hurqige gradually for different reasons: illness, high education, new job assignment, family reunion, etc. The last one left in 1979. In 1972, 5 students from Xilinhote (the capital of Xinligole League) arrived in Hurqige, and also left again in the following years.

Two Mongolian families moved to Hurqige in 1961, one from a nearby commune, another from Chifeng (a southern league). These two still remain in Hurqige as native herdsmen. Two other Mongolian in-migrants, who moved to Hurqige in 1971 and 1978, migrated to another place in the early 1980s.

During 1969-1974, the policies of the regional government of Inner Mongolia asked herdsmen to produce grain for themselves. Followed this policy, three brigades of Shamai Commune cultivated three pieces of grassland in one area ("Tumute"), next to each other. This area was easier to drill for irrigation. "Tumute", therefore was the "farming base" for three brigades. Like other brigades, Hurqige brigade sent several in-migrant households and Beijing students to live and work in Tumute in order to maintain the base. After 1974, it was proved that to cultivate grasslands in such a marginal area resulted in desertification and no harvest, so the "farming base" was gradually abandoned.

Le trasformazioni dei modelli migratori
L'immigrazione (1959-1972)

Delle novantuno famiglie censite a Hurqige nel 1993, sei erano di Mongoli immigrati (alcune venivano da altre Leghe), quattordici di immigrati Han e settantuno di Mongoli indigeni.

La prima famiglia di immigrati, dei Mongoli, giunse nel 1959 per unirsi alla cooperativa appena istituita. Il loro luogo di origine (la contea di Ningcheng di Chifeng) aveva sofferto di una carestia nel 1958, per cui il governo aveva organizzato l'emigrazione di alcuni dei residenti in varie altre località. La famiglia aveva un parente che lavorava nella Comune di Shamai, per cui aveva chiesto di poter emigrare in quest'area.

Nel 1960 e 1961, spinti da calamità naturali occorse nel loro luogo di origine, tre contadini Han e le loro famiglie giunsero a una fattoria statale vicino alla comune di Shamai. Furono presentati da loro parenti che già lavoravano nella comune (come operai dell'officina, insegnanti della scuola elementare, quadri dell'amministrazione della comune ecc.), e vennero a lavorare all'officina della comune nel 1962. Nel 1967, quando l'ordinato svolgimento del lavoro dell'officina (in cui operavano falegnami, ciabattini, feltrai ecc.) fu reso impossibile dalla Rivoluzione Culturale e l'officina stessa non riusciva a sostenersi finanziariamente, alcuni lavoratori dell'officina si unirono a tre brigate dipendenti comune stessa ("Xia-fang"), diventando dunque membri di brigata. Questa iniziativa fu proposta dai lavoratori stessi e ratificata dall'amministrazione della comune. Tre di questi lavoratori si unirono alla brigata di Hurqige.

Durante la Rivoluzione Culturale i controlli dei flussi migratori in questa remota regione divennero meno rigidi. I quadri locali, messi sotto accusa politicamente, non erano più in grado di far rispettare i regolamenti. Inoltre, attraverso il suo sistema di assegnazione del lavoro, il sistema comune-brigata organizzava del "lavoro collettivo": scavo di pozzi, costruzione di case, falciatura dell'erba, trasporti e, dove le politiche di gestione lo richiedevano, produzione agricola. Questi lavori necessitavano e assorbivano il lavoro degli immigrati. Questi guadagnavano "punti-lavoro" come i pastori/mandriani e prendevano parte alla divisione del reddito della brigata che proveniva quasi interamente dall'allevamento.

Negli anni 1967 e 1968 dei "giovani intellettuali" giunsero alla brigata di Hurqige da Pechino. Erano studenti di scuola media inviati qui per la "rieducazione". Erano organizzati in dieci gruppi che vivevano in dieci tende. A ogni gruppo fu assegnato un gregge (circa duecento fra pecore e capre), all'inizio tenuto insieme a una famiglia di pastori. Dopo qualche anno gli studenti divennero esperti pastori. L'autore di questo articolo apparteneva a uno di questi gruppi. In seguito gli studenti lasciarono gradualmente Hurqige per varie ragioni: malattia, studi universitari, nuova assegnazione di lavoro, coesione familiare ecc. L'ultimo parti nel 1979. Nel 1972 cinque studenti di Xilinhote (il capoluogo della Lega di Xinligole) giunsero a Hurqige; anch'essi ripartirono negli anni seguenti. Due famiglie mongole che vennero a Hurqige nel 1961, una da una vicina comune, l'altra da Chifeng (una lega meridionale), sono ancora a Hurqige in qualità di pastori/mandriani locali. Altri due immigrati mongoli che erano giunti

Out-migration (1984-1985)

Except for three Mongolian households (2 from nearby communities and 1 from another league far away), all in-migrants now live in Sumu or in the county town and none of them engage in animal husbandry. They left Hurqige in 1983 or 1984 after animal redistribution. The standards of animal distribution for native Mongolians and Han in-migrants were different: 30 sheep, 3.5-4 cattle and 3.5-4 horses per capita for native Mongolians (including 2 Mongolian in-migrants who moved into Hurqige from nearby communities); 10 sheep per capita, 3 cattle and 3 horses per household for in-migrants (including 5 Mongolian in-migrant households who speak Mongolian language but came from far away).

330

Only one Mongolian in-migrant household received the low standard of animal distribution now remaining in pastoral production. This household has lived in "Tumute" (the brigade agricultural base) for over two decades. The brigade built them houses. Although this "farming base" could not produce grain in most years, it produced millet straw and maize stalks which can be used to feed weak animals in winter. Brigade also drilled a well and built animal pens in Tumute for this purpose. Therefore, this household living in Tumute actually has some advantages in livestock production though it started with a smaller group of animals. In 1993, the animals of this household increased from 50 sheep, 3 cattle and 2 horses (the share of 6 persons in 1983) to 150 sheep, 45 cattle and 14 horses (the size of the household remains 6 persons).

There were two kinds of households in Hurqige during the commune period regarding their relationship with livestock production. One worked with a flock of animals (sheep or cattle). This group were native Mongolian herdsmen. Another engaged in other activities (gardener, cook for brigade office and school, carpenter, horse-drawn cart driver, tractor driver, and other seasonal work assigned by the brigade such as well drilling, building houses, grass mowing, etc.).

The second group were in-migrants and their in-migration only became possible in pastoral areas under the former commune-brigade system. Under that system, the government requested the local pastoral community (commune and brigade) to organize some collective activities which native herdsman families did not want to do (to live in work sites away from their families, and the work is very hard for herdsmen) and they did not have the surplus laborers to do either. Under the commune system, the commune and brigade cadres had the power to arrange official in-migration (to get residential registration).

The work-point distribution system made the contribution of the in-migrants to brigade mixed up with herdsmen's contribution, so herdsmen tolerated in-migration to a certain extent. Generally, most of the brigade income comes from livestock production (selling animals and wool). For example, pastoral income was 154,538 yuan while sideline income 13 yuan and "other income" 10,714 yuan in Hurqige brigade in 1978. In the same year, livestock expenses were only 8,445 yuan while sideline expenses 16,279 yuan and "other expenses" 5738 yuan. Because the work

a Hurqige rispettivamente nel 1971 e nel 1978 sono emigrati altrove nei primi anni Ottanta.

Fra il 1969 e il 1974 le politiche del governo regionale della Mongolia Interna imponevano ai pastori di produrre essi stessi il loro grano. Conformandosi a queste direttive, tre brigate della comune di Shamai intrapresero la coltivazione di tre appezzamenti adiacenti nella pianura erbosa dell'area detta di "Tumute", dove era più facile scavare pozzi per l'irrigazione. Come altre brigate, la brigata di Hurqige inviò diverse famiglie immigrate e alcuni studenti di Pechino a vivere e lavorare a Tumute per mantenere questo campo base. Dopo il 1974 risultò evidente che la coltivazione delle pianure in un'area così marginale portava alla desertificazione e non rendeva, per cui questa "base agricola" fu gradualmente abbandonata.

331

L'emigrazione (1984-1985)

A parte tre famiglie mongole (due provenienti da comunità vicine e una da un'altra lega molto distante), tutti gli immigrati vivono oggi a Sumu o nel capoluogo della contea, e nessuno pratica più l'allevamento. Hanno lasciato Hurqige nel 1983 o 1984, dopo la redistribuzione degli animali, in cui si applicarono quote diverse per i Mongoli indigeni e gli immigrati Han: 30 pecore, 3,5-4 bovini e 3,5-4 cavalli pro capite per i Mongoli indigeni (inclusi due immigrati mongoli provenienti da comunità vicine); 10 pecore pro capite, 3 bovini e 3 cavalli per famiglia per gli immigrati (incluse cinque famiglie di immigrati mongoli che parlavano mongolo ma venivano da lontano).

Solo una delle famiglie di immigrati mongoli per le quali era stata applicata la quota più bassa è ancora dedita all'allevamento. Questa famiglia ha vissuto a Tumute, l'insediamento agricolo della brigata, per oltre due decenni. La brigata vi aveva costruito delle case per loro. Anche se questo insediamento la maggior parte degli anni non dava raccolto di grano, vi si riusciva a produrre con più successo paglia di miglio e steli di granturco, che possono essere usati per nutrire gli animali più deboli d'inverno. La brigata aveva anche scavato un pozzo e costruito dei recinti per gli animali a questo scopo. Di conseguenza questa famiglia stanziata a Tumute ha avuto delle risorse in più per praticare l'allevamento, pur avendo iniziato con meno animali. Nel 1993 gli animali di questa famiglia erano aumentati da cinquanta pecore, tre bovini e due cavalli (la quota per sei persone nel 1983) a centocinquanta pecore, quarantacinque bovini e quattordici cavalli (la famiglia comprendeva ancora sei persone).

A Hurqige vi erano due tipi di famiglia durante il periodo della comune. Uno lavorava con un gregge o una mandria (pecore o bestiame), e si componeva di pastori mongoli indigeni. L'altro invece era dedito ad altre attività (giardiniere, cuoco per l'ufficio e la scuola della brigata, falegname, carrettiere, guidatore di trattori e altri lavori stagionali assegnati dalla brigata come lo scavo dei pozzi, la costruzione delle case, la falciatura dell'erba ecc.). Questo secondo gruppo si componeva di famiglie di immigrati, e la loro immigrazione, nel sistema di comune-brigata, era possibile solo nelle aree pastorali. In quel sistema, il governo richiedeva alla comunità pastorale locale (comune e brigata) di organizzare delle attività collettive che le famiglie di pastori indigeni non volevano svolgere essi stessi, come lavorare lontano dalla famiglia, e per le quali mancavano in

done by the second group of laborers might not be counted as "income" (houses, well, fold, transportation, grass cutting, etc.), the contribution of the second group to brigade's economy is underestimated by the statistics. But the pure income of 134,803 yuan was mainly from livestock production.

"Urban intellectual youths" were a special group. They were organized by "tent" and each tent consisted of 4 to 6 students. Every "student tent" was assigned a flock of sheep. Because to take care of a flock of sheep usually needed only 2 laborers (3 in spring), the other students joined in-migrants in other activities. They all left Hurqige before animal redistribution in 1983. The household number decreasing after 1972 indicates their out-migration.

The urban students had some impact on the native Mongolians in their knowledge of structure and customs. They provided a channel for the native Mongolians to contact the outside world. Some herdsmen visited Beijing to see doctors or to travel and such an experience helped them to know more beyond the grassland world. After returning to Beijing, these students still keep some contact with native Mongolians.

After animal distribution, in-migrants cannot live on the small number of animals, and they cannot get a work assignment from the brigade to earn "work points" either. Therefore, they left Hurqige and moved to Sumu or county town for other opportunities. Some even returned to their place of origin in another province and left their adult children here. They all still register in Hurqige as their official residence. The number of these households and population appears in the records of the public security station, but is not included in economic records of Gaca as shown in Table 1 for the period of 1989-1992.

Although these former migrants do not live in Hurqige any more, a large proportion of them still keep a close relation with Hurqige herdsmen. When herdsmen need someone to drill a well, to fence a piece of grassland, to mow grass in fall, to repair a tractor, to build a house or a sheep-pen, they turn to these in-migrants and pay them for the job and services. They and these in-migrants worked in the same brigade for decades before, so they know each other well. For example, a Han in-migrant opened a restaurant in Sumu, and when Hurqige herdsmen visit Sumu, they go to his restaurant instead of three others. When we visited Sumu, we also had a meal in his restaurant and he refused to accept our money.

The story of a Han in-migrant household might help us to understand the changes in migration patterns in this pastoral area. In 1960, a Han farmer (Wang) moved from Henan to Huqiertai Farm, which is located near Shamai Commune. When this state farm disintegrated in 1962, he came to work in the workshop of Shamai Commune, then became a member of Hurqige brigade in 1967 and brought his whole family from Henan. The farmer's wife returned to the place of origin as some other in-migrants' wives in 1969 when China-Russian relations worsened. They felt it was dangerous to live in China-Mongolian border at that time. Other migrants' wives returned to Hurqige two or three years later, but this farmer's wife remained in Henan.

In 1984, the 58 year-old father returned to Henan finally, his oldest son (26 years old)

ogni caso di manodopera. Nel sistema della comune, i quadri della comune e della brigata avevano il potere di organizzare l'immigrazione ufficiale e di dare la residenza agli immigrati.

Il sistema di distribuzione dei punti-lavoro fondeva il contributo degli immigrati con quello dei pastori, per cui questi ultimi tolleravano, entro certi limiti, l'immigrazione. In genere la maggior parte dei redditi di brigata proveniva dall'allevamento (vendita degli animali e della lana). Per esempio, il reddito pastorale nella brigata di Hurqige nel 1978 fu di 154.538 yuan mentre quello delle attività collaterali di soli 13 yuan, e la voce "altri redditi" ammontava a 10.714 yuan. Nello stesso anno le spese per il bestiame furono di soli 8.445 yuan, mentre le spese collaterali di ben 16.279 yuan, le "altre spese" di 5.738 yuan.

Poiché il lavoro svolto dal secondo gruppo di lavoratori (costruzione delle case, dei pozzi e dei recinti, trasporti, falciatura dell'erba ecc.) poteva non figurare come reddito, il contributo di questo secondo gruppo all'economia della brigata risulta sottovalutato nelle statistiche. Ma il reddito puro di 134.803 yuan proviene principalmente dall'allevamento.

I "giovani intellettuali" erano un gruppo speciale. Erano organizzati in "tende", e ogni "tenda" comprendeva da quattro a sei studenti. Ad ogni "tenda di studenti" era assegnato un gregge di pecore. Poiché bastano in genere solo due lavoratori per prendersi cura del gregge (tre in primavera), gli altri studenti si univano agli immigrati nelle altre attività. Tutti lasciarono Hurqige prima della redistribuzione degli animali nel 1983. La diminuzione degli effettivi delle famiglie dopo il 1972 è conseguenza della loro emigrazione.

Gli studenti urbani hanno avuto un certo impatto sui Mongoli indigeni, fornendo un canale di comunicazione con il mondo esterno. Alcuni pastori si sono poi recati a Pechino per visite mediche o per viaggiare, e queste esperienze li hanno aiutati a conoscere le realtà che si trovano al di là delle loro pianure. Gli studenti, dopo il loro ritorno a Pechino, hanno mantenuto i contatti con i Mongoli indigeni di Hurqige.

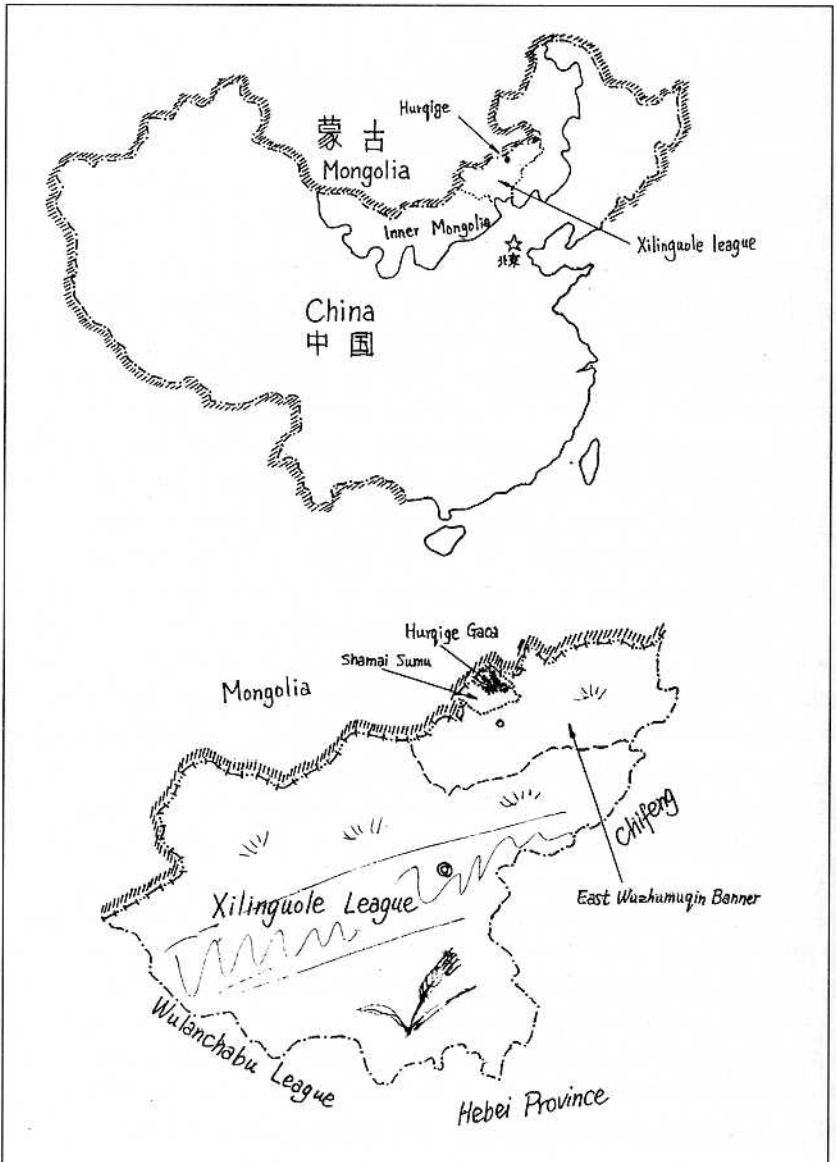
Dopo la redistribuzione degli animali, gli immigrati non potevano più sopravvivere con un numero così ridotto di capi, né potevano più ricevere assegnazioni di lavoro dalla brigata per guadagnare "punti-lavoro". Perciò lasciarono Hurqige per andare a Sumu o nel capoluogo della contea per cercare nuove opportunità di lavoro. Alcuni sono persino ritornati al loro luogo di origine in altre province, lasciando qui i loro figli adulti, e sono ancora ufficialmente residenti a Hurqige. Figurano ancora nei registri delle famiglie e della popolazione della stazione di pubblica sicurezza, ma non compaiono più nei registri economici di Gaca, come mostra la tabella 1 per il periodo 1989-1992.

Anche se gli antichi immigrati non vivono più a Hurqige, molti di loro mantengono ancora stretti rapporti con gli allevatori di Hurqige. Quando questi hanno bisogno di scavare un pozzo, recingere un appezzamento, falciare l'erba in autunno, riparare un trattore, costruire una casa o un recinto per le pecore, si rivolgono agli immigrati, pagandoli per il lavoro svolto. Avendo lavorato nella stessa brigata per decenni, si conoscono molto bene. Per esempio, un immigrato Han ha aperto un ristorante a Sumu, e quando i pastori di Hurqige si recano a Sumu vanno sempre da lui anziché ad uno degli altri

The location of Research Site

La localizzazione del sito
della ricerca

334



married a girl from his hometown in Henan and the young couple moved to the county town. The young man bought a tractor and became a self-employed tractor driver to transport constructive materials and other goods by contract. In the fall, he organizes a team (the team members are his friends and neighbours in county town) and comes back to Hurqige to mow grass. The team mows grass in the assigned areas and transports grass to pens near each herdsman's house. The price of grass (including mowing and transportation) is negotiated between brigade cadres and this young man (contractor): 0.05 yuan per kilogram in 1991 and 0.06 yuan per kilogram in 1993. This young man also becomes a contractor of house construction. When we visited several residents in Hurqige, we found out that many of their houses were built by a small construction team from Henan Province, which is a thousand miles away. The team leader is the second son of the Henan farmer (Wang). His oldest son signs the contract, and his second son organizes a team in his hometown in Henan and comes to Hurqige to build houses in summer. The native Mongolians, who do not speak Mandarin language and do not have the skill and time to build Han-style houses, consider this young man more reliable than other strangers.

This example shows that the experience of working in Hurqige for a period of time helped those in-migrants build up a close relationship with native Mongolians and this relationship benefits them after they left the brigade.

New Trend of Seasonal Migration

Because now each household has a flock of sheep, a flock of cattle, and some horses, the households with less laborers have a problem to take care of these different animals.

One solution is to keep a large family including married children. Under the commune system, newly married couples soon established their own households in order to apply for a flock of animals to become "livestock households". If they remained with parents, they had to participate in other collective activities to earn work points. The flock assigned to his parents only offered a certain amount of work points⁵. Therefore, we found some "big" families in Hurqige. In 1993, there are 8 households with 8-9 members, 5 households with 10 or more members. There was no such big household before 1983. Big households had obvious disadvantages in the commune system and advantages in new household responsibility system.

A second solution is that 2 or 3 households with kinship relations live together or near to each other. They join their animals into one flock by kind. This is an effective way to save labor force, especially as the size of flock became much smaller compared with the period of the commune system. By joining their animals in grazing, the ownership of animals does not change.

A new phenomenon appeared in Hurqige and other pastoral communities recently. In 1993, four households in Hurqige which lacked laborers hired outsiders to graze their animals. These employees live and eat at the house of their "boss", and earn 150-210 yuan per month. One of them has been working in Hurqige for 7 years and he works annually. Three others only work for spring and summer. All these "hired livestock

tre ristoranti. Quando abbiamo visitato Sumu, anche noi abbiamo mangiato nel suo ristorante, ed egli si è rifiutato di accettare il nostro denaro.

La storia di una famiglia di immigranti Han ci può aiutare a comprendere i mutamenti nei modelli migratori in quest'area pastorale. Nel 1960 un contadino Han, Wang, lasciò lo Henan per venire alla fattoria di Huqiartai, che si trova vicino alla comune di Shamai. Quando questa fattoria statale fu sciolta nel 1962, venne a lavorare all'officina della comune di Shamai, poi divenne membro della brigata di Hurqige nel 1967, e portò con sé tutta la sua famiglia dallo Henan. Sua moglie ritornò al suo luogo di origine, come altre mogli di immigrati, nel 1969, in conseguenza del peggioramento delle relazioni fra l'U.R.S.S. e la Cina. Il confine mongolo-cinese era infatti ritenuto pericoloso all'epoca. Altre mogli di immigrati ritornarono a Hurqige due o tre anni dopo, ma la moglie di questo contadino rimase nello Henan.

Nel 1984 il contadino, ormai cinquantottenne, è ritornato nello Henan. Suo figlio maggiore, di ventisei anni, ha sposato una ragazza della sua cittadina di origine nello Henan, e la giovane coppia si è trasferita nel capoluogo di contea. Il giovane ha comprato un trattore ed è divenuto un guidatore di trattore indipendente che trasporta materiali da costruzione e altri articoli dietro contratto. In autunno organizza una squadra composta di amici e vicini del capoluogo di contea e torna a Hurqige per falciare l'erba. La squadra falcia l'erba nelle aree a essa assegnate e la trasporta in granai posti accanto alla casa di ciascun allevatore. Il prezzo dell'erba (comprensivo di falciatura e trasporto) viene negoziato fra i quadri della brigata e questo giovane imprenditore: 0,05 yuan per chilogrammo nel 1991 e 0,06 yuan per chilogrammo nel 1993. Questo giovane è anche diventato imprenditore edile. Quando abbiamo fatto visita a diversi residenti di Hurqige, abbiamo saputo che molte delle loro case erano state costruite da una piccola squadra edile della provincia di Henan, che si trova a mille miglia di distanza. Il caposquadra è il secondo figlio di Wang, il contadino di Henan. Il figlio maggiore firma il contratto, e il secondo figlio organizza una squadra nella sua città natale nello Henan e viene a Hurqige a costruire case in estate. I Mongoli indigeni, che non parlano il mandarino e non hanno né le capacità né il tempo per costruire case in stile Han, ritengono questo giovane più affidabile di altri stranieri.

Questo esempio mostra che l'esperienza di lavoro a Hurqige è servita a questi immigrati per stringere buoni rapporti con i Mongoli indigeni, rapporti da cui continuano a trarre benefici anche dopo aver lasciato la brigata.

Nuove tendenze di migrazione stagionale

Poiché adesso ogni famiglia ha un gregge di pecore, una mandria di bovini e alcuni cavalli, le famiglie con meno effettivi hanno difficoltà a prendersi cura di tutti questi animali.

Una delle soluzioni è di avere una grande famiglia, trattenendo con sé i figli sposati (nel sistema della comune, invece, le coppie neo-maritate formavano al più presto una propria famiglia per potere fare domanda per un gregge o una mandria e diventare così "famiglia di allevatori"; se rimanevano con i genitori erano tenuti invece a partecipare ad altre attività collettive per guadagnare punti-lavoro, dato che il gregge o la mandria assegnata ai loro genitori offriva solo una quantità limitata di punti-lavoro)⁵. Per questo

workers" are Mongolians from poor areas in other leagues, far away from Hurqige. This new pattern can be called "seasonal migration". The earliest one came in 1986, the second one in 1991, the other two in 1993. Because a large proportion of native households are going to have surplus laborers soon when their children grow up, we do not expect the number of these "hired herdsmen" to increase. But this phenomenon will exist since some families do need a helping hand.

Changes in Pasture Use Patterns

As mentioned before, the brigade border was fixed in 1956. After the commune-brigade system was well organized in 1961, the management of pastoral production and pasture use had a new pattern. Looking at figure 2, it is clear that the northern pasture along the border was the winter camp for the whole brigade. There is no water or well in this pasture, so it can only be used in winter when animals can eat snow and people can melt snow for water. The small "+" in figure 2 shows the location of sheep camps while cattle camps spread to the south. Hurqige Valley is the spring camp for the whole brigade. The river and a series of ponds provide water for animals which need to drink water every other day (animals drink water every third day in summer and fall). After animals' baby-bearing season in spring, the flocks were divided into two big groups. One moved west while another moved east. Figure 2 shows their move routes in summer and fall.

Hurqige usually had 20 flocks of sheep (including some goats) and about 14 flocks of cattle, one flock of horses, plus one flock of breeding sheep. In the early 1970s, each flock of sheep consisted of about 1500-2000 sheep and goats, each flock of cattle consisted of about 150-200 cows and bullocks, the flock of horses consisted of over 2000 horses. Totally about 35,000-40,000 animals were in Hurqige at that time. Each household engaged in pastoral production only needed to take care of one flock of animals: either sheep or cattle. The brigade assigned two herdsmen to take care of horses. When a "cattle household" needed sheep for meat, it went to a "sheep household" (usually in the same group; Hurqige brigade consisted of 7 groups). When a "sheep household" needed a cow for milking or a bullock for transportation, it went to a "cattle household".

Although the total animal number in the 1970s was close to the total number of animals in 1992 (38,156), the management of pastoral production changed completely. After animal and pasture redistribution among residents, now each household has four kinds of animals: cattle, horses, sheep and goats. This has several results: (1) the size of flock became much smaller, now the size of a flock of sheep is around 300-1000, the largest is around 1500; (2) one household needs more laborers to take care of different animals. In order to save labor, some relatives live next to each other and joined their animals by kind. (3) Each piece of pasture now is under the management of a household. The animals of a household should not cross its border. In order to protect grasslands for use in spring, all herdsmen fenced a piece of grassland in their spring camp. (4) They also built houses for their own residence and pens and sheds for their animals in the spring camp.

Figure 3 shows the location of these "fenced pastures" and houses. The herdsmen now

troviamo a Hurqige delle famiglie piuttosto numerose. Nel 1993 vi erano otto famiglie con otto-nove membri e cinque con dieci o più membri. Non si erano avute famiglie così numerose prima del 1983. Le famiglie grandi erano svantaggiate nel sistema delle comuni, mentre sono favorite dal nuovo sistema di responsabilità familiare.

Una seconda soluzione è che due o tre famiglie imparentate vivano insieme o vicino, e tengano insieme i loro animali. Questo è un modo efficace di risparmiare lavoro, specialmente in quanto le dimensioni delle greggi e delle mandrie sono molto inferiori di quelle del periodo del sistema delle comuni. L'unificazione delle greggi e delle mandrie non ha comunque effetti sulla proprietà dei singoli animali.

Recentemente a Hurqige si è riscontrato un nuovo fenomeno. Nel 1993 quattro famiglie che mancavano di manodopera hanno assunto dei lavoratori venuti da fuori per pascolare i loro animali. Questi dipendenti vivono e mangiano a casa del loro datore di lavoro e guadagnano 150-210 yuan al mese. Uno lavora continuamente a Hurqige da sette anni. Altri lavorano solo in primavera ed estate. Questi "pastori (o mandriani) in affitto" sono Mongoli di altre leghe provenienti da aree povere, lontane da Hurqige. Questo nuovo modello può essere chiamato di "migrazione stagionale". Il primo lavoratore è venuto nel 1986, il secondo nel 1991, gli altri due nel 1993. Poiché un'alta percentuale di famiglie indigene disporrà presto di manodopera aggiuntiva quando i loro figli cresceranno, non ci aspettiamo che il numero dei "pastori in affitto" aumenti. Questo fenomeno però continuerà a esistere, perché alcune famiglie hanno bisogno di un aiuto supplementare.

339

Le trasformazioni nel modello di sfruttamento dei pascoli

Come abbiamo detto sopra, il confine di brigata fu istituito nel 1956. Dopo che il sistema di comune-brigata fu ben organizzato nel 1961, la gestione della produzione pastorale e dei pascoli cambiò. La figura 2 mostra chiaramente che il pascolo settentrionale lungo il confine era il campo invernale dell'intera brigata. Non vi è né acqua né un pozzo in questo pascolo, per cui può essere utilizzato solo in inverno quando gli animali possono mangiare la neve e la gente può ricavare acqua sciogliendo la neve. Il segno "+" nella figura 2 mostra la posizione dei pascoli delle pecore mentre i pascoli dei bovini si estendono verso sud. La valle di Hurqige è il campo primaverile dell'intera brigata. Il fiume e una serie di stagni forniscono l'acqua per gli animali, che hanno bisogno di bere tutti i giorni (mentre in estate e autunno è sufficiente bere ogni tre giorni). Dopo la stagione delle nascite in primavera, le greggi e le mandrie venivano divise in due grandi gruppi, uno dei quali veniva portato a ovest, l'altro a est. La figura 2 mostra i loro itinerari estivi e autunnali.

Hurqige aveva normalmente venti greggi di pecore (comprendenti anche qualche capra), circa quattordici mandrie di bovini, una di cavalli, e un gregge di pecore riproduttrici. Nei primi anni Settanta ogni gregge comprendeva circa 1500-2000 pecore e capre, ogni mandria circa 150-200 mucche e torelli, e la mandria di cavalli ne comprendeva oltre 2000. In totale vi erano all'epoca 35.000-45.000 animali a Hurqige. Ogni famiglia dedita alla pastorizia si prendeva cura di un unico gregge o mandria. La brigata assegnavo a due mandriani il compito di occuparsi dei cavalli. Quando una famiglia di

Table 1. Basic of Hurqige Brigade (Gaca)

Year	Number of households	Population	Number of horses	Number of cattle	Number of sheep/goat	Annual income per capita (Yuan)	
1962	49	253	-	-	-	126	
1963	59	315	-	-	-	110	
1972	85	438	-	-	-	180	
1979	77	415	1698	1442	11051	179	
1982	74	406		4191	21113	295	
1984	75	442		4665	18084	817	
1989*	88 (63)	481 (369)	1746		3175	28180	2318
1990	88 (65)	486 (385)	1707		3553	29017	1503
1991	91 (67)	504 (408)	1706		4040	32625	2126
1992	91 (71)	516 (407)	1852		4356	31948	2679

* The numbers in parentheses are the number of herdsmen households

Table 2. Expenditure Structure of Hurqige (1978-1982)

Year	Livestock expenditure	Sideline expenditure	Others	State Tax	Accumulation fund	Public welfare fund	Distribution among households
1978	8445	16279	5738	6073	13221	4958	90450
1989	12606	25858	204	6190	7250	2993	87050
1980	11670	31389	5797	-	9636	3576	94009
1981	3252	18020	4830	-	9794	3638	93762
1982	1369	14351	11656	-	20970	10485	119782

Table 3. Expenditure Structure of Hurqige Gaca (1985-1992)

Year	Total expenditure	Animal medicine	Forage	Repairing	Other productive expenditure*	Greenland fence	Pen/shed	Well	House	Tent
1985	177839	350	500	80	6166	3900	5700	4200	5410	-
1986	237427	10622	1650	6220	24120	12476	10415	5910	7965	-
1987	321972	6464	12745	2200	10340	71000	42143	5920	28090	861
1988	398598	12364	23670	6572	49085	56100	11186	500	79810	12321
1989	446199	22668	15100	13210	62380	22500	27670	-	189943	5414
1990	580183	21775	21960	11480	199200	-	37100	300	149600	1486
1991	383015	20198	35700	26440	22680	-	12470	-	126700	4309
1992	624068	20385	20650	17321	21090	-	47165	2100	188087	5196

	Animal prices	Pasture management fee	Gaca management fee	State tax
1985		23323		9236
1986	42299	15725	-	11180
1987	55077	20032	-	12548
1988	41929	8730	8354	5500
1989	22143	9562	-	23059
1990	34796	14157	9559	36310
1991	35614	13714	10215	51229
1992	16110	6440	5194	60959

* A large proportion of this expenditure has been used to buy tractors, motorcycles, jeeps, generators and other machines.

Tabella 1 - Statistiche di Base della Brigata Hurqige (Gaca)

Anno	Famiglie	Popolazione	Cavalli	Bovini	Pecore o capre	Entrata annuale pro capite (Yuan)
1962	49	253	-	-	-	126
1963	59	315	-	-	-	110
1972	85	438	-	-	-	180
1979	77	415	1698	-	-	179
1982	74	406	-	1442	11051	295
1984	75	442	-	4191	21113	817
1989*	88 (63)	481 (369)	1746	4665	18084	2318
1990	88 (65)	486 (385)	1707	-	28180	1503
1991	91 (67)	504 (408)	1706	-	29017	2126
1992	91 (71)	516 (407)	1852	-	32625	2679
				4356	31948	

* I numeri fra parentesi fanno riferimento alle famiglie degli allevatori

341

Tabella 2 - Struttura della spesa della Brigata Hurqige (1978-1982)

Anno	Spesa per il bestiame	Spese aggiuntive	Altro	Tasse statali	Depositi	Depositi pubblici assistenziali	Distribuzione fra i nuclei familiari
1978	8445	16279	5738	6073	13221	4958	90450
1989	12606	25858	204	6190	7250	2993	87050
1980	11670	31389	5797	-	9636	3576	94009
1981	3252	18020	4830	-	9794	3638	93762
1982	1369	14351	11656	-	20970	10485	119782

Tabella 3 - Struttura di spese di Hurqige Gaca (1985-1992)

Anno	Spesa totale	Medicine per gli animali	Foraggio	Riparazione	Altre spese produttive*	Recinzioni	Stalla	Pozzi	Casa	Tende
1985	177839	350	500	80	6166	3900	5700	4200	5410	-
1986	237427	10622	1650	6220	24120	12476	10415	5910	7965	-
1987	321972	6464	12745	2200	10340	71000	42143	5920	28090	861
1988	398598	12364	23670	6572	49085	56100	11186	500	79810	12321
1989	446199	22668	15100	13210	62380	22500	27670	-	189943	5414
1990	580183	21775	21960	11480	199200	-	37100	300	149600	1486
1991	383015	20198	35700	26440	22680	-	12470	-	126700	4309
1992	624068	20385	20650	17321	21090	-	47165	2100	188087	5196

	Prezzi degli animali	Tassa sul pascolo	Tassa sulla gestione di Gaca	Tassa statale
1985		23323		9236
1986	42299	15725	-	11180
1987	55077	20032	-	12548
1988	41929	8730	8354	5500
1989	22143	9562	-	23059
1990	34796	14157	9559	36310
1991	35614	13714	10215	51229
1992	16110	6440	5194	60959

* Una gran parte di questa spesa è stata effettuata per acquistare trattori, motocicli, gip, generatori e altri macchinari

live in the house for at least two seasons: spring and summer. The autumn camps are usually located very close to their house in summer camps. Herdsmen moved a short distance in fall just to protect the grass around their houses. Of course there are exceptions; we found that some herdsmen only live in a house for spring, some live in tents during the fall. But generally speaking, herdsmen in Hurqige are no longer traditional nomads, they have become semi-nomads and semi-settled.

The prices of pastoral products increased rapidly in the 1980s. For example, the price for a sheep on average was 30 yuan in 1984 then increased to 100 yuan in 1992; the price for a cow or bullock was 440 yuan in 1986 but 675 yuan in 1992; cashmere was 7 yuan per kilogram in the middle of 1970s, 36 yuan in 1985, 200 yuan in 1989. From Table 1, we can see the increase of herdsmen's income.

342

After pastures under the management of individual households, there is another very important change regarding livestock production. In the past, the government persuaded herdsmen to sell more animals in the fall to release the pressure on grasslands. But this attempt had a limited effect. According to the experts of livestock production, to sell male lamb in November is the best strategy to earn income while reducing the number of sheep to protect grasslands. During the whole winter and most of spring, lamb of the last year do not increase their value much. Under the commune system, herdsmen paid less attention to "common pasture" while a flock with many strong, big sheep is easier to graze in bad weather. Now the herdsmen in Hurqige sell almost all male lamb voluntarily because of their concern about "overgrazing".

The new system of pasture management even has some impact on the fertility pattern of local herdsmen. In this pure pastoral area, herdsmen's income is totally dependent on the number of their animals, and the number of animals is limited by the quality and size of pastures. In 1983, all pastures within the boundary of Hurqige were distributed among native herdsmen according to the household size at that time. There is no way for any in-migrants or newly established households to obtain a piece of pasture from Gaca after that. When a herdsman's son gets married and establishes his own household, the father has to split his animals and pastures and give the young couple their share. The young couple will soon have their own children, then the pasture of one household will become smaller and smaller by generation. Now, Hurqige's herdsmen start to worry about their growing population.

Before 1990, there was no limitation on childbearing in Hurqige and nearby pastoral communities. Since 1991, the local government has had a more restrictive regulation for "family planning". One couple now can only have two children with a four-year interval. In 1992, two families were fined because the interval of their births was less than four years (one for 3000 yuan and another for 4000 yuan). In our conversation with these herdsmen, we had the impression that most of them accept the policy of "two children" because they are worrying about the problem of surplus labor force 5-10 years later in this community. Their children do not speak good Mandarin, have less education and urban experience: it is difficult for most of these grassland youths to find a job in towns or cities. The herdsmen worry about the future opportunities for their children when they grow up.

mandriani di bovini aveva bisogno di carne ovina, si recava da una famiglia di pastori, di solito appartenente allo stesso gruppo (la brigata di Hurqige si componeva di sette gruppi). Quando viceversa una famiglia di pastori aveva bisogno di una mucca da latte o di un torello da tiro si rivolgeva a una famiglia di mandriani.

Nel 1992, anche se il numero totale di animali non era molto diverso da quello del 1970 (38.156), la gestione della produzione pastorale si è completamente trasformata. Dopo la redistribuzione degli animali e dei pascoli fra i residenti, ogni famiglia ha quattro tipi di animali: bovini, cavalli, pecore e capre. Ciò ha varie implicazioni. (1) Le dimensioni dei greggi e delle mandrie sono molto diverse: 300-1000 capi, al massimo 1500, per ogni greggia di pecore. (2) Le famiglie hanno bisogno di più lavoratori per occuparsi di questi gruppi differenziati di animali. Per risparmiare lavoro alcuni parenti abitano vicini e tengono i loro animali insieme, divisi per specie. (3) Ogni pascolo è ora gestito direttamente da una famiglia, i cui animali non ne devono attraversare i confini. Per proteggere i loro pascoli primaverili, tutti gli allevatori li recingono. (4) Gli allevatori costruiscono nel pascolo primaverile case di abitazione e recinti e stalle per gli animali.

343

La figura 3 mostra la posizione di questi pascoli recintati e delle case. Gli allevatori adesso vivono in queste case per almeno due stagioni: primavera e estate. I campi autunnali sono di solito molto vicini alla casa nei pascoli estivi. Gli allevatori si spostano per brevi distanze in autunno soltanto per salvaguardare l'erba intorno alle loro case. Naturalmente vi sono delle eccezioni: abbiamo scoperto che alcuni allevatori vivono nelle case solo in primavera, mentre in autunno vivono in tenda. In ogni caso, gli allevatori di Hurqige non sono più nomadi tradizionali; sono divenuti semi-sedentari.

Negli anni Ottanta i prezzi dei prodotti zootecnici sono aumentati rapidamente. Per esempio, il prezzo medio di una pecora, che nel 1984 era di 30 yuan, nel 1992 era aumentato a 100 yuan; il prezzo di una mucca o di un torello era di 440 yuan nel 1986, ma di 675 nel 1992; il cashmere costava 7 yuan al chilo nella metà degli anni Settanta, 36 nel 1985, 200 nel 1989. La tabella 1 ci permette di seguire l'aumento del reddito degli allevatori.

Dopo la divisione dei pascoli fra le singole famiglie vi è stata un altro importante cambiamento nella gestione del bestiame. In passato il governo cercava di indurre gli allevatori a vendere più animali in autunno per diminuire il loro impatto sui pascoli, ma con scarso successo. Secondo gli esperti di zootecnia vendere agnelli maschi a novembre è la migliore strategia per ottenere un guadagno riducendo al contempo il numero di pecore per salvaguardare i pascoli. Infatti nel periodo comprendente l'inverno e la maggior parte della primavera, gli agnelli dell'anno precedente non aumentano molto di valore, mentre un greggia con molte pecore forti e grandi pascola più facilmente quando il tempo è inclemente. Quando era in vigore il sistema delle comuni gli allevatori avevano meno riguardo per i "pascoli comuni". Oggigiorno invece gli allevatori di Hurdiqe vendono quasi tutti gli agnelli maschi di loro iniziativa per timore che i pascoli vengano sfruttati eccessivamente.

Il nuovo sistema di gestione dei pascoli ha persino avuto un impatto sulla fecondità degli allevatori. In questa area a vocazione puramente pastorale, il reddito dipende totalmente dal numero degli animali, e questo numero è a sua volta limitato dalla qualità e

¹ In some pastoral areas as in Chifeng, only the grasslands for mowing were distributed among individual households. The pastures for grazing are still the common property of the community. This pattern actually encouraged people to increase the number of their animals to take advantage of common property (cf. Ma and Pan 1993).

² According to the official statistics, 8379.5 million mu (or 561.4 hectare) grasslands were fenced in East Wuzhumuqin Banner in 1985 (Gerletu 1988, p. 264).

³ The highest annual income per capita by Sumu in East Wuzhumuqin Banner in 1992 was Bayanhbur Sumu (3263 yuan), the lowest one was Daotenor Sumu (1150 yuan). Shama Sumu (where Hurqige Gaca is located) was 2439 yuan. Generally, the residents living in Sumu site have a lower income than herdsmen in Gaca.

⁴ The difference between these numbers and the numbers by the end of 1992 indicates the survived new born animals in the past spring.

⁵ Generally, 10 points for taking care of a flock of sheep in the day time, 8 points at night; 8 points for a flock of cattle in the day time and 6 points at night.

References

- Chang, K. et al. (1956), *A Regional Handbook on the Inner Mongolia Autonomous Region*, Seattle.
- Gerletu (ed) (1988), *Grassland Resources in Xilingele League*, Hohhot (in Chinese).
- Jachild, S., and Hyer P. (1979), *Mongolian Culture and Society*, Boulder.
- Liu Jingping and Zheng Guangzhi (eds) (1979), *Introduction to Economic Development of the Inner Mongolia Autonomous Region*, Hohhot (in Chinese).

Si Qing and Hu Zhixiao (eds) (1983), *General Situation of the Inner Mongolia Autonomous Region*, Hohhot (in Chinese).

Ma Rong (1987), *Migrant and Ethnic Integration in Rural Inner Mongolia* (Ph.D. dissertation, Brown University).

Ma Rong (1992), *Social Sciences in Grasslands and Grassland Sciences in Northern China*, Washington D.C.

Ma Rong and Pan Naigu (1993), *Social and Economic Development of Semi-agricultural and Semi-pastoral Areas in Inner Mongolia: A Survey of Fu Village*, in Ma Rong and Pan Naigu (eds), *On the Development of China's Frontier Regions*, Beijing, pp. 82-139. (in Chinese).

Si Qing and Hu Zhixiao (eds) (1983), *General Situation of the Inner Mongolia Autonomous Region*, Hohhot (in Chinese).

dall'estensione dei pascoli. Nel 1983 i pascoli di Hurqige sono stati distribuiti fra gli allevatori indigeni in base alle dimensioni delle famiglie all'epoca. Da allora non è più possibile per gli immigrati o per le famiglie di nuova costituzione ottenere l'assegnazione pascoli dall'amministrazione di Gaca. Quando il figlio di un allevatore si sposa e forma una famiglia il padre deve dividere i suoi animali e i suoi pascoli per dare alla giovane coppia la loro parte. Questa avrà ben presto figli a sua volta, per cui i pascoli della famiglia andranno riducendosi a ogni generazione. Adesso gli allevatori di Hurqige cominciano a preoccuparsi della crescita della loro popolazione.

Prima del 1990 non vi era alcuna limitazione delle nascite a Hurqige e nelle vicine comunità di allevatori. Dal 1991 l'amministrazione locale ha varato delle regole di pianificazione familiare più severe. Adesso ogni coppia può avere al massimo due figli con un intervallo di quattro anni. Nel 1992 due famiglie hanno pagato una multa rispettivamente di 3.000 e 4.000 yuan perché l'intervallo fra il primo e secondo figlio è stato inferiore a quattro anni. Conversando con questi allevatori abbiamo avuto l'impressione che la maggior parte di loro accetti la politica dei "due bambini" perché temono di ritrovarsi con un eccesso di manodopera fra cinque-dieci anni, e si preoccupano delle opportunità future dei loro bambini quando cresceranno. I loro figli infatti non parlano bene il mandarino e mancano di istruzione e di esperienza urbana, per cui avrebbero difficoltà a trovare lavoro nei paesi o nelle città.

¹ In alcune aree pastorali del Chifeng solo le pianure erbose da falciare venivano distribuite fra le famiglie, mentre i pascoli restavano proprietà collettiva della comunità. Questo modello di organizzazione in effetti incoraggiava la gente ad approfittare della proprietà comune per aumentare il numero dei loro animali (cfr. Ma e Pan 1993).

² Secondo le statistiche ufficiali, 8375,9 milioni di mu (ovvero 561,4 ettari) di pianura sono stati recintati nella contea di Wuzhumuqin Orientale nel 1985 (Gerletu 1988, p. 264).

³ Il reddito pro capite più alto della contea di Wuzhumuqin Orientale nella zona di Sumu nel 1992 si è avuto a Bayanhbur Sumu (3263 yuan), il più basso a Daotenor Sumu (1150 yuan). A Shamai Sumu (dove si trova Hurqige Gaca) è stato di 2439 yuan. In generale, i residenti di Sumu hanno un reddito inferiore a quello degli allevatori di Gaca.

⁴ La differenza fra queste cifre e quelle della fine del 1992 corrisponde al numero di animali nati la primavera precedente che sono sopravvissuti.

⁵ In genere, 10 punti per badare a un gregge di pecore di giorno, 8 di notte; 8 punti per una mandria di bovini di giorno, 6 di notte.

Bibliografia

- Chang K. et al. (1956), *A Regional Handbook on the Inner Mongolia Autonomous Region*, Seattle.
 Gerletu (a cura di) (1988), *Grassland Resources in Xilingele League*, Hohhot (in cinese).
 Jachild, S. e Hyer, P. (1979), *Mongolian Culture and Society*, Boulder.
 Liu Jingping e Zheng Guangzhi (a cura di) (1979), *Introduction to the Economic Development of the Inner Mongolia Autonomous Re-*

gion, Hohhot (in cinese).

Si Qing e Hu Zhixiao (a cura di) (1983), *General Situation of the Inner Mongolia Autonomous Region*, Hohhot (in cinese).

Ma Rong (1987), *Migrant and Ethnic Integration in Rural Inner Mongolia* (Ph.D. dissertation, Brown University)

Ma Rong (1992), "Social Sciences", in *Grasslands and Grassland Sciences in Northern China*, Washington D.C.

Ma Rong e Pan Naigu (1993), "Social and Economic Development of Semi-agricultural and Semi-pastoral Areas in Inner Mongolia: A Survey of the Fu Village", in Ma Rong e Pan Naigu (a cura di), *On the Development of China's Frontier Regions*, Beijing, pp. 82-139. (in cinese).

Si Qing e Hu Zhixiao (a cura di) (1983), *The General Situation of the Inner Mongolia Autonomous Region*, Hohhot (in cinese).

Environments of Earth
Ambienti della Terra

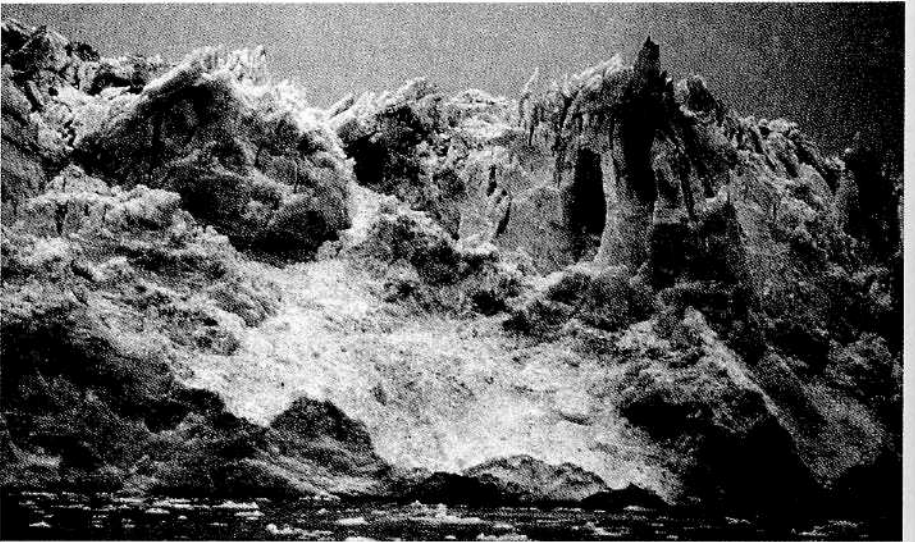
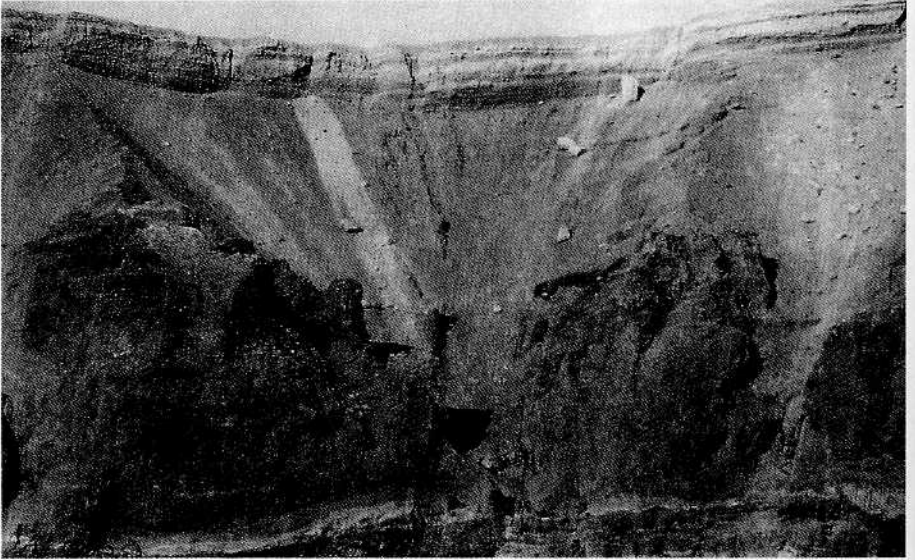
Vesuvius (Italy)

Vesuvio (Italia)

*The Alaska coastline
(North America)*

*La costa dell'Alaska
(America del Nord)*

346

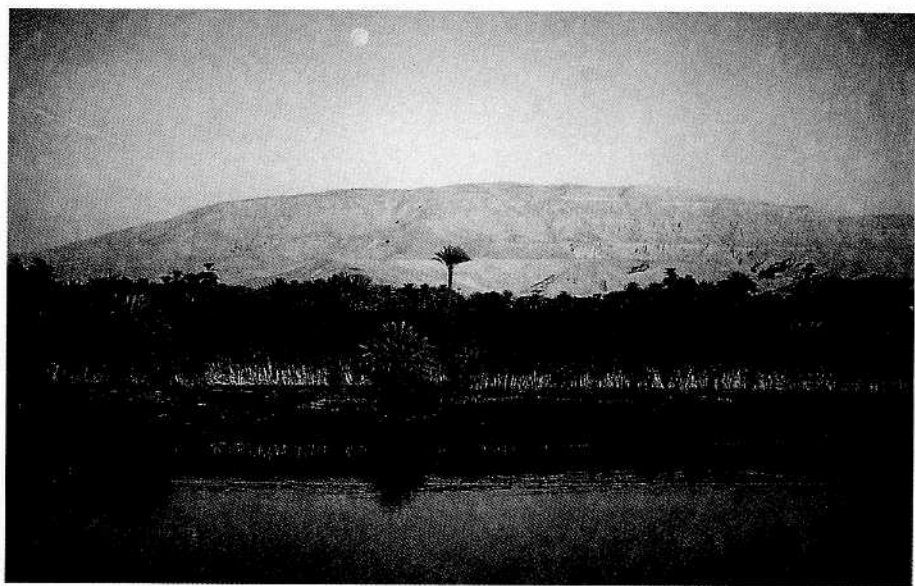


The Egyptian desert (Africa)

Vegetation on the Nile (Africa)

Il deserto egiziano (Africa)

*La vegetazione lungo
il Nilo (Africa)*



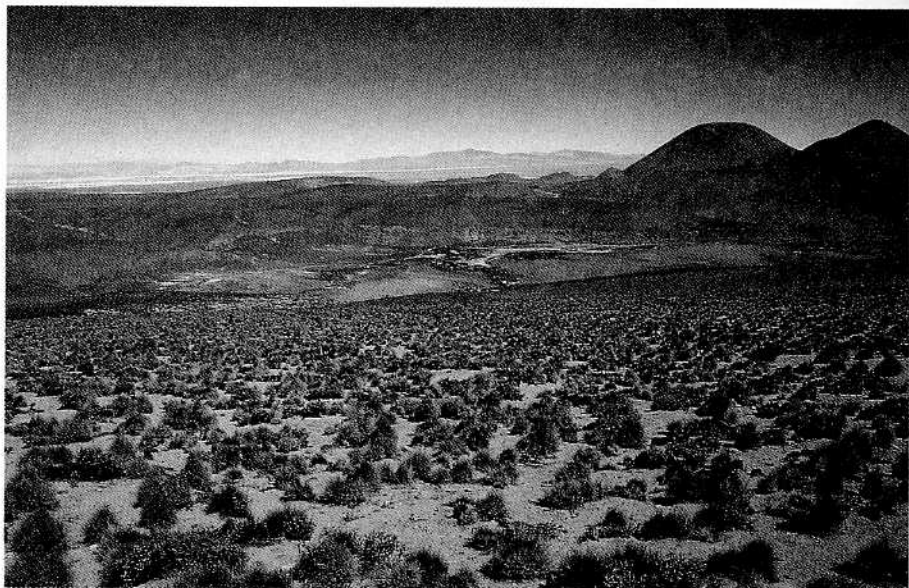
*Verdant pasture in the
Argentinian pampas
(South America)*

*Il prato rigoglioso
della pampa argentina
(America del Sud)*

*High altitude grasslands in the
Andes (South America)*

*Prateria di quota nelle Ande
(America del Sud)*

348



*Virgin forest: deciduous forests
in the Appalachians (North
America)*

*La foresta selvaggia: foreste
decidue degli Appalchi
(America del Nord)*

*Virgin forest: mixed forests
in Michigan (North
America)*

*La foresta selvaggia:
foreste miste del Michigan
(America del Nord)*



*Forests in the Blue Mountains
in Australia*

*Foreste sulle Blue Montains
in Australia*

*Tropical vegetation
in Thailand*

*Vegetazione tropicale
in Thailandia*

350



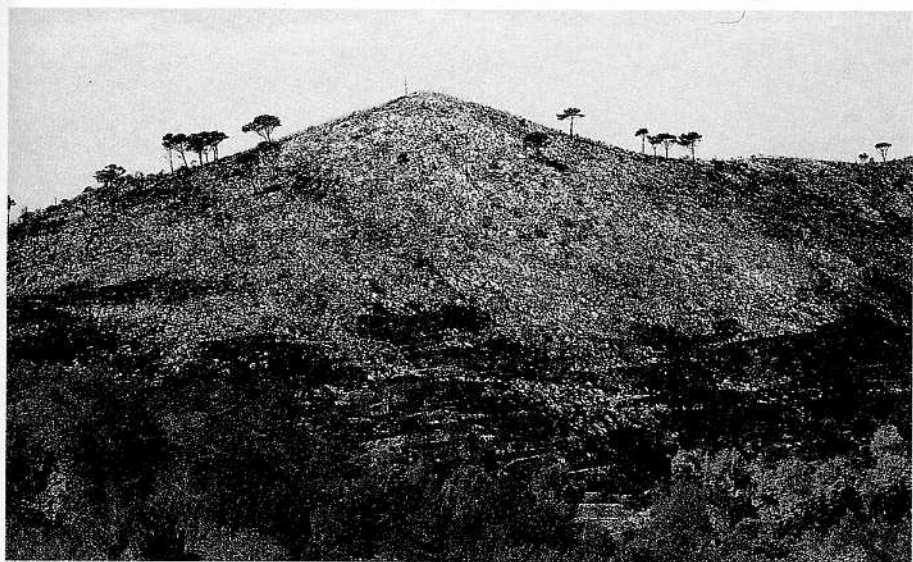
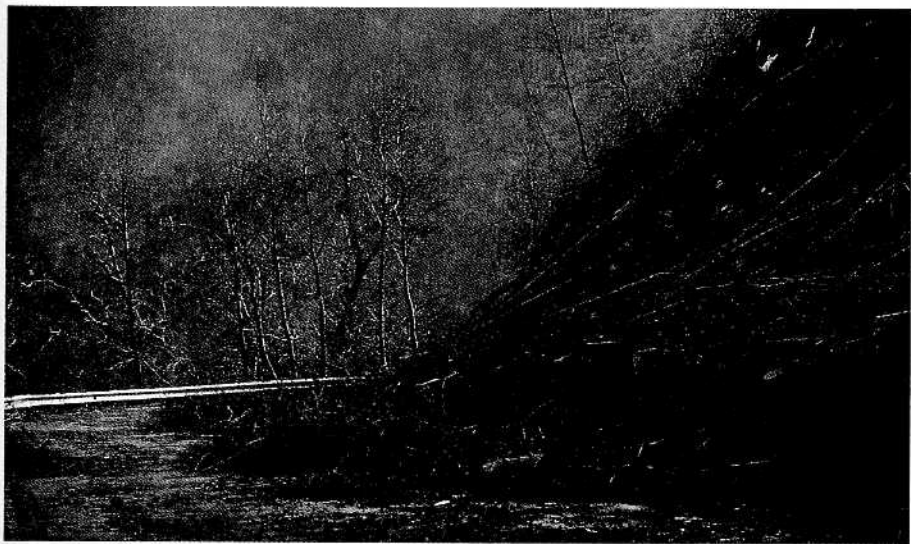
Environments modified
by human presence
Ambienti modificati
dalla presenza umana

Wood cutting

Il taglio di un bosco

Hillside made arid by fire

*Collina desertificata
da un incendio*



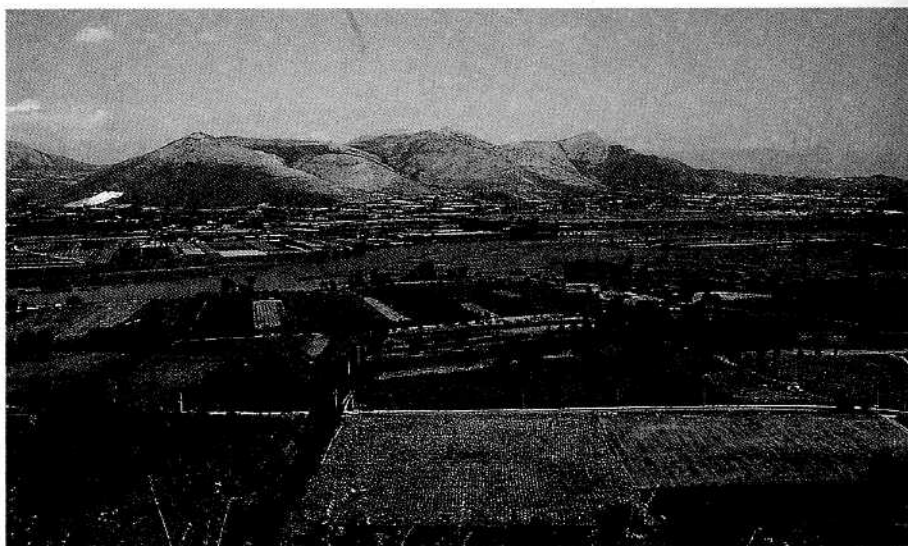
Desertification in a tropical environment

Desertificazione in ambiente tropicale

Agricultural land in the plain of Caiazzo (Italy)

Paesaggio agricolo nella piana di Caiazzo (Italia)

352

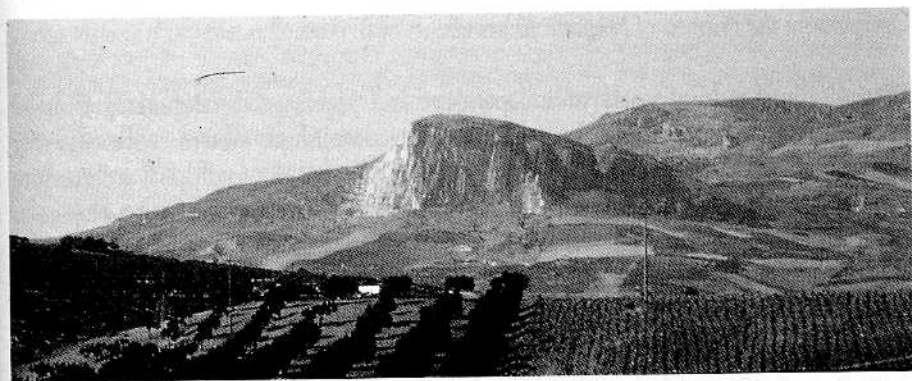


Measured landscapes: lines and surfaces. South-eastern Sicily (Italy)

Paesaggi con misure: linee e superfici. Sicilia sud occidentale (Italia)

Measured landscapes: cultivated land. Vallo di Diano (Italy)

Paesaggi con misure: la terra lavorata. Il Vallo di Diano (Italia)



353



Fengshui: ancient Chinese landscape architecture and ecological architecture

Wang Qiheng and Wang Wei

Overview on the Progress of Fengshui Research

Through thousands of years of independent and incessant development, Chinese traditional architecture has formed a well-accomplished system with its rich connotations and unique style. It not only deeply affected the traditional architecture in east Asia – like Korea, Vietnam, Japan etc., but also helped bring about a change in the art of European and American gardens: the tendency to stress freedom of layout in pursuing natural beauty since the 17th and 18th century.

Against the background of worldwide architectural culture, the most remarkable and weird feature of Chinese traditional architecture is the deep influence of *fengshui*, a series of measures in the planning and designing of cities, villages, palaces, gardens, temples, tombs, even roads and bridges, etc.; and extending to site-selection, planning, design and construction. However, for certain historic reasons, it has been ignored or disdained for a long period of time on how to analyze and understand this phenomenon from the angle of modern science.

In the 40's of this century, the Chinese scientific and technological archaeologist Wang Zhenduo made the first in-depth, systematic exploration and research on compass and magnetic declination according to the relevant records in numerous surviving *fengshui* books. In the article *Sinan, Compass and Luoqing Plate*, his brand new accomplishment indicated that ancient *fengshui* had been scientifically benefiting mankind, and those *fengshui* books did have significant value as the gateway to the historical literature of exploring what the noted British scientific historian Joseph Needham¹ called China's greatest contribution to science.

In the 1950's, the deceased expert on ancient architecture Liu Dunzhen became the first person to point out the close relationship between *fengshui* and Chinese traditional residences in his book *The Outline of Chinese Residence*, in which he made some historic recognition critically. Another archaeologist, Su Bai, also made a thorough analysis of *fengshui* aspects and revealed lots of mysteries among the burial system of Song Dynasty in the book *Bai Sha Song Mu*, which helped our understanding of the features of the Imperial Tombs in Northern Song whose sites were selected and planned according to the principle of Wu Yin Xing Li (Good fortune based on the pronunciation of names) and was brought into *The History of*

Fengshui: architettura del paesaggio
e architettura ecologica nella Cina antica

Wang Qiheng e Wang Wei

Una visione d'insieme sullo stato della ricerca sul fengshui

355

Con migliaia di anni di sviluppo ininterrotto e indipendente alle spalle, l'architettura tradizionale cinese forma un sistema ben equilibrato dalle ricche connotazioni e dallo stile unico. Essa ha non solo esercitato profondi influssi sull'architettura tradizionale dell'Asia orientale – Corea, Vietnam, Giappone, etc. – ma ha anche contribuito a indurre radicali cambiamenti nell'arte dei giardini in Europa e America, dove dal XVII-XVIII secolo si era teso ad accentuare la libertà di progetto nel perseguimento della bellezza naturale.

Sullo sfondo della cultura architettonica mondiale, la caratteristica più notevole e peculiare dell'architettura tradizionale cinese è rappresentata dal profondo influsso del *fengshui*, una serie di misure da adottare nella pianificazione e progettazione di vari tipi di complessi architettonici – come città, villaggi, palazzi, giardini, templi, tombe e perfino strade e ponti – la cui applicazione si estendeva dalla selezione dei siti alla pianificazione e stesura del progetto fino alla costruzione. Tuttavia, a motivo di certe particolari ragioni storiche, per molto tempo non è stato intrapreso nessun tentativo per analizzare e comprendere questo fenomeno dal punto di vista della scienza moderna.

È solo negli anni Quaranta che Wang Zhenduo, archeologo cinese di formazione scientifica e tecnologica, realizzò la prima ricerca ed esplorazione sistematica sulla bussola e sulla declinazione magnetica basandosi sulle numerose opere *fengshui* sopravvissute. Nell'articolo *Sinan, Compass and Luoqing Plate* egli sostenne che l'antico *fengshui* era da annoverarsi tra gli apporti scientifici dell'umanità, e che le opere *fengshui* esaminate possedevano un elevato valore sul piano storico-letterario in quanto testimonianze del maggior contributo cinese alla scienza, come riconobbe il noto storico della scienza britannico Joseph Needham¹.

Negli anni Cinquanta, l'esperto di architettura antica Liu Dunzhen fu il primo a indicare lo stretto rapporto tra il *fengshui* e le residenze tradizionali cinesi nel suo *The Outline of Chinese Residence*. Un altro archeologo, Su Bai, produsse un'accurata analisi di alcuni aspetti del *fengshui*, chiarendo numerosi misteri del sistema sepolcrale della dinastia Song nel libro *Bai Sha Song Mu*, che apportò un notevole contributo alla comprensione delle tombe imperiali dei Song settentrionali i cui siti erano stati selezionati e progettati secondo il principio del Wu Yin Xing Li (buona sorte basata sulla pronun-

Ancient Chinese Architecture edited by Liu Dunzhen. Later, there were also the research on Da Han Yuan Ling Mi Zang Jing by Xu Pingfang; research on Luban Jing and Luban Construction Pattern carried out by Prof. Guo Husheng; and research on *fengshui* towers by Prof. Luo Zhewen, etc. They all had beneficial results².

356

In the 80's, the turning point appeared when the department of architecture in Tianjin University carried out their systematic research on the Imperial Tombs of Qing Dynasty, including abundant relevant files and pictures. After this, *fengshui* research on different fields of Chinese traditional architecture has been in the ascendant, providing richer and deeper academic results, in departments or colleges of architecture, geography and archaeology in many universities and some institutes of the Chinese Academy of Science, etc.. The mystery of *fengshui* – its historic origins and the inheritance of its different schools; its theme and connotations; its theories and practice; its essence and dross – have been understood more completely and systematically. Also several important blanks or missing links in the research of Chinese traditional architecture have been remedied or replenished in certain degrees. While in the planning and design of preservations of cultural relics (buildings) as well as the creative work of some modern buildings, there are also some gratifying attempts and achievements in applying and drawing lessons from the rational parts of design ideas, theories and methods in *fengshui* through eliminating the false and retaining the true, discarding the dross and selecting the essence.

For example, in Chinese traditional architecture, the spatial layout in the large-scale grouping buildings, the organic combination of the human beauty which lies in architecture and the natural beauty which lies in mountains and waters, both have their distinctive features and outstanding achievements in art. But there have been some long-term embarrassing blanks of ideas, theories and methods on planning and design. Now, through the *fengshui* research they have been made up quite well. As to the concrete examples, cities, palaces, imperial tombs, gardens, temples, traditional vernacular residences and inhabitant areas have already been touched upon³. The typical example is the imperial tombs with tremendous momentum – they might be built to imitate mountains; or they might be constructed inside mountains; or they might be built in front of mountains – which were all named mountain-tombs. As a type of ritual memorials of large-scale building groups in Chinese traditional architecture, its artistic achievements are regarded no less than the great churches in Europe by some contemporary scholars. Not only the whole pattern which they constitute is perhaps the greatest example of the cooperation of wide tracts of landscape as part of an architectonic whole⁴, but also a magnificent example of architecture related to movement and its typical example is the Tombs of Ming Emperors north of Beijing⁵. Now, we have gone even deeper and understood that those blanks – ideas, theories and methods on site selection, planning, design and construction are in fact contained in *fengshui* thoughts and its manipulating methods as the art of *liyi* or the art of *shanshui*, including the exterior space design theory known as Fengshui Xing-shi Theory⁶. It is proved that the ancient Chinese architecture is not only rich in practice, but also abundant in theoretical thinking.

cia dei nomi), e fu poi inserito nella *History of Ancient Chinese Architecture* a cura di Liu Dunzhen. In seguito si ebbero gli studi sul Da Han Yuan Ling Mi Zang Jing di Xu Pingfang, il lavoro sul Luban Jing e sugli schemi costruttivi Luban di Guo Husheng, e infine la ricerca sulle torri *fengshui* di Luo Zhewen²: tutte opere che hanno dato contributi importanti.

Negli anni Ottanta si ebbe una svolta allorché il dipartimento di architettura dell'Università di Tianjin intraprese una ricerca sistematica sulle tombe imperiali della dinastia Qing, incluso l'abbondante materiale di provenienza archivistica e figurativa. Dopo ciò, la ricerca sul *fengshui* nei diversi campi dell'architettura tradizionale cinese si è sviluppata in modo significativo, con risultati sempre più ricchi e profondi sul piano teorico, nei dipartimenti o nelle scuole specializzate di architettura, geografia e archeologia in molte università e diversi istituti dell'Accademia cinese delle scienze. Il mistero del *fengshui* – le origini storiche e l'eredità delle sue differenti scuole; il suo tema centrale e le altre connotazioni; i rapporti tra la sua teoria e la pratica; la sua vera essenza e gli aspetti spuri – è stato compreso in modo più completo e sistematico. Si è anche posto rimedio, in una certa misura, a parecchi e importanti anelli mancanti nella ricerca sull'architettura cinese tradizionale. Inoltre, nella pianificazione e preservazione delle vestigia culturali (edifici) così come nel lavoro creativo su alcuni edifici moderni, si registrano alcuni soddisfacenti tentativi, nonché realizzazioni, nell'applicazione e sviluppo delle lezioni derivabili da quanto vi è di razionale nelle idee, teorie e metodi di progettazione *fengshui*. Per esempio, nell'architettura tradizionale cinese, sia la disposizione spaziale nel raggruppamento su grande scala degli edifici, sia l'organica combinazione della bellezza – di matrice umana – dell'architettura con la bellezza naturale di monti e acque, possiedono aspetti distintivi e notevoli realizzazioni sul piano artistico. Si sono tuttavia osservate alcune imbarazzanti lacune nelle idee, teorie e metodi di pianificazione e progetto. Ora, grazie alla ricerca sul *fengshui*, tali lacune sono state colmate in modo soddisfacente. Abbiamo già accennato alle esemplificazioni concrete: città, palazzi, tombe imperiali, giardini, templi, residenze tradizionali locali, aree abitate, etc.³. L'esempio tipico è dato dalle tombe imperiali, dotate di uno slancio eccezionale – probabilmente costruite a imitazione delle montagne, nell'interno o di fronte a montagne – e note come tombe-montagna. Come tipo di monumento rituale formato da gruppi di costruzioni su grande scala, queste realizzazioni artistiche dell'architettura tradizionale cinese sono considerate, da parte di diversi studiosi, di livello non inferiore alle grandi chiese europee. Non solo lo schema da esse globalmente costituito è forse il massimo esempio di cooperazione di ampie zone di paesaggio come parte di un complesso architettonico⁴, ma si tratta anche di un magnifico esempio di architettura in rapporto al movimento, la cui realizzazione tipica è da vedersi nelle tombe degli imperatori Ming a nord di Pechino⁵. Ora, la ricerca ha compiuto ulteriori progressi e abbiamo compreso che quelli che apparivano come dei vuoti – idee, teorie e metodi nella selezione dei siti, pianificazione, progetto e costruzione – sono di fatto parte del pensiero *fengshui* e i suoi metodi di manipolazione vanno intesi come arte del *liyi* o arte del *shanshui*, che include la teoria del progetto degli spazi esterni nota come teoria del *Fengshui Xing-Shi*⁶. È ormai dimostrato che l'antica architettura cinese comprendeva

What's more, when compared with the modern ones, such as landscape architecture, ecological architecture, architectural psychology and the related exterior space design theories, they are astonishingly similar⁷.

The present research indicates that *fengshui* is not a scientific technique in the modern sense, nor a certain magical superstitious art, but an ancient specific art related to site selection, planning, design and construction of Chinese traditional architecture, which combined humanity with nature, converged superstition with science, contained dross and essence as a whole. The same thing happens when we look at an ancient compass. If one only sees its outer parts – the complicated and perplexing circles composed of the ancient universal pattern codes like Hetu, Luoshu, the Nine Squares (Jiugong), the Eight Diagrams (Bagua), the Twelve Chen, the Twenty-Four Solar Terms, the Twenty-eight Xiu, etc., without seeing the tiny magnetic needle in the center of Heaven Pool, without regarding it as an actual scientific thing which had changed the course of world history, it's hard to understand and accept it and it may easily be criticized as a superstitious tool.

In fact, as to its essence, *fengshui* has piled up abundant practical experience as well as assimilated plenty of wisdom from ancient science, philosophy, aesthetics, ethics, psychology, religions and folk customs, etc. Its analysis demonstrates that the exact knowledge of the value estimation and the science and art of Chinese traditional architecture has its own historic meaning and rational connotation, which therefore had a universal and deep influence on traditional architecture. This is not only an unavoidable historic fact but also the basic reason for its prosperity before the introduction of modern science and its evacuation with today's academic development. There is no doubt that one can never understand thoroughly the profound mystery of Chinese traditional architecture without knowing about *fengshui*.

Brief Introduction to the Evolution of Fengshui

In history, *fengshui* had quite a few alternative names, such as *kanyu*, *xingfa*, *dili*, *buzhai*, *xiangzhai*, *tuzhai*, *qingwu*, *qingnang*, *yinyang*, *yuchi*, the art of *liyi*, and the art of *shanshui* etc⁸. As a result of textual research done by many ancient scholars and *fengshui* masters, *fengshui* could be traced back to the Legend Time of remote ages, the time of Fuxi and Huangdi. Between Shang and Zhou dynasties, words related to *fengshui* first appeared in articles in the earliest Chinese literature – *The Book of Songs* and *The Book of History*⁹. These true historic narrations, which recorded our forefathers' activities in site selection, planning and construction of their cities and palaces, were respectfully considered as the Classic Edicts by the successive *fengshui* masters. Analyzing these records with archaeological materials while collating them with *fengshui* books and practice, one could grasp the main purpose of *fengshui* theory, expressed as: *kan tian yu di*, *xiang tu chang shui*, *ti guo jing ye*, *bian fang zheng wei*, meaning to observe the ecological environment and the composition of natural scenery with the knowledge of geology, geomorphology, hydrology, climatology, wind direction, sunshine and vegetation etc., and then a better place could be chosen and a better living environment (including tombs) could be built to pursue the organic harmony – The Unity of Heaven and Man.

non solo una pratica sofisticata, ma anche una fiorente riflessione teorica. Ancora più importante quando, posta a confronto con orientamenti moderni quali l'architettura di paesaggio, l'architettura ecologica, la psicologia dell'architettura e le relative teorie del progetto degli spazi esterni, incontriamo sorprendenti analogie⁷. Lo stato attuale della ricerca indica che il *fengshui* non è una tecnica scientifica nel senso moderno, né un'arte magica superstiziosa, ma un'arte antica e specifica, relativa alla selezione dei siti e alla pianificazione, progetto e costruzione nell'architettura tradizionale cinese, che combinava umanità e natura, superstizione e scienza. Lo stesso vale per l'antica bussola. Se ci si limita alle sue parti esterne – i complicati e strani circoli formati dagli antichi schemi codificati universali come Hetu, Luoshu, i Nove Quadrati (Jiugong), gli Otto Diagrammi (Bagua), i Dodici Chen, i Ventiquattro Termini Solari, i Ventotto Xiu, etc. – senza notare il minuscolo ago magnetico al centro della Pozza Celeste, senza considerarla come un genuino oggetto scientifico che ha cambiato il corso della storia del mondo, l'antica bussola è difficile da comprendere e accettare, e può essere anzi facilmente bersaglio di critica come strumento di superstizione. Ma un atteggiamento simile denoterebbe solo cecità oltre a essere del tutto sterile.

Il *fengshui* ha accumulato una grande esperienza pratica, assimilando nello stesso tempo il suo vasto sapere da scienza, filosofia, estetica, etica, psicologia, religioni e usanze popolari degli antichi. In tal modo, dava corpo alla verità che l'esatta conoscenza dello stile di valutazione, della scienza e dell'arte dell'architettura tradizionale cinese possedeva un proprio significato storico e specifiche connotazioni razionali, esercitando così un profondo influsso sull'architettura tradizionale. Non si tratta solo di un fatto storico innegabile, ma della ragione fondamentale della sua fioritura prima dell'introduzione della scienza moderna. Non c'è dubbio che senza la conoscenza del *fengshui* l'architettura tradizionale cinese resterebbe un profondo mistero.

Breve introduzione all'evoluzione del fengshui

Nel corso della storia, il *fengshui* ha avuto parecchie denominazioni alternative: *kanyu*, *xingfa*, *dili*, *buzhai*, *xiangzhai*, *tuzhai*, *qingwu*, *qingnang*, *yinyang*, *yuchi*, l'arte del *liyi*, l'arte del *shanshui*⁸. Sulla base degli esiti della ricerca sui testi che ha visto impegnati molti studiosi dell'antichità e maestri *fengshui*, il *fengshui* può essere fatto risalire al Tempo della Leggenda delle età remote, il tempo di Fuxi e Hangdi. Nel periodo compreso tra le dinastie Shang e Zhou, cominciarono a fare la loro comparsa, nelle opere più antiche della letteratura cinese, le prime parole collegate al *fengshui*, nel *Libro dei Canti* e nel *Libro della Storia*⁹. Queste autentiche narrazioni storiche, che riportavano quanto facevano i nostri avi al momento della selezione dei siti, pianificazione e costruzione di città e palazzi, erano considerate con rispetto come gli Editti Classici dai successivi maestri *fengshui*. Analizzando queste testimonianze unitamente ai materiali archeologici, e confrontandoli allo stesso tempo con le opere e la pratica *fengshui*, siamo in condizione di afferrare lo scopo principale della teoria *fengshui*, che consisteva semplicemente nel *kan tian yu di*, *xiang tu chang shui*, *ti guo jing ye*, *bian fang zheng wei*: osservare l'ambiente ecologico e la composizione dello scenario naturale sullo sfondo della conoscenza di geologia, geomorfologia, idrologia, climatologia, direzione dei ven-

During the long development history of *fengshui*, different schools and manipulation methods had been formed. According to Yi Wen Zhi from *History of Han* written by Bangu of Han Dynasty, the two main schools – Xingfa and Kanyu already existed at that time and they both had their own books. For example, there were books like *Shan Hai Jing*, *Guo Chao* and *Gong Zhai Di Xing*, which belonged to Xingfa School and advocated to build the man-made environment (from cities to houses) after the momentum of natural environment (ancient China of Nine-States). At the same time, books such as *Kanyu Jin Gui*, *Kanyu Li*¹⁰, *Tu Zhai Shu*¹¹ and *Dayan Xuanji*¹² belonged to Kanyu school, which propagated the application of Five Virtues (Five Elements) spreading everywhere.

360 The dividing line of these two schools was obviously reflected in *The Book of Rites* at least. In Zhou Dynasty or around Spring-Autumn and Warrior Periods, site selection, planning, and construction activities were controlled by two groups of people. One group was headed by Earth Officer Situ and Summer Officer Sima. They were engaged in investigating the natural ecological environment and resources, giving judgments on its environment capacity and working on site selection, planning and construction, which had nothing to do with superstition. Their methods include *tu hui*, *tu yi*, *tu gui*, *tu hua*, *tu jun*, *ren tu*, and *xing ti*, etc., which helped to survey, allocate, classify and identify lands based on their natural resources and environmental capacity. Another group of people were headed by Spring Officer Zongbo, whose job it was to work with all sorts of superstitious witchcraft from the angle of the interaction among Heaven, Earth, Man and Gods, in order to decide a propitious direction and time throughout architectural activities. Their methods include *fen xing* and *xing tu* which are used to divide the land into different regions according to the constellation areas in the sky; the method of *sui shi*, which is equal to the later Kanyu Calendar, to help people choose the proper time; the method in watching *qi* as the method of *shi hui*, to observe and forecast the climate; the method of *san zhao* or *san yi*, to make the divination according to the three books – *Lian Shan*, *Gui Zang* and *Zhou Yi*; and also the application of *tian shi* or *shi pan* as the predecessor of the compass; etc.

If we look at the aims, contents, methods and practical meanings of these two groups from *The Book of Rites*, as well as the relevant parts recorded in *Shan Hai Jing*, *Guan Zi*, *Si Ma Fa*, *Kao Gong Ji*, *Lu Shi Chun Qiu* and *Huai Nan Zi*, etc, the inheritance and development of *fengshui* in later ages were concentrated in the geographic aspect, which formed the major school as Xingfa in Han Dynasty, while the minor school of Zong miao was only an ancestor of Kanyu formed in Han Dynasty.

From Wei-Jin and South-North Dynasty to Tang and Song dynasties and so on, Xingfa School gradually developed into Xing-shi School, while Kanyu School into Liqi School. In the book *Qing Yan Cong Lu* by Wang Hui of the Ming Dynasty, the main differences of the two *fengshui* schools were clearly stated – the school of Liqi started in middle Fujian Province with a long history and became popular in Song Dynasty, which was mainly dependent on astrology, using Five Elements and Eight Trigrams to explain the restraints and benefits between things. It had been prevalent in Southeast

ti, esposizione solare, vegetazione, etc., così da scegliere il luogo migliore e costruire il miglior ambiente abitativo (incluse le tombe) per perseguire l'armonia organica – l'Unità di Cielo e Uomo.

Nel corso del lungo sviluppo del *fengshui*, si formarono diverse scuole e metodi di manipolazione. Secondo Yi Wen Zhi, citato nella storia degli Han scritta da Bangu sotto la dinastia Han, esistevano già a quel tempo le due scuole principali, Xingfa e Kanyu, ed entrambe avevano i loro testi. Per esempio, c'erano libri come *Shan Hai Jing*, *Guo Chao* e *Gong Zhai Di Xing*, che appartenevano alla scuola Xingfa e raccomandavano di costruire l'ambiente destinato al commercio umano (dalle città alle abitazioni) sulla base dello slancio dell'ambiente naturale (l'antica Cina dei Nove Stati). Contemporaneamente, opere come *Kanyu Jin Gui*, *Kanyu Li*¹⁰, *Tu Zhai Shu*¹¹, e *Dayan Xuanji*¹², appartenenti alla scuola Kanyu, predicavano l'applicazione delle onnipresenti Cinque Virtù (Cinque Elementi).

361

La linea divisoria tra queste due scuole si trovava rispecchiata, com'è ovvio, nel *Libro dei Riti*. Durante la dinastia Zhou o intorno ai Periodi della Primavera-Autunno e del Guerriero, le attività di selezione dei siti, pianificazione e costruzione erano sottoposte al controllo di due gruppi di persone. Uno di questi operava sotto la supervisione del funzionario alla Terra Situ e del funzionario all'Estate Simu. Questi avevano il compito di svolgere ricerche sull'ecologia dell'ambiente e sulle risorse presenti, esprimendo un parere sulla capacità ambientale e occupandosi di selezione dei siti, pianificazione e costruzione, tutte cose che con la superstizione non avevano nulla a che fare. I loro metodi comprendevano *tu hui*, *tu yi*, *tu gui*, *tu hua*, *tu jun*, *ren tu*, *xing ti*, etc., che avevano lo scopo di assegnare, classificare e identificare i terreni in base alle risorse naturali e alla capacità ambientale. L'altro gruppo di persone lavorava sotto la supervisione del funzionario alla Primavera Zongbo, il cui compito consisteva nell'occuparsi di ogni tipo di stregoneria superstiziosa dal punto di vista dell'interazione tra Cielo, Terra, Uomo e Dei, al fine di decidere direzione e tempi favorevoli per tutte le attività architettoniche. Tra i loro metodi, il *fen xing* e *xing tu* erano usati per ripartire il terreno in regioni differenti secondo le costellazioni del cielo; il metodo *sui shi*, equivalente al posteriore calendario Kanyu, aiutava a scegliere il momento appropriato; il metodo di osservazione *qi*, come metodo del *shi hui*, era preposto alla sorveglianza e alla previsione del clima; il metodo del *san zhao* o *san yi* serviva alla divinazione sulla base dei tre libri – *Lian Shan*, *Gui Zang* e *Zhou Yi*; e infine l'applicazione del *tian shi* o *shi pan*, precursore della bussola.

Se esaminiamo scopi, contenuti, metodi e significati pratici di questi due gruppi sulla scorta del *Libro dei Riti*, nonché delle parti rilevanti contenute in *Shan Hai Jing*, *Guan Zi*, *Si Ma Fa*, *Kao Gong Ji*, *Lu Shi Chun Qiu*, *Huai Nan Zi*, etc., l'eredità e lo sviluppo del *fengshui* nelle epoche successive si concentrò sull'aspetto geografico, dando luogo alla principale scuola di Xingfa sotto la dinastia Han, mentre la scuola minore di Zongmiao fu solo un antenato della scuola Kanyu, formatasi anch'essa al tempo della dinastia Han.

Fra Wei-Jin e la dinastia Sud-Nord e le dinastie Tang e Song e oltre, la scuola Xingfa si sviluppò gradualmente nella scuola Xing-shi, mentre la Kanyu metteva capo alla scuo-

part of China along the coast but rarely used then. Another school of Xing-shi started by Jiangxi people in Tang Dynasty, whose theories sprouted from and ended in the natural environment, paying attention to the commensurateness of *long*(dragon), *xue*(central area), *sha*(guarding hills), *shui*(water) and orientations with little concern on those complicated taboos. It was in vogue all over the country at that time.

As a matter of fact, the richer, more rational and practical parts as well as its obvious scientific and aesthetic value made Xing-shi School accepted by the ancient intellectuals¹³, therefore it had a wider application and became the main stem of *fengshui*, which affected the traditional architecture directly and deeply. For example, the Imperial Families of Ming and Qing dynasties who thought highly of Xing-shi School used it to direct the site selection, planning, design and construction of their cities, palaces, gardens and tombs, etc.¹⁴. In contrast, Kanyu School had been strongly criticized from time to time since Han Dynasty for its too many taboos and superstitious parts. Even in Song Dynasty, censures were caused by the construction of the Imperial Tombs based on one of the *kanyu* theories as *Wu yin xing li*¹⁵. However, its influence was unavoidable on Chinese traditional architecture, especially on secular buildings such as traditional vernacular residences. The typical example is the court-yard house in Beijing of Ming and Qing. Most of them were planned and built in accordance with methods of Kanyu School¹⁶. Without knowing these methods, it's impossible to explain the common pattern of their similar lay-outs, such as why they all have their doors open at southeast, but place their lavatories at the corner of southwest, etc.

In addition, the infiltration between different schools is another historic fact which cannot be ignored. For instance, it was during the long professional activities, through differentiating directions and locations in order to pursue the Unity of Heaven and Man, that one of the greatest contributions gradually came into being which China made to modern science. It originated as a combination of *tu gui* and *tian shi*, then *si nan* made of natural magnetite in Han Dynasty, and then the epoch-invention and discovery after Tang Dynasty, the invention of man-made magnetized steel needle, finally the magnetic declination was found from the comparison between sun and shade, the measurements made with *tu gui* and compass¹⁷.

Simple Analysis on the Inclination of Fengshui Theory

The basic inclination of *fengshui* lies in the relationship between Man and Architecture and Nature, which is also called the relationship between Heaven and Man. Its theoretical thinking, which was established upon the frame of ancient Chinese philosophy, is fundamentally in accordance with the universal view and aesthetic ideal of *The Unity of Heaven and Man* which informed thousands of years of civilization in ancient China¹⁸.

Based on the historic experience and rational thinking of the long-standing agricultural civilization, *fengshui* indicates that nature has its own universal law revealed by the existence and operation of *tian dao* (the law of the nature), that is as the owner of Heaven and Earth, and *tian dao* gives birth to everything. Anything that complies with

la Liqi. Nell'opera *Qing Yan Cong Lu* di Wang Hui al tempo della dinastia Ming, la principale differenza tra le due scuole *fengshui* era ormai chiaramente stabilita. La scuola Liqi ebbe inizio dal centro della provincia del Fujian con una lunga storia alle spalle, e si diffuse sotto la dinastia Song: si basava principalmente sull'astrologia e usava i Cinque Elementi e gli Otto Trigrammi per spiegare aspetti negativi e positivi delle cose. Era stata prevalente nella parte sud-orientale della Cina ma usata di rado allora. Un'altra scuola Xing-shi fu inaugurata presso le genti Jangxi sotto la dinastia Tang: le sue teorie cominciarono e finivano con l'ambiente naturale, privilegiando la commensurabilità tra *long* (dragone), *xue* (zona centrale), *sha* (colline guardiane), *shui* (acqua) e modalità di orientamento, poco preoccupandosi, invece, di complicati tabù. In quel periodo era diffusa in tutto il paese.

In realtà, le caratteristiche di più elaborata articolazione, maggiore razionalità e praticità così come l'ovvio valore estetico e scientifico, rese la scuola Xing-shi particolarmente attraente per gli intellettuali dell'antichità¹³. Ebbe pertanto un'applicazione più ampia, diventando la principale corrente *fengshui*: fu da questa che l'architettura tradizionale ricevette gli influssi più diretti e profondi. Per esempio, le famiglie imperiali delle dinastie Ming e Qing, che avevano un'alta opinione della scuola Xing-shi, la usarono nella direzione delle attività di selezione dei siti, pianificazione, progetto e costruzione di città, palazzi, giardini e tombe¹⁴. Per contro, la scuola Kanju era stata fatta oggetto, di tanto in tanto, di aspre critiche, a partire dalla dinastia Han, in quanto dava troppo spazio al suo interno a una congerie di tabù e superstizioni. Perfino sotto la dinastia Song, si ebbero delle censure in occasione della costruzione delle tombe imperiali sulla base di una delle teorie *kanyu*, il *Wu yin xing li*¹⁵. Tuttavia, il suo influsso sull'architettura tradizionale cinese risultò inevitabile, soprattutto per quanto riguarda edifici profani come le residenze locali tradizionali. L'esempio tipico è dato dall'abitazione con cortile a Pechino dell'epoca Ming e Qing. La maggior parte di esse furono progettate e costruite secondo i metodi delle scuole *kanyu*¹⁶. Senza conoscere questi metodi, è impossibile spiegare lo schema comune del loro progetto – perché, per esempio, hanno tutte le porte orientate a sud-est o perché i bagni sono posti nell'angolo a sud-ovest. Inoltre, l'osmosi tra le diverse scuole è un altro dato storico che non può essere ignorato. Fu nel lungo esercizio di attività professionali, attraverso la differenziazione di direzioni e localizzazioni in vista del conseguimento dell'Unità di Cielo e Uomo, che gradualmente venne alla luce uno dei maggiori contributi della Cina alla scienza moderna. La sua origine fu in una combinazione di *tu gui* e *tian shi*, fu poi la volta del *si nan* fatto di magnetite naturale al tempo della dinastia Han, e dopo la dinastia Tang si ebbe l'invenzione dell'ago magnetizzato di acciaio. Infine fu scoperta la declinazione magnetica attraverso il confronto tra l'ombra del sole, le misure basate sul *tu gui* e la bussola¹⁷.

Analisi degli elementi fondamentali della teoria fengshui

L'elemento base del *fengshui* consiste nel rapporto tra Uomo, Architettura e Natura, detto anche rapporto tra Cielo e Uomo. Il suo pensiero teorico, basato sulla struttura della filosofia cinese antica, segue fundamentalmente l'Unità di Cielo e Uomo, vista

it becomes better, while anything going against it becomes worse¹⁹. It is also considered that the emotion and wonders of natural mountains and waters can never be produced by man-power, that is, nature can never be owned by men to be controllable²⁰. That's why there was only the art of searching for dragons (dragon-mountains), but no craftsman who could build these dragons; and the great ancient hero Dayu who harnessed the flood actually took advantage of the natural environment²¹.

364

From the angle of *fengshui*, since man is not only an organic part of nature, but also a link in the natural ecological chain for his birth and death, regulations of man's morals and behaviors (*ren dao*) should be identical with *tian dao*. Man shouldn't disobey the law of heaven, even less strive against nature with his power, but may and has to understand, master and obey the law of heaven, taking it as an example, joining it and helping its evolution through which demands of human life could be met and the realm of Great Harmony between Heaven and Man could be reached. There are numbers of particular statements on this in *fengshui*. Although dragon mountains are there in nature, it still needed man to select them²². The interchange between *yin* and *yang* never stops but circulates endlessly in nature²³. The ingenuity of various crafts exists in the wisdom of balancing *yin* and *yang*²⁴. Every artificial making must take after the character of nature and thus it is called growing up from but never against nature, etc.²⁵.

The indispensable dwellings of mankind had been regarded as the intermediary between man and nature. In ancient China, the word *zhai* (house), whose pronunciation was similar to *zhai* (to choose), was explained as choosing a good site to build a house²⁶. It had been stressed that a house is the hub of *yin* and *yang* as well as the criterion of human ethics, that man grows up with houses, houses exist for man, the interdependence between each other may even touch the Heaven and Earth, therefore man shouldn't believe in his fate only²⁷. Among various kinds of houses, those for people to live in such as palaces, gardens, counties and cities are all called *yang zhai*; while those for dead persons like tombs are called *yin zhai*. Although houses are just external things which could be in any form as man's wish²⁸, the design and construction of this man-made ecological system should comply with Tian Dao and be based on the natural ecological system essentially. This is just as the ancient metaphor said regarding the environment of a house as the body - spring water as blood and veins, land and soil as skin and flesh, vegetation as hair, walls as clothes, roofs and doors as caps and belts; if one has a house like this, he owns the best living situation. At the same time, theories of Liqi School are also involved in building a house which are only related to the law of nature²⁹.

In man's ideal of being in harmony with nature, the external natural heaven has been given positive value and meaning, even to be analogical as something with moral wills and emotional contents. The aesthetic appreciation between man and nature had become a very important part of people's realistic life in ancient China long ago³¹. The discovery and understanding of natural beauty had been fully developed and sublimated into a distinct natural aesthetics, which also became an important part of the philosophy in the art of architecture. *Fengshui* and the traditional *shanshui*

come concezione dell'universo e ideale estetico, e fonte di ispirazione per migliaia di anni per la civiltà dell'antica Cina¹⁸.

Basato sull'esperienza storica e sul pensiero razionale di una civiltà agricola di antica data, il *fengshui* mostra che la natura possiede leggi universali sue proprie, rivelate dall'esistenza e dall'operare del *tian dao* (la legge di natura), padrone di Cielo e Terra e responsabile dell'origine di ogni cosa. Tutto ciò che si conforma a questa legge diventa migliore, mentre ciò che le si contrappone degenera¹⁹. Vale anche l'idea che l'emozione e le meraviglie dei monti e delle acque naturali non potranno mai essere attinti con i poteri umani, né la natura potrà mai essere concepita come controllabile da parte dell'uomo²⁰. Ecco perché esisteva solo l'arte della ricerca dei dragoni (montagne dragone), ma nessun artigiano in grado di costruirli; e l'antico eroe Dayu, che imbrigliò le ondate di piena, di fatto sfruttò le opportunità dell'ambiente naturale²¹.

Dal punto di vista del *fengshui*, poiché l'uomo non è soltanto una parte organica della natura, ma anche un anello inserito nella catena ecologica naturale con la sua nascita e morte, le regole della morale e del comportamento umano (*ren dao*) devono essere identiche al *tian dao*. L'uomo non deve disobbedire alla legge del cielo, ancor meno contrastare la natura con il suo potere, ma può e deve comprendere, padroneggiare e obbedire alla legge del cielo, prendendola ad esempio, alleandovisi e contribuendo alla sua evoluzione, in modo tale che le esigenze della vita umana possano essere soddisfatte e il regno della Grande Armonia tra Cielo e Uomo finalmente raggiunto. Nel *fengshui* si ritrovano molte affermazioni particolari di questa idea. Benché le montagne dragone esistano in natura, occorre che l'uomo le identifichi²². L'interscambio tra *yin* e *yang* non cessa mai, ma circola senza fine nella natura²³. L'ingegno delle varie abilità umane si dà come sapere del porre in equilibrio *yin* e *yang*²⁴. Ogni azione artificiale deve rispettare il carattere della natura e in questo senso è detta crescere dalla natura ma mai contro di essa²⁵.

Le peraltro indispensabili abitazioni del genere umano erano considerate come l'intermediario tra uomo e natura. Nell'antica Cina, la parola *zhai* (casa), la cui pronuncia era simile a *zhai* (scegliere), era spiegata come scelta di un buon sito per erigere una casa²⁶. Si poneva l'accento sull'essere la casa il cuore di *yin* e *yang* e insieme il criterio di un'etica degna dell'uomo, sul fatto che le persone crescono con le abitazioni e che quest'ultime esistono per le persone, e infine che la loro interdipendenza può arrivare a coinvolgere Cielo e Terra, così che l'uomo non abbia a credere solo nel proprio destino²⁷. Tra i diversi tipi di abitazione, quelle designate alla vita delle persone – palazzi, giardini, contee, città – sono tutte chiamate *yang zhai*; mentre le dimore dei morti, come le tombe, sono dette *yin zhai*. Benché le case siano semplicemente degli oggetti esterni che potrebbero sussistere in qualsiasi forma capace di soddisfare i desideri umani²⁸, il progetto e la costruzione di questo sistema ecologico creato dall'uomo deve osservare il Tian Dao e quindi fondarsi sul sistema ecologico naturale. Un'antica metafora ritrae l'ambiente domestico come una figura corporea – l'acqua di sorgente come sangue e vene, la terra e il suolo come pelle e carne, la vegetazione come i capelli, le abitazioni come le vesti, i tetti e le porte come copricapo e cinture; se si ha una casa come questa, allora si è nella migliore situazione di vita. Allo stesso tempo, anche le

This is an inscription on bronze ware in the Western Zhou Dynasty (11th century circa). It is about xiang zhai in Luoyang, or the site-selection, planning and construction of the capital city according to fengshui

Iscrizione su bronzo della dinastia Zhou occidentale (XI sec. a. C. ca.). Tratta dello xiang zhai a Luoyang, e cioè della scelta del sito, la pianificazione e la costruzione della capitale secondo il fengshui

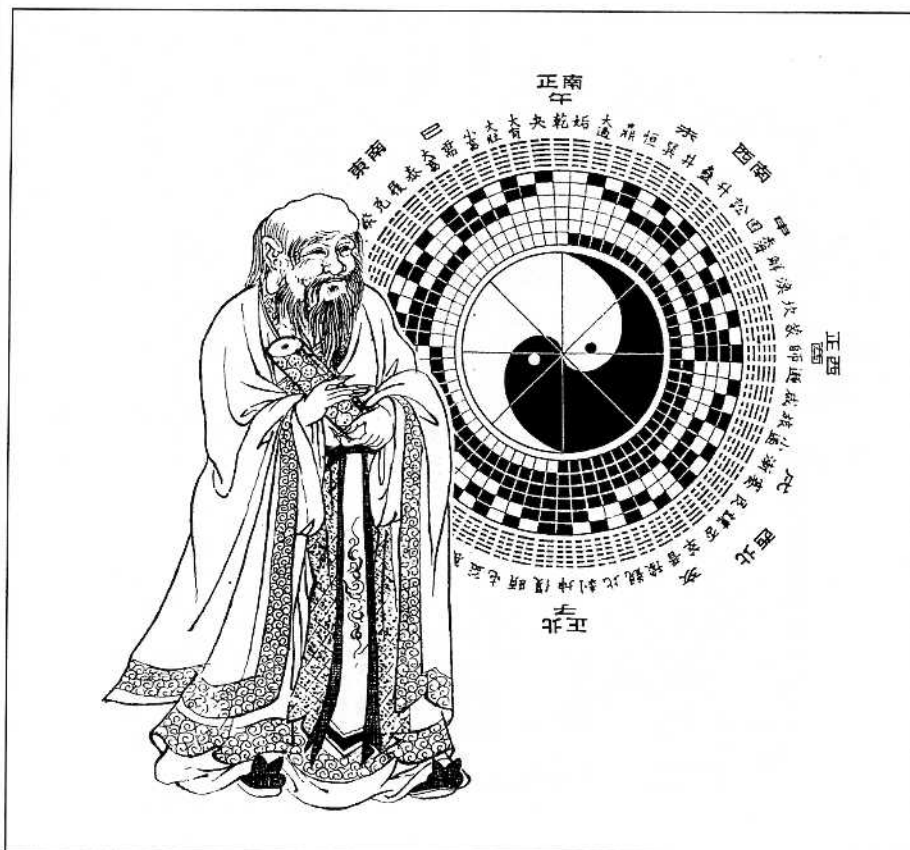
The illustration drawn in the Qing Dynasty, represents the description of the site-selection of Luoyang according to fengshui in one of the earliest works of historic literature, The Book of History

Questa illustrazione, risalente alla dinastia Qing, rappresenta la scelta del sito a Luoyang secondo il fengshui in uno dei più antichi testi di storia della letteratura, Il libro della Storia



Lao Zi (600-500 BC circa), a famous philosopher, explained the birth of the universe as "everything bears yin and embraces yang, and comes to a harmonious unity by the interaction of these two kinds of qi". It actually set up the philosophic foundation for the basic pattern of fengshui from the angle of the theories of yin-yang and qi

Lao Zi (600-500 a.C. ca.), famoso filosofo, spiegava così la nascita dell'universo: "tutto produce yin e abbraccia yang, e raggiunge un'unità armoniosa attraverso l'interazione di questi due tipi di qi". Lao Zi ha gettato le basi filosofiche del fengshui alla luce delle teorie di yin-yang e qi



The basis of fengshui lies in the grasp of the movement of shengqi (vitality). The diagram of "Solar energy descends while yang qi ascends" (1600 circa) is of little difference from today's diagram of water and energy (including solar, wind energy, etc.) circulation in the earth's ecological system

Il fengshui si basa sulla comprensione del movimento dello shengqi (vitalità). Questa rappresentazione intitolata "L'energia solare scende mentre lo yang qi sale" (1600 ca.) si discosta poco dalla moderna rappresentazione della circolazione dell'acqua e dell'energia (solare, eolica, ecc.) nel sistema ecologico del pianeta



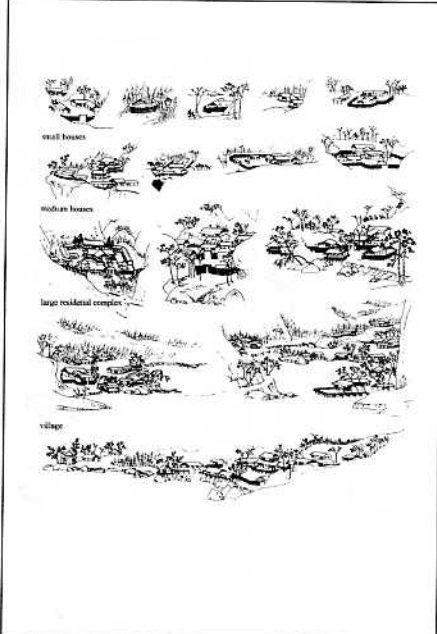
Ying Yuan Lu (1041), a classic fengshui book written by Yang Weide. It was submitted to the emperor in Northern Song Dynasty for site-selection of tombs. It is the earliest literature which clearly mentions the compass and magnetic declination (south by east 7.5 degree). The author was also the first person to discover the explosion of the supernova of Taurus (NGC1952) in 1054

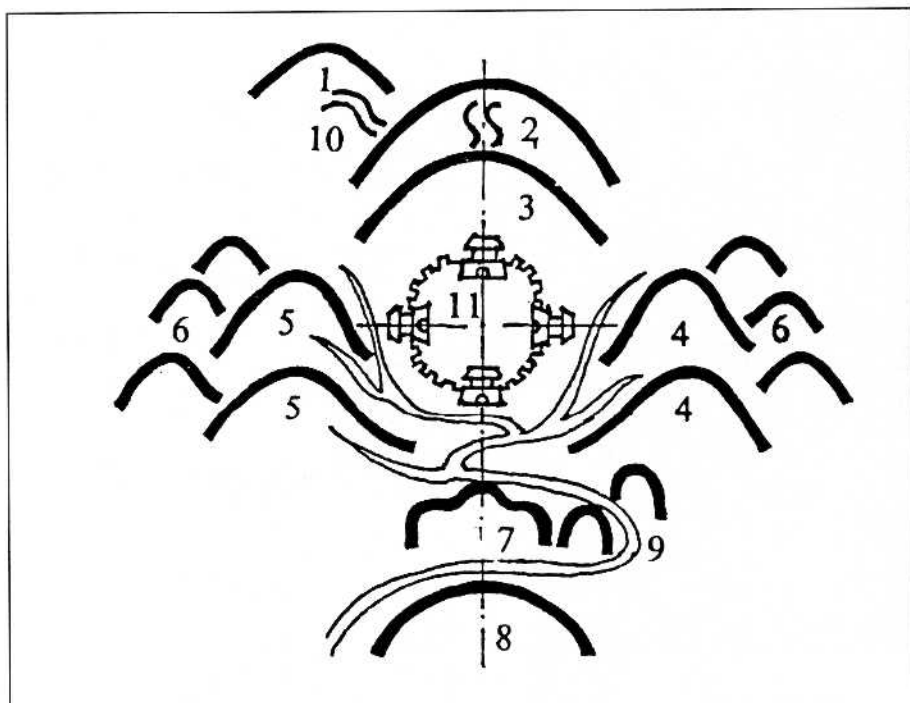
Ying Yuan Lu (1041), un classico del fengshui scritto da Yang Weide, fu presentato all'imperatore della dinastia Song settentrionale per la scelta dei siti tombali. Il testo contiene il primo riferimento alla bussola e alla declinazione magnetica (7,5 gradi sud-est). L'autore è stato anche lo scopritore dell'esplosione della supernova di Tauro (NGC 1952) nel 1054

The fengshui inclination towards the harmony of man and nature in an ancient dwelling environment represented in paintings of the Northern Song Dynasty

L'iscrizione del fengshui, che favorisce l'armonia tra l'uomo e la natura, in un antico ambiente abitativo rappresentato in dipinti della dinastia Song settentrionale

論主山之法直在精察詳究無使截奪天機明辨主山必宜高法主山
 人則尚矣亦定若山差則為亂而雜變矣在工言山者務求此而求此
 良也傍西而求止向兌也其良充又祿之曰貴龍人之所愛結此求度
 然之長或尖為五為反直謂尖或尖為度為度為幸民也者不也宗丑則
 既難亂若此則向拘也皆從有山不則其注此類然或既亂其主禍福
 不不不也若然則主之豈不為批評之弊其將丑宗誠謂為良將矣幸
 綱為兌則又尤愚而因亦將變管歸於一談此辨主山不可不審也
 的版匠匠四正以逐逐當取丙午針於其止處中而格之取方五之正
 正蓋陽生於子而午至丙午為之幅陰生於午而子至丙午為之幅故丙午
 子之間是天地中得南北之正也此丙午針的而取於不既若究詳究
 曲長垂懸下以重物懸之經重物之心而為一線如日月之垂懸以
 儀一星斷後遂置於自辰巳至於未申申申而委東為七分所
 儀物之下則知南北之中正也其論正中之處凡京師別路籍字以公
 儀物之下則知南北之中正也其論正中之處凡京師別路籍字以公





Best site-selection of cities or settlements

1. *zushan* (ancestral mountains)
2. *shao zushan* (younger ancestral mountains)
3. *zhushan* (master mountains as a background)
4. *qinglong* (green dragon)
5. *baihu* (white tiger)
6. *shashan* (guarding hills)
7. *anshan* (near, scenic hills like a table)
8. *chaoshan* (distant, scenic mountains like a screen)

9. *shuikou* (valley for river to flow in or out)

10. *longmai* (mountain chains behind the city or settlement)
11. *xue* (central or core zone of the city or settlement)

L'ottimale individuazione del sito di una città o insediamento

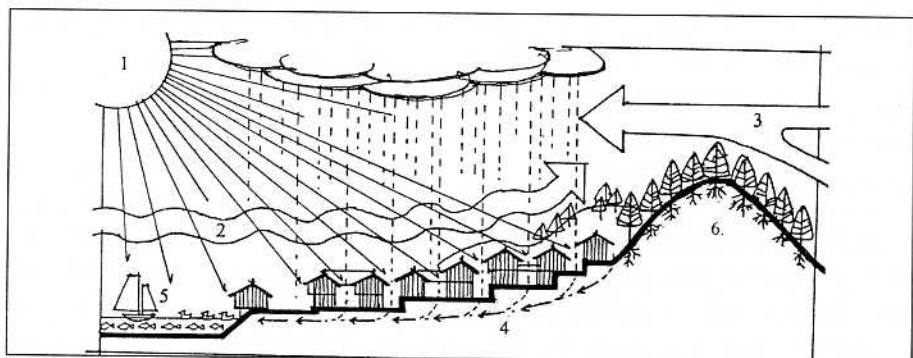
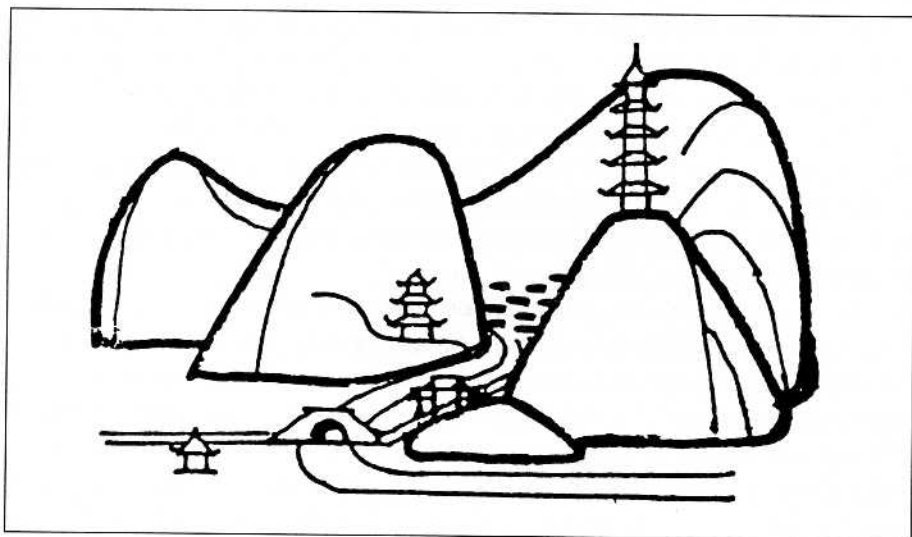
1. *zushan* (montagne ancestrali)
2. *shao zushan* (montagne ancestrali meno arcaiche)
3. *zhushan* (montagne maestre da sfondo)

4. *qinglong* (il drago verde)

5. *baihu* (la tigre bianca)
6. *shashan* (le colline di guardia)
7. *anshan* (le colline vicine, scenografiche, come una tavola)
8. *chaoshan* (le montagne lontane, scenografiche come uno schermo)
9. *shuikou* (vallata dove scorre il fiume)
10. *longmai* (catene di montagne dietro la città o l'insediamento)
11. *xue* (cuore della città o insediamento)

According to the fengshui theory, pagodas on hills, buildings over lakes, bridges across rivers need to be constructed to reinforce and improve the landscape

Secondo la teoria del fengshui bisogna costruire le pagode sulle colline, gli edifici sui laghi e i ponti sui fiumi per rafforzare e migliorare il paesaggio



Villages and towns site-selection and the ecological condition

1. favorable sunshine
2. reception of southern wind in summer
3. shielding from cold current in winter
4. well-conditioned drainage

5. convenient connection by river

6. water and soil preservation and adjustment of microclimate

L'individuazione del sito di un paese o cittadina e le condizioni ecologiche

1. buona esposizione al sole

2. aerazione con un vento meridionale d'estate

3. riparo dall'aria fredda in inverno

4. efficace drenaggio

5. comodo accesso via acqua

6. tutela dell'acqua e del sottosuolo e adattabilità del microclima

(mountains and waters) paintings were both named as the art of *shanshui*, but the former is actually the harbinger³¹. As dwelling environment, *fengshui* suggests to use our minds, feelings and wills to discriminate and choose the environment carefully³²; and to do the planning, design and construction like an ingenious painter³³. Having *fengshui* as the medium of traditional aesthetics and architectural practice, ancient Chinese architecture had paid great attention to the organic integration with the beauty of landscape, and thus appeared in its distinct feature of marvelous ideas.

In the ideal pursuing of the worship and imitation of heaven³⁴, *fengshui* tried its best to master and manage the dwelling environment according to the accepted cosmic pattern as *yin yang*, the Five Elements (*wu xing*), the Eight Diagrams (*bagua*) and the Nine Squares (*jiu gong*). Through this way, the universal belief in the Unity of Heaven and Man or the Interaction Between Heaven and Man was embodied and the basic spirit and the distinct character of ancient Chinese architecture was gradually formed. As Needham pointed out, not only in the great constructions of temples and palaces, but also in the domestic houses, scattered farmsteads or buildings clustered in villages and towns, there was embodied through the ages a feeling for cosmic pattern and the symbolism of the position, the seasons, winds and constellations, combining a meditative humility attuned to Nature with a poetic grandeur to form organic patterns unsurpassed by any other culture³⁵.

For social and historic limitations, lots of coarse, farfetched and even ridiculous comparisons or interpretations were made to describe the relationship and interaction between all things in the universe and human society, which made the theories and practice of *fengshui* tainted with a strong superstitious color. For instance, the negative influence and fantastic talk of *wu yin xing li*, *gui fu ji ren* etc. had been strongly criticized by many intellectuals with wide range in history, which indeed helped people look into the rational connotations of *fengshui* in a superstitious guise. In the long history of development till today, without being completely hidden or confined, the brilliant essence is shining again. With the echoing of the contemporary related science and techniques, the profound wisdom hidden in *fengshui* has become treasured historic legacy. This is also the basic reason to explain the internationalization of the word *fengshui* and its being commonly used in western languages.

Key Points in Making Fengshui Selections

According to *fengshui* theories, the dwelling place should be mainly dependent on natural mountains and waters, among which the momentum of the environment is most important and is related to the fortune of people. If the general environment is not good, it is considered not the best, even the smaller environment around the house is reasonable³⁶. Since it's impossible to find a suitable living environment everywhere, it is the crux of the matter to place the dwelling at the hub of *yin yang*, the typical *fengshui* layout which contains *xue* (central area). As the site of a house, the *xue* must be a place where internal *qi* and external *qi* meet each other and form the best *fengshui*. Here it is thought that the internal *qi* runs under the ground which gives birth to organic substance, while the external *qi* goes above the ground and

teorie della scuola Liqi si impegnavano nella costruzione di abitazioni in rapporto esclusivo con la legge di natura²⁹.

Nell'ideale di armonia tra uomo e natura, il cielo naturale esterno viene dotato di valore e significato positivi, perfino di volontà morale e stati emotivi. La valutazione umana della natura sul piano estetico divenne molto tempo fa una parte molto importante della vita delle persone in Cina³⁰. La scoperta e la comprensione della bellezza naturale venne completamente sviluppata e sublimata in una specifica estetica naturale, che divenne anche parte importante della filosofia dell'architettura. Il *fengshui* e i dipinti tradizionali *shanshui* (montagne e acque) furono entrambi denominati arte del *shanshui*, ma il primo ne è in realtà il precursore³¹. Riguardo all'ambiente abitativo, il *fengshui* invita a usare le nostre capacità intellettuali, emotive e volitive per discriminare e scegliere accuratamente l'ambiente³²; e ad affrontare la stesura di piani, progetti e costruzione come un abile pittore³³. Con il *fengshui* come medium dell'estetica tradizionale e della pratica architettonica, l'antica architettura cinese prestava grande attenzione all'integrazione organica con la bellezza del paesaggio, esibendo così quella ricchezza di idee meravigliose che ne costituisce l'aspetto caratteristico. Nell'ideale perseguimento del culto e dell'imitazione del cielo³⁴, il *fengshui* faceva del suo meglio per padroneggiare e gestire l'ambiente abitativo secondo i modelli cosmici accettati: *yin yang*, i Cinque Elementi (*wu xing*), gli Otto Digrammi (*bagua*) e i Nove Quadrati (*jiu gong*). In questo modo si dava espressione all'universale credenza nell'Unità o Interazione di Cielo e Uomo e si andava gradualmente formando lo spirito di fondo e il carattere distintivo dell'antica architettura cinese. Come ha osservato Needham, non solo nelle grandi costruzioni dei templi e dei palazzi, ma anche nelle abitazioni domestiche sparse sul territorio – fattorie – o raccolte in gruppi di edifici nei villaggi o nelle cittadine, si sono espressi, attraverso le epoche, il senso del modello cosmico e il simbolismo della posizione, delle stagioni, dei venti e delle costellazioni; in queste costruzioni si combinava un'umiltà meditativa, in sintonia con la natura, con una poetica magnificenza nell'elaborare schemi organici, insuperata nelle altre culture³⁵.

A causa di limitazioni storiche e sociali, sono stati numerosi i paragoni e le interpretazioni grossolane, inverosimili o addirittura ridicole, avanzate per descrivere il rapporto tra gli oggetti dell'universo e la società umana, e ciò ha contaminato le teorie e la pratica *fengshui* con un alone di superstizione. Per esempio, gli effetti negativi e le storie bizzarre di *wu yin xing li*, *gui fu ji ren*, etc. furono duramente criticati da molti intellettuali influenti, cosa che in realtà ha contribuito a far considerare anche gli aspetti razionali del *fengshui* in una luce superstiziosa. Anche se nella sua lunga storia di sviluppo, che dura fino a oggi, non è mai caduto completamente nell'oblio né messo da parte, di recente la sua splendida essenza ha ripreso di nuovo a brillare. Con le sue eco nella scienza e nelle correlate tecniche contemporanee, la profonda saggezza nascosta nel *fengshui* è diventata un'eredità storica di cui fare tesoro. Questa è anche la ragione fondamentale per spiegare l'internazionalizzazione del termine *fengshui* e il suo uso diffuso nelle lingue occidentali.

forms the outlook of natural topography³⁷. In a modern sense, it indicates that the idealist layout of *fengshui* should have the integration of mountains and waters, which forms the enclosure of surroundings and inwardly centered exterior space as well as beautiful natural scenery. What's more, it is a place filled with *sheng qi* (vitality) with a comfortable micro-climate of a good qualified ecological environment, which plays an important role in sustaining the existence and helping the development of life. Thus a house is located in the best relationship between Man and Nature.

There are lots of concrete methods and procedures in selecting *xue*. For example, the discrimination of the four factors of *fengshui* which are *long* (dragon), *sha* (guarding hills), *xue*(central area), *shui* (water), and the observation of *sheng qi* as well as the determination of directions. Among these, numerous technical terms are used in a metaphorical or analogical way with deep and abstract meaning, giving people strong and clear images, rich and vivid imaginations and symbolization, and the distinct interest in aesthetic appreciation as well³⁸, which reflects the characteristic way of analogic and reasoned thinking as a whole in ancient China. There is also something which cannot be ignored, as one of the features of Chinese traditional culture, the method of naming (*he ming*), handed down from ancient times and now still commonly adopted among the places of interest all over China.

The so called "dragons" or dragon veins actually refers to the outlook of mountains³⁹. The general investigations on the coming and going of mountains and waters are called searching for dragons and veins. The mountain at the back of the building site – *xue* – as a vista or screen is called back dragon, coming dragon or master mountain. The veins of mountains are divided into several sections according to their distance from the main mountain, the relationship between the principal and the subordinate and the height – such as grand ancestor mountain, ancestor mountain, younger ancestor mountain and master mountain, etc. The more levels, more magnificent, the better. Normally, the images of the mountain peaks are judged and named in accordance with the five-star images, which come from the corresponding shapes of the Five Elements – *jin* (metal, round), *mu* (wood, straight), *shui* (water, curving), *huo* (fire, sharp) and *tu* (earth, square). Besides these, dragon veins should be in a good ecology with fresh air, luxuriant vegetation, fragrant and rich soil, clean and sweet spring water etc⁴⁰.

The name of *sha* comes from the sand-hill as a teaching model of real mountains in ancient China, and the Chinese pronunciation of sand is *sha*⁴¹. So its meaning was later extended to refer to those subordinate and grouping hills around the master mountain in *fengshui*. Among these hills, the closest layer or layers are called guarding hill as the wings of the master mountain on the two sides of the site. The east one is named as Green Dragon and the west one as White Tiger. In order to obtain the safety and human-touched scenery of the site, the two winged hills must be in proper position and be, not too close, not too winding and Green Dragon always longer than White Tiger⁴². The hills in front of the site are called *chao shan* and *an shan* respectively. *Chao shan* refers to the higher and farther one while *an shan* refers to the lower and nearer one. Both of them should be neat and elegant⁴³ for its important psychological function in forming an inwardly spatial enclosure and atmosphere⁴⁴. In

Secondo le teorie *fengshui*, la dimora doveva dipendere principalmente dai monti e dalle acque naturali, e tra queste lo slancio dell'ambiente è di primaria importanza, oltre a essere connesso con la buona sorte delle persone. Se l'ambiente generale non è buono, viene considerato non favorevole, anche se l'ambiente più ridotto intorno all'abitazione è accettabile³⁶. Dal momento che è impossibile trovare sempre un ambiente adatto alla vita, la questione è situare la dimora nel cuore di *yin yang*, il tipico tracciato *fengshui* che include *xue* (l'area centrale). Come sito dell'abitazione, lo *xue* deve essere un luogo in cui *qi* interno ed esterno si incontrano a formare il miglior *fengshui*. Il *qi* interno era pensato come una corrente sotterranea che dava origine alla sostanza organica, mentre il *qi* esterno si svolgeva sopra il terreno e formava la topografia naturale³⁷. Con occhi moderni, ciò indica che il progetto ideale *fengshui* avrebbe previsto l'integrazione tra monti e acque, che ha come effetto quello di recingere l'ambiente circostante e di costituire uno spazio esterno dotato di un centro rivolto verso l'interno, oltre che uno scenario di bellezza naturale. Quel che più conta, si tratta di un luogo colmo di *sheng qi* (vitalità) con un microclima confortevole in un ambiente ecologicamente ben determinato, capace di avere un ruolo importante nel sostenere e promuovere lo sviluppo della vita. L'abitazione viene così situata sulla base del miglior rapporto tra uomo e natura.

Sono numerosi i procedimenti e i metodi concreti per la selezione di *xue*. Per esempio, la discriminazione dei quattro fattori del *fengshui* – *long* (dragone), *sha* (colline guardiane), *xue* (area centrale), *shui* (acqua) – e l'osservazione del *sheng qi* o la determinazione delle direzioni. Tra questi vi sono parecchi termini tecnici usati in senso metaforico o analogico con profondi significati astratti, che forniscono alle persone immagini forti e chiare, un repertorio immaginario e simbolico ricco e vivido, nonché un interesse specifico alla valutazione estetica³⁸, ciò che rifletteva il caratteristico stile di pensiero analogico proprio, nel complesso, dell'antica Cina. C'è ancora un aspetto, appartenente alla cultura tradizionale cinese, che non può essere ignorato: il metodo dei nomi (*he ming*) è stato trasmesso fin dai tempi antichi e viene ancora oggi comunemente impiegato in tutta la Cina.

Il cosiddetto "dragoni" o vene di dragone si riferisce di fatto all'aspetto delle montagne³⁹. Le indagini generali sull'andare e venire di monti e acque sono dette ricerche dei dragoni e delle vene. La montagna alle spalle del sito prescelto per la costruzione – *xue* – come vista o schermo è chiamata "schiena del dragone" o "montagna-signore". Le vene sono suddivise in diverse sezioni in base alla loro distanza dalla montagna principale, al rapporto tra principale e subordinata e all'altezza – e così abbiamo la montagna trisavola, la montagna bisavola, la montagna antenata, la montagna-signore, etc. Più numerosi e grandiosi sono i livelli, meglio è. Di solito, le immagini dei picchi montani sono giudicate e denominate in conformità alle immagini delle cinque stelle, che derivano dalle forme corrispondenti dei Cinque Elementi – *jin* (metallo, tondo), *mu* (legno, linea retta), *shui* (acqua, linea curva), *huo* (fuoco, linea inclinata) e *tu* (terra, quadrato). Oltre a ciò, le vene del dragone dovevano formare un buon equilibrio ecologico con aria pura, vegetazione lussureggiante, suolo ricco e fragrante, acque sorgive dolci e pure, etc.⁴⁰.

addition to these, the hills at the entrance or the exit of water are called *shui kou shan*, which goes through the site. As a natural gate in functional and scenic meaning, it is always named as the Gate to the Heaven or the Door to the Earth⁴⁵. Usually people are encouraged to plant trees, build bridges, temples and towers around these gates, which finally became a scenic spot or place of interest.

As to *shui* (water), it had always been analogous to the blood and *qi* of the earth like the circulation of veins, which is capable of collecting materials (wealth)⁴⁶. So it is regarded as a decisive factor closely related to the ecological environment. It is thought that *qi* disperses when water runs fast and scattered; *qi* assembles when water runs smoothly and converges⁴⁷. There are plenty of comprehensive expositions clarifying the functions and values in agriculture, fishery, drinking, water energy, drainage, transportation, micro-climate adjustment, protection, flood control and landscape appreciation, etc. So the choice could only be made after the investigation and assessment on its water quality, water quantity, and water form (like depth, direction, speed, curving, gathering, and color, smell, taste, sound, etc.). The best pattern is always the front-arched curve that embraces the site together with "dragon" and *sha*, which is normally called "golden water" (the name comes from the corresponding element – metal). The artificial water in front of the Forbidden City is thus called Golden Water River as well as the half moon-shaped pool in front of vernacular residential buildings and temples. As to the internal mechanism of this pattern, it was first expounded in *Shui Yuan Pian* by Guan Zi, which is appraised by contemporary hydrogeologists as favorably comparable with today's research on the regulation of river course change in the field of natural geography.

As for the *xue* enclosed by mountains and waters (*long, sha, shui*), it has to be further examined in its ecological quality. The quality of soil and underground water might be investigated through digging a hole (*jin jing*)⁴⁸, and the bearing capacity of soil might be obtained through weighing. In the end, from the angle of landscaping, the determination of the central point in the site (*xue zhong* or *jin jing*) relies on the comprehensive consideration of the general form of the environment, which includes the support or opposition of *yin* and *yang*, the dispersal or convergence of distance, the lofty or humble height and image, and the relationship between the principal or subordinate effects on vista, fronting scene and side scene, etc. After the central point is decided, the orientation of buildings could be decided which actually make the site at the best state in the relationship with natural environment. The facing direction is also called the direction of mountains and the determination of directions is used to fix the central axis. The earliest method to determine directions was to measure the shadows of sunshine in the method which was later called jade ruler or lying stick. As mentioned above, it led to the later *si nan* made of natural magnetite, the invention of the compass and the discovery of magnetic inclination. It is not only a useful tool in *fengshui* manipulation but also contributed greatly to the development of world civilization.

Although it contains plenty of superstitious dross and is also far behind the level of modern science and technology, the deliberated *fengshui* selection basically includes

Il nome *sha* deriva dalla duna, considerata nell'antica Cina come modello didattico delle montagne reali, e la pronuncia cinese per sabbia è *sha*⁴¹. Così, il suo significato fu in seguito esteso per riferirsi nel *fengshui* a quei gruppi di colline subordinate intorno alla montagna-signore. Tra queste, lo strato o gli strati più vicini sono chiamate colline guardiane in quanto ali della montagna-signore sui due lati del sito. Quella a est viene detta Dragone Verde; quella a ovest, Tigre Bianca. Per garantire la sicurezza e la qualità umana nello scenario del sito, le due colline sulle ali devono trovarsi in posizione corretta – non troppo vicine, né troppo ventose – con il Dragone Verde sempre più lunga della Tigre Bianca⁴². Le colline di fronte al sito sono chiamate rispettivamente *chao shan* e *an shan*. *Chao shan* si riferisce a quella più alta e distante, mentre *an shan* indica la più bassa e vicina. Entrambe devono avere un profilo netto e elegante⁴³ in vista della loro importante funzione psicologica consistente nel formare un'atmosfera e una chiusura spaziale interna⁴⁴. Inoltre, le colline all'ingresso o all'uscita delle acque sono dette *shui kou shan*, e ciò attraversa tutto il sito. Come bastione naturale in senso scenico e funzionale, sono da sempre denominate Bastione del Cielo o Porta della Terra⁴⁵. Di solito le persone sono incoraggiate a piantare alberi, erigere ponti, templi e torri intorno a questi bastioni, tanto che infine diventavano un luogo di richiamo o di richiamo.

Quanto a *shui* (acqua), essa è sempre stata intesa in analogia con il sangue, mentre il *qi* della terra era assimilato alla circolazione venosa, capace di accumulare materiali (ricchezza)⁴⁶, e quindi considerato un fattore decisivo strettamente connesso all'ambiente ecologico. Si crede che il *qi* si disperda quando l'acqua scorre velocemente qua e là; al contrario, il *qi* si raccoglie quando l'acqua scorre dolcemente in direzioni convergenti⁴⁷. Vi sono molti testi con esposizioni esaurienti volte a chiarire le funzioni e i valori di agricoltura, pesca, acqua potabile, energia idrica, drenaggio, trasporto, correzione del microclima, protezione, controllo delle piene, valutazione del paesaggio, etc. La scelta andava dunque operata solo dopo l'indagine e la valutazione della qualità, quantità e forma delle acque (profondità, direzione, velocità, curvatura, portata, e poi colore, odore, sapore, suono etc.). Lo schema migliore è dato sempre dalla curva ad arco frontale che abbraccia il sito insieme "a dragone" e *sha*, di solito chiamata "acqua d'oro" (il nome proviene dall'elemento corrispondente – metallo). Il corso d'acqua artificiale davanti alla Città Proibita è pertanto chiamato Fiume dell'Acqua d'Oro, e così anche la piscina a forma di mezzaluna posta davanti agli edifici residenziali locali e ai templi. Il meccanismo interno di questo schema fu esposto per la prima volta in *Shui Yuan Pian* di Guan Zi, e viene accolto con favore dagli idrogeologi contemporanei alla luce delle attuali ricerche sulla regolazione del corso dei fiumi nell'ambito della geografia naturale. Quanto a *xue* cinto da montagne e acque (*long, sha, shui*), va ulteriormente discusso dal punto di vista della qualità ecologica. La qualità del suolo e delle acque del sotto-suolo potevano essere indagate scavando una buca (*jin jing*)⁴⁸, e la capacità produttiva del terreno si poteva ottenere dalla pesatura. In definitiva, dal punto di vista del paesaggio, la determinazione del punto centrale del sito (*xue zhong* o *jin jing*) si basa sulla considerazione complessiva della forma generale dell'ambiente, inclusa l'azione concorde o discorda di *yin* e *yang*, la dispersione o la convergenza della distanza, il grado

the rational connotations which are identical with modern geography, geology, climatology, ecology, psychology, landscape and architecture, etc, through thousands of years of rich practical experience and assimilation of rational knowledge.

Outline of the Architectonic Ideas in Fengshui

378

At the *xue* of *fengshui*, it is described as the place of balanced yin and yang, with rich soil, deep water and luxuriant vegetation⁴⁹. When it goes further to build the dwelling environment at the *fengshui* site, the orientation, scale, size, height of buildings, the integration and circulation of interior and exterior space all have to match the natural environment. Through deliberate treatments in greeting, admitting, collecting, and hiding *sheng qi*, that is to adjust and bring various kinds of ecological and scenic factors – the influence of natural environment into the artificial ecological system helps the organic cooperation between these two. No matter what kind of place it is, from capital, states, cities, counties, villages to cottages, and even tombs, the same pattern was followed⁵⁰. In other words, all kinds of architecture follow this rule and try to imitate nature without exceptions. The hub of *yin* and *yang* is considered to be the best pattern and becomes a universally appropriate form of the same structure. It appears in a lay-out of sheltering wind and collecting *qi* which has an inwardly centered interior space surrounded by layers of enclosures. And the identical form structure is one of the most obvious characteristics of ancient Chinese architecture.

Under this concept, even for a house within a city, its artificial environment, such as the buildings around it, its walls, streets, also have the analogous meaning of *long*, *sha*, *shui*, *xue* of the natural system. Long, high ridges are regarded as dragons (*long*)⁵¹, streets as water (*shui*), walls as guarding hills (*sha*) and opposing houses as *an shan*, etc.⁵²

At the same time, *fengshui* advocates that every region should have something for people to respect and memorize as a landmark, which will actually spread out its reputation and bring in wealth⁵³. It stresses that the construction of the dwelling environment must be a distinct featured creation on the spirit of a place, that is to build the site together with local landscape and folk customs but no mechanical copies. It is closely related to this tendency that various kinds of architecture of different scales show themselves in a unified, rich and varied form under the integrated cultural system while deeply embodied in the colorful local traditions and customs. This may be another notable characteristic of Chinese traditional architectural culture.

Fengshui is often used in certain controllable adjustment towards the harmful parts in environment throughout construction, in order to reach the completeness without defects and to make full use of the contents. For example, vegetation may be planted to cover up the insufficiency so that vitality could come out naturally⁵⁴. But this kind of artificial behavior must be in accordance with the law of nature to replenish its defects deliberately⁵⁵.

As for common residential buildings, there are also lots of careful studies on shape, size, height, distance, separation and combination of buildings; lay-outs on doors,

di altezza e immagine, e il rapporto tra effetti principali e subordinati su prospettiva, scena frontale, scena laterale etc. Dopo aver determinato il punto centrale, si può decidere l'orientamento delle costruzioni, in modo da collocare il sito nel migliore rapporto possibile con l'ambiente naturale. La direzione frontale era anche chiamata "direzione delle montagne" e la determinazione delle direzioni veniva usata per fissare l'asse centrale. Il metodo più antico di determinazione delle direzioni consisteva nel misurare le ombre create dalla luce solare secondo la procedura poi detta "regolo di giada" o "bastone che giace". Come si è accennato sopra, ciò condusse al *si nan* di magnetite naturale, all'invenzione della bussola e alla scoperta dell'inclinazione magnetica. Non si trattava solo di uno strumento utile per le manipolazioni *fengshui*, ma di un grande contributo allo sviluppo della civiltà umana.

Anche se pieno di scorie superstiziose e molto al di sotto del livello della scienza e della tecnologia moderne, la selezione dei siti basata sul *fengshui* comprende tratti razionali che si ritrovano identici nella geografia, geologia, climatologia, ecologia, psicologia, teoria del paesaggio e architettura moderni, risultati conseguiti attraverso migliaia di anni di ricca esperienza pratica e di assimilazione di conoscenze razionali.

Profilo delle idee architettoniche nel fengshui

Lo *xue* del *fengshui* è descritto come il luogo in cui *yin* e *yang* sono in equilibrio, con suolo ricco, acque profonde e vegetazione rigogliosa⁴⁹. Quando si passa ad applicarlo alla costruzione dell'ambiente abitativo nel sito *fengshui*, orientamento, scala, dimensione, altezza degli edifici, integrazione e circolazione dello spazio interno e esterno, tutto ciò deve armonizzarsi con l'ambiente naturale. Mediante procedure deliberate di augurio, accoglimento, raccolta e dissimulazione del *sheng qi* (vale a dire, mediante il reciproco aggiustamento e considerazione di vari tipi di fattori ecologici e scenici), l'azione dell'ambiente naturale sul sistema ecologico artificiale contribuisce alla cooperazione organica tra i due. Non importa se si tratta di città capitale, stati, cittadine, contee, villaggi, villini o anche tombe: si seguiva sempre lo stesso schema⁵⁰. In altre parole, tutti i tipi di architettura seguono questa regola e cercano di imitare la natura senza eccezione. Il cuore di *yin* e *yang* è considerato lo schema migliore e diventa una forma universalmente appropriata della medesima struttura. Esso si manifesta in una modalità di progettazione che prevede il riparo dal vento e la raccolta di *qi*, dotato di uno spazio interno con un centro intimo circondato da strati di recinzioni. E l'identica struttura formale è precisamente una delle caratteristiche più evidenti dell'antica architettura cinese.

Sulla base di questa concezione, anche nel caso di un'abitazione posta all'interno di una città, si può affermare che il suo ambiente artificiale, come le costruzioni intorno, le sue mura e strade, possiedono anch'esse un significato analogo a *long, sha, shui, xue* nel sistema naturale. I lunghi e alti colmi dei tetti sono considerati come dragoni (*long*)⁵¹, le strade come acqua (*shui*), le mura come colline guardiane (*sha*), le abitazioni su lati opposti come *an shan*, etc.⁵².

Allo stesso tempo, si sostiene che ogni regione dovrebbe essere dotata di qualcosa che le persone possano rispettare e memorizzare come punto di riferimento, e tale da

roads, wells, kitchen ranges, lavatories and beds; the concepts of interior form, exterior form and different methods adopted in house planning and design⁵⁶. The scale of buildings must correspond to certain requirements like *ya bai* or *zi bai*. As the entrance of *qi* in *fengshui*, the size of doors has to be determined with a specific ruler (*chi*) like Luban *chi* or Menguang *chi*⁵⁷. Other spatial lay-outs in villages or cities, such as streets, governmental buildings, temples, schools, city walls, city gates, pavilion towers, pagodas and bridges, etc. also have their own concrete and detailed treatments respectively.

The exterior space of grouping buildings including surrounding landscapes is disposed with laws and methods of *fengshui xing-shi*. Theory. As to the opposing spatial compositions and visual perceptions of *xing* and *shi*, (*xing* – near, small, individual, partial, detail; *shi* – far, big, group, whole, general picture), are not only controlled with rational human-touched scale as a thousand *chi* is *shi*, a hundred *chi* is *xing*⁵⁹ which is quite identical with modern science, but also pays attention to the general situation, character and organic combination of *xing* and *shi* from the angle of overall disposition and far-viewed effect, which is to stop the farther *shi* in order to embrace *xing*; to assemble the delicate *xing* so as to reveal *shi*⁶⁰. What's more, it emphasizes that the Time-Space transition in the grouping space arrangements must be fully mastered and used to compose the fantastic visual enjoyment through comparisons between *xing* and *shi*, from far to near, either moving or standing still⁶¹. The artistic accomplishment of the exterior space in large-scaled grouping buildings in Chinese traditional architecture, like the Forbidden City in Beijing, the Imperial Tombs of Ming and Qing dynasties, was in fact achieved under the direction of this marvelous exterior space design theory⁶².

1 J. Needham, *Science and Civilization in China*, Cambridge 1971.

2 Luo Zhewen, *Ancient Towers in China*, Beijing 1985.

3 He Xiaoxin, *Exploring on Fengshui Origination*, Nanjing 1990.

4 J. Needham, *Science and Civilization in China*, cit.

5 E. N. Bacon, *Design of Cities*, New York 1967.

6 Wang Qiheng, *The Xing-Shi Principle in Fengshui Theory and the Design of the Exterior Space of Ancient Chinese Buildings*, in *Theoretic Research on Fengshui*, Tianjin 1992.

7 Wang Qiheng, *Fengshui and the Site Selection of Royal Tombs of Qing Dynasty*, in *Theoretic Research on Fengshui*, Tianjin 1992.

8 Shi Zhen, *Textual Research on Fengshui Allusions*, in *Theoretic Research on Fengshui*, Tianjin 1992.

9 Lu Cai (Tang Dynasty), *Xu Zhai Jing*, in *Wu Xing Lu Ming Zang Shu Lun.*, see: *Imperial Encyclopedia*.

10 Wang Chong (Han Dynasty), *Lun Heng*.

11 *Ibidem*.

12 Wang Jing Zhuan, in *History of Later Han Dynasty*.

13 Zhao Fang (Yuan Dynasty), *Dui Zang Shu Wen*, see: *Imperial Encyclopedia*.

14 Weng Tonghe (Qing Dynasty), *Diary of Weng Wen Gong Gong*.

15 Zhu Xi (Song Dynasty), *Shan Ling Zhuang Yi*.

16 Song Kun and Yi Lin, *A Simple Analysis of Yang Zhai Xiang Fa*, in *Theoretic Research on Fengshui*, Tianjin 1992.

17 Shi Zhen, *The Invention of the Discovery of Magnetic Declination: the Great Contribution of the Ancient Chinese Geomancers*, in *Theoretic Research on Fengshui*, Tianjin 1992.

18 Wang Fukun, *The Traditional Philosophical Theoretic Research on Framework of Fengshui Theory*, in *Theoretic Research on Fengshui*,

Tianjin 1992.

19 Huang Di Zhai Jing, see: *Imperial Encyclopedia*.

20 Mu Xiyong (Ming Dynasty), *Zang Jing Yi*, see: *Imperial Encyclopedia*.

21 Guan Luo, *Guan Shi Di Li Zhi Meng*, see: *Imperial Encyclopedia*.

22 *Ibidem*.

23 Mu Xiyong (Ming Dynasty), *Zang Jing Yi*, cit.

24 Guo Pu (Jin Dynasty), *Zang Jing*, see: *Imperial Encyclopedia*.

25 Guan Luo, *Guan Shi Di Li Zhi Meng*, cit.

26 Liu Xi (Han Dynasty), *Explanation of Names*.

27 *Ibidem*.

28 Da Shi Nan Zhai Wu Ji Xiong She Sheng Lun, see: *Imperial Encyclopedia*.

29 *Ibidem*.

30 Xu Shike (Ming Dynasty), *Di Li Tian Ji Hui Yuan*.

31 Shi Zhen, *A Glimpse of the Relationship Between the Theories of Shanshui Paintings and Fengshui*:

diffondere la reputazione del luogo e apportarvi ricchezza⁵³. Si pone l'accento sul fatto che la costruzione di un ambiente abitativo deve essere una creazione autonoma che si pone nello spirito di un luogo, e questo vuol dire costruire il sito avendo presenti il paesaggio locale e le usanze popolari, ma senza farne meccanicamente delle copie. E così vari generi di architettura di scala differente si mostrano in una forma unificata, ricca e variegata nel quadro di un sistema culturale integrato, anche se profondamente radicati nelle variopinte tradizioni e costumi locali: si tratta di un'altra caratteristica degna di nota della cultura architettonica tradizionale cinese.

Il *fengshui* è spesso usato allo scopo di ottenere un certo equilibrio controllabile con gli aspetti negativi dell'ambiente durante la costruzione, così da raggiungere una completezza priva di difetti e usare appieno le risorse disponibili. Per esempio, laddove la vegetazione è insufficiente, si può ricorrere alla piantagione, così che ne possa derivare naturalmente la vitalità⁵⁴. Ma questo tipo di comportamento artificiale deve seguire la legge di natura per poter rimediare deliberatamente ai difetti di quest'ultima⁵⁵.

Quanto alle residenze comuni, vi sono numerosi e accurati studi su forma, dimensioni, altezza, distanza, separazione e combinazione delle costruzioni; sulle impostazioni di porte, strade, pozzi, fornelli, gabinetti e giacigli; sulle concezioni di forma interna e esterna e i differenti metodi adottati nella pianificazione e nel progetto della casa⁵⁶. La scala degli edifici deve corrispondere a requisiti quali *ya bai* o *zi bai*. Come l'ingresso di *qi* nel *fengshui*, la dimensione delle porte deve essere determinata da una regola specifica (*chi*) come il Luban *chi* o Menguang *chi*⁵⁷. Per le impostazioni spaziali di villaggi o città – strade, edifici governativi, templi, scuole, mura e porte cittadine, padiglioni, torri, pagode e ponti – sono parimenti previsti trattamenti concreti e dettagliati⁵⁸.

Lo spazio esterno ai gruppi di edifici, compresi i paesaggi circostanti, viene impostato secondo le leggi e i metodi delle teorie *fengshui xing-shi*. Riguardo alle opposte composizioni spaziali e percezioni visuali di *xing* e *shi*, (*xing* – vicino, piccolo, individuale, parziale, dettagliato; *shi* – lontano, grande, gruppo, intero, quadro generale), esse non vengono poste sotto controllo semplicemente su una scala razionale di matrice umana, per cui mille *chi* fanno uno *shi*, cento *chi* uno *xing*⁵⁹, come nella scienza moderna. Si pone anche attenzione ai caratteri generali della situazione, nonché alla combinazione organica di *xing* e *shi* dal punto di vista della disposizione complessiva, avendo di mira l'effetto di lungo periodo, cioè bloccare il più distante *shi* per includere *xing*, assemblare il delicato *xing* così da rivelare *shi*⁶⁰. Ancora più importante, si sottolinea che la transizione spazio-tempo negli assetti spaziali di gruppo deve essere compiutamente padroneggiata e usata per comporre quella fantastica gioia della vista che sprigiona dai confronti tra *xing* e *shi*, dal lontano al vicino, in movimento o in quiete⁶¹. La realizzazione artistica dello spazio esterno nei gruppi di edifici su vasta scala dell'architettura tradizionale cinese, come la Città Proibita a Pechino, le tombe imperiali delle dinastie Ming e Qing, fu di fatto conseguita sotto la direzione di questa meravigliosa teoria del progetto dello spazio esterno⁶².

- Analysis on the Origin of Shan-shui Paintings in Theoretic Research On Fengshui*, Tianjin 1992.
- 32 Guan Luo, *Guan Shi Di Li Zhi Meng*, cit.
- 33 Qing Nang Hai Jiao Jing, see: *Imperial Encyclopedia*.
- 34 Zhou Yi.
- 35 *Ibidem*.
- 36 Yang Zhai Shi Shu, see: *Imperial Encyclopedia*.
- 37 Guan Luo, *Guan Shi Di Li Zhi Meng*, cit. see: *Imperial Encyclopedia*.
- 38 Guan Luo, *Guan Shi Di Li Zhi Meng*, cit.
- 39 *Ibidem*.
- 40 Mu Xiyong (Ming Dynasty), *Zang Jing Yi*, cit.
- 41 Xu Shanji and Xu Shanshu, *Di Li Ren Zi Xu Zhi*.
- 42 Mu Xiyong (Ming Dynasty), *Zang Jing Yi*, cit.
- 43 *Ibidem*.
- 44 Guan Luo, *Guan Shi Di Li Zhi Meng*, cit.
- 45 Mu Xiyong (Ming Dynasty), *Zang Jing Yi*, cit.
- 46 Guan Zi.
- 47 Jiang Pingjie (Ming Dynasty), *Shui Long Jing*, see: *Imperial Encyclopedia*
- 48 Wang Qiheng, *Research on the Jin Jing in the Underground Palace of Royal Tombs of Qing Dynasty*, in *Theoretic Research on Fengshui*, Tianjin 1992.
- 49 *Ibidem*.
- 50 Guo Pu (Jin Dynasty), *Zang Jing*, cit.
- 51 Yao Tingluan (Qing Dynasty), *Yang Zhai Ji Cheng*.
- 52 Lin Mei (Qing Dynasty), *Yang Zhai Hui Xin Ji*.
- 53 Guan Luo, *Guan Shi Di Li Zhi Meng*, cit.
- 54 *Ibidem*.
- 55 *Ibidem*.
- 56 *Ibidem*.
- 57 Cheng Jianjun, *Fengshui and Architecture*, Nanchang 1992.
- 58 Qi Heng and Fan Wei, *The Fengshui Pattern of Langzhong City*, in *Theoretic Research on Fengshui*, Tianjin 1992.
- 59 Guo Pu (Jin Dynasty), *Zang Jing*, cit.
- 60 Guan Luo, *Guan Shi Di Li Zhi Meng*, cit.
- 61 *Ibidem*.
- 62 *Ibidem*.

- 1 J. Needham, *Science and Civilization in China*, Cambridge 1971.
- 2 Luo Zhen, *Ancient Towers in China*, Pechino 1985.
- 3 He Xiaoxin, *Exploring on Fengshui Origination*, Nanchino 1990.
- 4 J. Needham, *Science and Civilization in China*, cit.
- 5 E.N. Bacon, *Design of Cities*, New York 1967.
- 6 Wang Qiheng, *The Xing-Shi Principle in Fengshui Theory and the Design of the Exterior Space of Ancient Chinese Buildings*, in *Theoretic Research on Fengshui*, Tianjin 1992.
- 7 Wang Qiheng, *Fengshui and the Site Selection of Royal Tombs of Qing Dynasty*, in *Theoretic Research on Fengshui*, cit.
- 8 Shi Zhen, *Textual Research on Fengshui Allusions*, in *Theoretic Research on Fengshui*, cit.
- 9 Lu Cai (dinastia Tang), *Xu Zhai Jing*, in *Wu Xing Lu Ming Zang Shu Lun*. Cfr. *Imperial Encyclopedia*.
- 10 Wang Chong (dinastia Han), *Lun Heng*.
- 11 *Ibidem*.
- 12 Wang Jing Zhuan, in *Storia degli ultimi Han*.
- 13 Zhao Fang (dinastia Yuan), *Dui Zang Shu Wen*. Cfr. *Imperial Encyclopedia*.
- 14 Weng Tonghe (dinastia Qing), *Diario di Weng wen Gong Gong*.
- 15 Zhu Xi (dinastia Song), *Shan Ling Zhuang Yi*.
- 16 Song Kun e Yi Lin, *A Simple Analysis of Yang Zhai Xiang Fa*, in *Theoretic Research on Fengshui*, cit.
- 17 Shi Zhen, *The Invention and the Discovery of Magnetic Declination: the Great Contribution of the Ancient Chinese Geomancers*, in *Theoretic Research on Fengshui*, cit.
- 18 Wang Fukun, *The Traditional Philosophical Theoretic Research on Framework of Fengshui Theory*, in *Theoretic Research on Fengshui*, cit.
- 19 Huang Di Zhai Jing, cfr. *Imperial Encyclopedia*.
- 20 Mu Xiyong (dinastia Ming), *Zang Jing Yi*. Cfr. *Imperial Encyclopedia*.
- 21 Guan Luo, *Guan Shi Di Li Zhi Meng*. Cfr. *Imperial Encyclopedia*.
- 22 *Ibidem*.
- 23 Mu Xiyong (dinastia Ming), *Zang Jing Yi*, cit.
- 24 Guo Pu (dinastia Jin), *Zang Jing*. Cfr. *Imperial Encyclopedia*.
- 25 Guan Luo, *Guan Shi Di Li Zhi Meng*, cit.
- 26 Liu Xi (dinastia Han), *Spiegazione dei nomi*.
- 27 *Ibidem*.
- 28 Da Shi Nan Zhai Wu Ji Xiong She Sheng Lun, cfr. *Imperial Encyclopedia*.
- 29 *Ibidem*.
- 30 Xu Shike (dinastia Ming), *Di Li Tian Ji Hui Yuan*.
- 31 Shi Zhen, *A Glimpse of the Relationship between the Theories of Shanshui Paintings and Fengshui: Analysis on the origin of Shanshui Paintings*, in *Theoretic Research on Fengshui*, cit.
- 32 Guan Luo, *Guan Shi Di Li Zhi Meng*, cit.
- 33 Qing Nang Hai Jiao Jing, cfr. *Imperial Encyclopedia*.
- 34 Zhou Yi.
- 35 *Ibidem*.
- 36 Yang Zhai Shi Shu, cfr. *Imperial Encyclopedia*.
- 37 Guan Luo, *Guan Shi Di Li Zhi Meng*, cit.
- 38 *Ibidem*.
- 39 *Ibidem*.
- 40 Mu Xiyong (dinastia Ming), *Zang Jing Yi*, cit.
- 41 Xu Shanji e Xu Shanshui, *Di Li Ren Zi Xu Zhi*
- 42 Mu Xiyong (dinastia Ming), *Zang Jing Yi*, cit.
- 43 *Ibidem*.
- 44 Guan Luo, *Guan Shi Di Li Zhi Meng*, cit.
- 45 Mu Xiyong (dinastia Ming), *Zang Jing Yi*, cit.
- 46 Guan Zi.
- 47 Jiang Pingjie (dinastia Ming), *Zang Long Jing*. Cfr. *Imperial Encyclopedia*.
- 48 Wang Qiheng, *Research on the Jin Jing in the Underground Palace of Royal Tombs of Qing Dynasty*, in *Theoretic Research on Fengshui*, cit.
- 49 *Ibidem*.
- 50 Guo Pu (dinastia Jin), *Zang Jing*, cit.
- 51 Yao Tingluan (dinastia Qing), *Yang Zhai Ji Cheng*
- 52 Lin Mei (dinastia Qing), *Yang Zhai Hui Xin Ji*.
- 53 Guan Luo, *Guan Shi Di Li Zhi Meng*, cit.
- 54 *Ibidem*.
- 55 *Ibidem*.
- 56 *Ibidem*.
- 57 Cheng Jianjun, *Fengshui and Architecture*, Nanchang 1992
- 58 Qi Heng e Fan Wei, *The Fengshui Pattern of Langzhong City*, in *Theoretic Research on Fengshui*, cit.
- 59 Guo Pu (dinastia Jin), *Zang Jing*, cit.
- 60 Guan Luo, *Guan Shi Di Li Zhi Meng*, cit.
- 61 *Ibidem*.
- 62 *Ibidem*.

Chinese geomancy and the West: stimuli and distortions

Maurizio Paolillo

384

My original intention was to present a critical appraisal of the main assessments of Chinese geomancy (*fengshui*) to have appeared in the West. Yet as soon as I started writing it was evident that such a summary was impossible without giving some notions, however superficial, of the theoretical bases of this practical tradition, not least because Western studies of *fengshui* have adopted widely varying methodological approaches, all too often biased in their premises or conclusions¹.

The first Western sources of any importance to treat geomancy date from the second half of last century, when the colonial powers were active in China². The first monograph on the subject was written in 1873 by E. J. Eitel, a minister employed by the London Missionary Society. He took a sincere interest in a practice that seemed to permeate all levels of society, and manifested a certain admiration for this Chinese "natural science" that, without any concept of positivism or experimental verification, had come up with a theory that showed a "sacred reverence for the divine powers of nature"³. Nonetheless, when he comes to sum up, rationalism prevails over his rather paternalistic condescension towards the "childishness" of Chinese philosophers: "What is *fengshui*, then? It is simply the blind gropings of the Chinese mind after a system of natural science [...] The system of *fengshui*, based as it is on human speculation and superstition and not on careful study of nature, is marked for decay and dissolution"⁴.

Eitel's monograph remained the only point of reference until the appearance of an encyclopaedic treatise by J.J.M. de Groot on the religion and folklore of China, which included a substantial chapter on *fengshui*: "*Feng* means the wind, and *shui* the water from the clouds which the wind distributes over the world; thus, the two words combined indicate the climate [...] In a hyperbolic sense, however, *fengshui* means a quasi-scientific system, supposed to teach men where and how to build graves, temples and dwellings, in order that the dead, the gods and the living may be located therein exclusively [...] under the auspicious influences of Nature"⁵.

While he is undoubtedly more comprehensive in his presentation of the theoretical tenets and history of geomancy, de Groot reached conclusions which were even more damning than those of Eitel: "Starting with the hazy notion that Nature is a living organism, the breath of which pervades everything and produces the varied conditions of heaven and earth [...] *fengshui* is a mere chaos of childish absurdities and refined mysticism, cemented together, by sophistic reasonings, into a system, which is in

La geomanzia cinese e l'Occidente: suggestioni e deformazioni

Maurizio Paolillo

385

In origine, questo intervento si doveva configurare come una rassegna critica dei principali studi occidentali sulla geomanzia cinese (*fengshui*). Tuttavia, sin dalle prime elaborazioni in sede di stesura, è apparsa chiara la necessità di integrare, sia pur superficialmente, queste brevi note con alcune considerazioni sulla peculiarità dei fondamenti teorici di tale pratica tradizionale.

Questa esigenza si rivela in tutta la sua opportunità quando si sottolinea che la storia degli studi occidentali sul *fengshui* mostra una grande varietà di approcci metodologici, che tuttavia troppo spesso hanno presentato parzialità o distorsioni nell'affrontare l'argomento¹.

Le prime fonti occidentali sulla geomanzia di una certa rilevanza risalgono alla seconda metà dell'Ottocento, epoca caratterizzata dalla presenza in Cina delle potenze coloniali². La prima monografia sull'argomento fu scritta nel 1873 da E. J. Eitel, un reverendo della London Missionary Society. La posizione dell'autore, vivamente e sinceramente interessato a una pratica che sembrava diffusa in tutti gli strati sociali, non è priva di una certa ammirazione per la "scienza naturale" cinese che, pur ignorando il positivismo e il metodo sperimentale, ha elaborato una teoria in cui si evidenzia un "sacro rispetto per i poteri divini della natura"³. Tuttavia, nella sua conclusione, il razionalismo prevale sulla paternalistica condiscendenza verso l'"infantilismo" dei pensatori cinesi: "Cosa è allora il *fengshui*? È semplicemente il cieco brancolamento di una mente cinese a imitazione di una scienza naturale [...] Il sistema del *fengshui*, basato sulla speculazione e sulla superstizione umana, e non su un attento studio della natura, è dunque destinato al decadimento e alla dissoluzione"⁴.

L'opera di Eitel non ebbe rivali sino all'apparizione dell'imponente trattato enciclopedico di J. J. M. de Groot sulla religione e il folklore cinesi. In esso un consistente capitolo è dedicato al *fengshui*: "La parola *feng* indica il vento, quella *shui* l'acqua proveniente dalle nuvole che il vento distribuisce sul mondo; di conseguenza *fengshui* denota le influenze atmosferiche [...] In un senso più ampio, tuttavia, *fengshui* indica un sistema pseudo-scientifico, atto a mostrare agli uomini dove e come costruire tombe, templi e abitazioni, in relazione al fatto che il morto, gli dei o i viventi debbano essere posti esclusivamente in quel determinato luogo [...] sotto le auspicabili influenze della natura"⁵.

Sebbene più attento nell'esposizione dei principi teorici e della storia della geomanzia, de Groot nella sua conclusione è ancora più spietato di Eitel: "Partendo dalla assurda

reality a ridiculous caricature of science”⁶.

Thus at the turn of the century it seems that the exclusive model of deterministic positivism stood as an insuperable obstacle to a true appreciation of Chinese geomancy. Several decades had to pass before Western researchers approached the topic from a different standpoint. Joseph Needham, the late author of a monumental work on the history of scientific thought in China, set out to refute the common notion that China had never evolved a truly scientific approach by investigating the most disparate fields of knowledge and supplying accurate textual references. This led him to analyse *fengshui*, pointing out that the so-called “geomantic compass” had contributed to the knowledge of magnetism and preceded the use of the compass as a navigational aid, and calling attention for the first time to the “marked aesthetic component” contained in the geomantic view of the landscape⁷.

386

Paradoxically, this inversion of the traditional point of view about Chinese thought led Needham to a conclusion which was very similar to that of the 19th century writers: *fengshui* is a “pseudoscience” whose only real significance lay in its contribution to the new science of magnetism⁸.

In recent years studies of geomancy have multiplied and adopted differing methodological approaches. One of the most interesting is by Stephan Feuchtwang, who approached the subject from the point of view of the anthropologist: “*Fengshui* as a single term stands for the power of the natural environment [...] and much more than that: the composite influence of the natural processes. Behind it is a whole cosmology of metaphysical concepts and symbols [...] On the one hand we know that *fengshui* was an extremely widespread element in Chinese life, but on the other hand, all the accounts of it that go into any detail describe it from absolute standpoints of aesthetics, or Western religion, or science or Western philosophy. It is therefore high time that an analysis was made from a relative standpoint, to see what *fengshui* is to the Chinese and what part it plays in Chinese life”⁹.

Feuchtwang's appraisal is admirable for its consideration of the foundations of Chinese thought and in particular that cosmological symbolism which is an indispensable premise for geomancy. He also gives a very lucid account of the glaring contradictions inherent in previous “scientific” analyses: “Previous analysts of *fengshui*, such as Eitel and Needham, took it to be an attempt at a natural science, but only an attempt because its theories about nature were not truly theories [...] Theories are essentially bound to experimental reality. But a model is self-defining, an inspiration for hypotheses and theories, but not itself open to experimentation. If I now say that *fengshui* cosmology has the status of a model, is a self-defining metaphysical system, those analysts who condemned *fengshui* as pseudo-science would still not reverse their judgement because they made their analyses from the models in which they believed, religious or Western scientific”¹⁰.

Feuchtwang's wide-ranging study paved the way for a more profound analysis of *fengshui*. Yet as things stand progress is limited by the lack of translations of the written sources, making it impossible to trace the relations between geomancy and other spheres of traditional Chinese culture¹¹.

nozione che la natura è un organismo vivente, il cui respiro pervade ogni cosa e produce le diverse condizioni del cielo e della terra, il *fengshui* è un mero caos di assurdità infantili e misticismo, uniti insieme da ragionamenti sofisticati in un sistema che è in realtà una ridicola caricatura della scienza”⁶.

Alla fine dell'Ottocento sembra quindi che a impedire un approccio più completo alla geomanzia cinese si erga una barriera invalicabile: il modello esclusivista del positivismo deterministico. Di fatto occorreranno decenni perché gli studiosi occidentali affrontino lo studio della geomanzia da una diversa angolatura.

Joseph Needham, autore recentemente scomparso di una monumentale opera sulla storia del pensiero scientifico in Cina, si riproponeva di confutare la teoria comune secondo la quale la Cina non aveva mai prodotto una vera e propria scienza, attraverso un'indagine rigorosa nei più disparati campi dello scibile, supportata da accurati riferimenti testuali. In tale contesto, il sinologo inglese ha analizzato il *fengshui*, sottolineando che l'uso della cosiddetta “bussola geomantica” ha contribuito allo sviluppo degli studi sul magnetismo, precedendo l'applicazione della bussola alla navigazione, e rilevando inoltre per primo la “marcata componente estetica” presente nella visione geomantica del paesaggio⁷.

Paradossalmente, l'inversione del punto di vista tradizionale sul pensiero cinese porta Needham a una conclusione non dissimile da quelle degli studiosi occidentali dell'Ottocento: il *fengshui* è da lui definito come una “pseudoscienza”, la cui unica vera importanza consiste nell'influenza esercitata su una nascente scienza del magnetismo⁸.

Negli ultimi anni, gli studi sulla geomanzia si sono moltiplicati, seguendo differenti approcci metodologici. Uno fra i più interessanti è opera di Stephan Feuchtwang, il quale ha affrontato questa tradizione con gli strumenti conoscitivi dell'analisi antropologica: “*Fengshui* come termine singolo indica il potere dell'ambiente naturale [...] e molto più di questo: la composita influenza dei processi naturali. Dietro di esso c'è un'intera cosmologia di concetti e simboli metafisici [...] Da una parte sappiamo che il *fengshui* è stato un elemento estremamente diffuso nella vita cinese, ma d'altronde tutti i resoconti accurati su di esso lo descrivono dai punti di vista *assoluti* dell'estetica, della religione, della scienza e della filosofia occidentali. Era perciò tempo che un'analisi fosse condotta da un punto di vista *relativo*, per vedere cosa è il *fengshui* per i cinesi, e quale parte riveste nella vita cinese”⁹.

Lo studio di Feuchtwang è notevole per l'attenzione dedicata ai fondamenti del pensiero cinese e in particolare al simbolismo cosmologico, la cui conoscenza costituisce l'indispensabile premessa per chi si accosti alla geomanzia; ma l'autore si segnala anche per la lucidità con la quale espone l'insanabile contraddittorietà degli studi “scientifici” precedenti: “Coloro che hanno precedentemente analizzato il *fengshui*, come Eitel e Needham, lo hanno considerato come un tentativo di scienza naturale, ma solo un tentativo, poiché le sue teorie sulla natura non sono vere teorie [...] Le teorie sono essenzialmente legate alla realtà sperimentale. Ma un modello è *autodefinente*, un'ispirazione per ipotesi e teorie, ma *non aperto esso stesso alla sperimentazione*. Se io ora dico che la cosmologia del *fengshui* ha lo status di un modello, di un sistema metafisico autodefinente, quegli studiosi che hanno condannato il *fengshui* come pseudoscienza non cam-

As we said at the beginning, it is necessary to outline some notions in order to reach a better understanding of *fengshui*, which has often been the object of distortions or equivocal interpretations. One characteristic which must immediately be emphasised, for, although obvious, it is often undervalued, is the unchanging continuity of the underlying principles, testifying to the theory's remarkable structural cohesion. This is in flagrant contradiction to the "incoherence" of geomancy so often decried by Western observers, revealing a total ignorance of the symbolical "emblems" which were part and parcel of ancient Chinese thought and fundamental in *fengshui*. It has to be understood that the nature of these foundations is quite alien to Western scientific thought as we know it¹².

388 The prime objective of *fengshui* is to identify a site where man can be in a harmonious relationship with the universe around him. The concept that links human activities with cosmic events goes back to the remote past in China, and has parallels in the West, for example in the tradition of hermetism¹³. In this context "orientation" is of fundamental importance. From earliest times in China the social elite took this as a cardinal factor in founding cities, palaces and cult buildings, as can still be clearly seen in the Forbidden City and the monumental tombs of the Ming sovereigns. Modern geomancy, which is invariably simplified and popularised, all too often loses sight of the sacred character of the practices of orientation which were intended to identify an ideal location. Paradoxically Western studies of *fengshui*, supposedly so indebted to modern methodological canons, have paid no heed to the results of studies in the history of religions. In particular some considerations of Mircea Eliade on the concept of the "sacred place" appear very apposite for a fuller understanding of geomancy. A sacred place is viewed throughout the world as a separate *topos*, set apart from the profane sphere, on account of a sacred manifestation which occurred there: "A sacred place derives its significance from the permanence of the sacred that once revealed itself there [...] The place is thus transformed into an inexhaustible source of energy and sacrality, which grants man [...] a share in that energy and communion with the sacredness"¹⁴.

The sacredness of locations can be revealed in one of two modes: there may be a "blinding manifestation" (an extraordinary event like a lightning strike) or it may result from deliberate practices. Chinese geomancy corresponds to the latter mode: "The 'revelation' [...] is sometimes produced by means of a traditional technique, deriving from and based on a cosmological system [...] But in any case the place is invariably indicated by something *other*, whether in the case of a blinding manifestation or of cosmological principles supporting orientation and geomancy [...]"¹⁵. It seems appropriate to integrate these general considerations with some remarks about spatial concepts in traditional Chinese thought. The structure of space and time in China presents some fascinating characteristics. Unlike Cartesian thought, which was the foundation for subsequent philosophical and scientific elaborations in the West, ancient Chinese speculation never considered space as a simple, homogeneous extension made up of any number of identical parts, nor time as a linear succession of identical moments. On the contrary, space was seen as a sum of sites and regions, and

bieranno il proprio giudizio, poiché essi hanno svolto le proprie analisi in base ai modelli nei quali credevano, religiosi o scientifici occidentali¹⁰.

L'ampio studio di Feuchtwang ha aperto vasti orizzonti per un'analisi più approfondita del *fengshui*; nelle condizioni attuali, un forte handicap è costituito tuttavia dalla scarsità di traduzioni delle fonti scritte, che potrebbero sicuramente contribuire a mettere in risalto i rapporti intercorsi tra la geomanzia e altre aree della cultura cinese tradizionale¹¹. Come già accennato all'inizio di questo intervento, è ora indispensabile abbozzare alcune considerazioni nel tentativo di chiarire più efficacemente la realtà del *fengshui*, spesso distorta e al centro di equivoci interpretativi. Nella geomanzia cinese va innanzitutto rilevato un fattore evidente, ma spesso sottovalutato: la continuità e l'identità dei principi, testimoniante una notevole coesione strutturale della teoria. Tutto ciò mal si accorda con la presunta incoerenza della geomanzia, sottolineata di frequente dagli studiosi occidentali, i quali hanno per lo più mostrato di ignorare l'importanza degli "emblemi" simbolici fondamentali del pensiero cinese antico che sono alla base del *fengshui*. Ora, il carattere di tali fondamenti – è bene sottolinearlo – è completamente estraneo nella sua essenza al pensiero scientifico dell'Occidente moderno¹².

Obiettivo primario del *fengshui* è il reperimento di un sito dove l'uomo possa trovarsi in relazione armonica con l'universo che lo circonda; la concezione che lega le attività umane al divenire cosmico risale in Cina a tempi remoti, e trova dei paralleli anche in Occidente, per esempio nelle teorie dell'ermetismo¹³.

In tale quadro, assume importanza fondamentale l'"orientamento". Esso è il concetto cardine su cui in Cina l'élite si è basata sin dai primordi all'atto di fondare città, palazzi e edifici cultuali: ne sono esempio ancora evidente la Città Proibita e le tombe monumentali dei sovrani Ming. Nella geomanzia moderna, certamente spesso semplificata, volgarizzata, ciò che non è più messo in risalto è il carattere sacro delle pratiche orientative, volte all'individuazione di uno spazio ideale. Paradossalmente, gli studi occidentali sul *fengshui*, tanto legati ai moderni canoni metodologici, sembrano aver ignorato i risultati raggiunti dalla storia delle religioni. In particolare, alcune considerazioni di Mircea Eliade sul concetto di "spazio sacro" appaiono di grande utilità per una migliore comprensione della geomanzia.

Lo spazio sacro è rappresentato in tutto il mondo come un *topos* distinto, separato dalla sfera profana, e ciò a causa di una ierofania ivi prodottasi: "Uno spazio sacro trae la propria validità dalla permanenza della ierofania che una volta l'ha consacrato [...] Il luogo si trasforma così in una fonte inesauribile di forze e di sacralità, che concede all'uomo [...] la partecipazione a quella forza e la comunione con quella sacralità"¹⁴.

La sacralità di zone dello spazio si rivela essenzialmente in due modi: il luogo sacro può mostrarsi attraverso una "ierofania folgorante" (un evento straordinario, come la caduta di un fulmine), o per mezzo di vere e proprie pratiche. La geomanzia cinese rientra nel secondo caso: "La 'rivelazione' [...] è ottenuta talvolta per mezzo di una tecnica tradizionale, nata da un sistema cosmologico e basata su di esso [...] Ma, in ogni caso, il luogo è regolarmente indicato da qualche cosa di *diverso*, sia che si tratti di una ierofania folgorante, o dei principi cosmologici che fondano l'orientazione e la geomanzia [...]"¹⁵

time as a complex of epochs and seasons. Each site and each period has its own identity and peculiar attributes in a total osmosis that identifies each period with a region and each site with a season. In terms of space, such characteristics give it a pre-eminently *qualitative* nature, which is quite alien to our quantitative conception of geometry and physics¹⁶.

In ancient China human activity was not excluded from the enhanced space: indeed, the imperial capital was known as the "centre of the world", in a country which traditionally was "the central kingdom". Thus in this perspective the organised space of a Chinese city was the only true space, being a reproduction or rather an earthly image of a superior or heavenly order. The foundation of a city was represented as a "repetition of the cosmogony": "If the act of Creation enacts the passage from the non-manifest to the manifest, or in cosmological terms from Chaos to the Cosmos; if the Creation [...] manifested itself beginning from a 'Centre' [...] then the symbolism of the sacred cities becomes marvellously clear to us [...] the geomantic theories which underlie the cities' foundation, the conceptions which justify the rites of their construction [...]"¹⁷.

It is important to bear in mind that such a conception, with its inclusion of man in enhanced space, has never been a prerogative of the upper classes. The transfer of the sacred quality of a site from temple or royal palace to a simple dwelling is a phenomenon with very ancient roots, and may always have held good. Besides, the characteristics of the dialectic between the concepts of "sacred place" and "centre" promote and facilitate such a diffusion: they evince a gerarchical structure of the cosmos, in which the presence of indefinite states of manifestation pre-empts any logical paradox: "Every Microcosm, every inhabited region, has what may be termed a 'Centre' [...] But this symbol of the Centre must not be confused with the geometrical implications inherent in the Western scientific *forma mentis*. For each of these Microcosms there may be numerous Centres"¹⁸.

Through geomantic practices even a common place like a dwelling may be situated at the "centre", restoring to an individual that role of mediator which is his by right¹⁹. He who can benefit from such an enhanced place will be in an ideal position, protected from any negative influences which may result from disharmony between the various cosmic levels.

There is no doubt that in modern geomancy the dynamics of the identification of these sacred places are obscured by many negative factors, such as the mechanicity of the practices. One can speak of a sort of atomatism, as if we were dealing with a production line of sacred places²⁰. However, in modern *fengshui* it is still possible to identify, on a "lower" metaphysical level, archaic thought patterns which take the sacred orientation as their model and archetype. It is this *imago mundi* which represents, albeit often in a simplified context, the true object of interest for scholars, and calls for an effort to forego any simplification or prejudice in approaching this traditional practice.

To sum up, it seems appropriate to recall the interest in *fengshui* shown in recent years, for example in the field of bio-architecture, thanks to the increasing awareness of the

Ora è opportuno che a queste considerazioni di portata generale si aggiungano alcune osservazioni su come venga considerato lo spazio nel pensiero tradizionale cinese. La struttura dello spazio e del tempo presenta in Cina peculiarità affascinanti: diversamente che nel pensiero cartesiano, base delle successive elaborazioni filosofiche e scientifiche occidentali, la speculazione cinese antica non ha mai considerato lo spazio come semplice estensione omogenea, le cui parti sono tutte uguali tra loro, né il tempo come una lineare successione di istanti identici. Al contrario, lo spazio era visto come un insieme di siti e di regioni, il tempo come un complesso di ere e di stagioni; ogni periodo, ogni sito si singolarizzano, prendendo attributi particolari, in un'osmosi totale che fa sì che ciascun periodo sia solidale con una regione, ciascun sito legato a una stagione. Per limitarci allo spazio, tali caratteristiche gli danno un carattere eminentemente *qualitativo*, completamente estraneo alla nostra visione quantitativa della geometria e della fisica¹⁶.

Nella Cina antica l'attività umana non è affatto esclusa dallo spazio "qualificato": la capitale dell'impero è anzi considerata come "Centro del mondo", in un paese definito tradizionalmente "Regno del Centro". Lo spazio organizzato della città cinese è dunque in quest'ottica l'unico vero spazio, essendo copia o piuttosto riflessione sulla terra di un ordinamento superiore, "celeste"; la stessa fondazione dell'urbe si configura come una "ripetizione della cosmogonia": "Se l'atto della Creazione realizza il passaggio dal non manifestato al manifestato, o in termini cosmologici dal Caos al Cosmo; se la Creazione [...] si è manifestata a partire da un 'Centro' [...], allora diventa meravigliosamente chiaro per noi il simbolismo delle città sacre [...], le teorie geomantiche che presiedono alla fondazione delle città, le concezioni che giustificano i riti della loro costruzione [...]"¹⁷.

È importante sottolineare che tale concezione, mirante a porre l'uomo in uno spazio "qualificato", non è e non è stata sin dall'antichità riservata all'élite. Il trasferimento della sacralità di un sito dal tempio o dal palazzo reale alla semplice dimora è un fenomeno che ha radici molto antiche, tali da rendere difficoltoso stabilire se si tratti realmente di un processo avvenuto in una seconda fase. D'altronde, la stessa dialettica tra i concetti di "spazio sacro" e "Centro" presenta peculiarità tali da rendere possibile e agevolare tale diffusione: essi rivelano una struttura gerarchica del cosmo, in cui la presenza di indefiniti stati di manifestazione impedisce qualsiasi paradosso logico: "Ogni Microcosmo, ogni regione abitata, ha quello che si potrebbe chiamare un 'Centro' [...]. Ma non bisogna confondere questo simbolo del Centro con le implicazioni geometriche proprie allo spirito scientifico occidentale. Per ciascuno di questi Microcosmi possono esistere numerosi Centri"¹⁸. Attraverso le pratiche geomantiche, anche uno spazio comune come un'abitazione può essere posto in un "Centro", nel quale l'uomo possa ritrovare quel ruolo di elemento mediatore che gli compete¹⁹. Chi potrà fruire di tale spazio "trasmutato" godrà di una posizione ideale, che lo metterà al riparo da qualsiasi influenza nefasta, frutto di una disarmonia fra i vari livelli cosmici.

Certamente, nella geomanzia moderna la dinamica della realizzazione di questi spazi sacri è celata da numerosi fattori negativi, quali la meccanicità delle pratiche. Si potrebbe parlare di una sorta di automatismo: sembra quasi di trovarsi di fronte a una

conflictual relationship between man and the environment. We would emphasise that the fascination of this traditional practice, which developed with a cultural background and roots totally alien to us, all too often lapses into enthusiastic interpretations which have little or no understanding of its basic principles. To give just one example, it is very reductive to seek to transpose into the scientific terms of objective and measurable reality a force such as *qi*, the so-called "breath", a subtle entity that animates the landscape and determines its positive and negative attributes. The attempt to link what in reality for the Chinese tradition is an impalpable energy whose effects alone are perceptible to the senses with such physical forces as magnetic fields is undoubtedly a serious distortion. The real benefits of a study of the geomantic tradition arise from considering *fengshui* for what it is: a cultural reality which has produced a fascinating and still partly unknown hermeneutics of the landscape, challenging us to reconsider the principles of our approach to the reality around us²¹.

¹ For a survey of Chinese and Western studies of geomancy, from the first essays up until 1992, cf. M. Paolillo, *Gli studi sul fengshui: un saggio bibliografico (con un Glossario dei termini tecnici della geomanzia cinese)*, in "Cina", XXIV, 1993, pp. 47-83.

² It must be pointed out that the very term "geomancy" was used quite wrongly in that period by Western commentators. In actual fact, as the term's etymology demonstrates, it refers to an ancient divinatory art, practised using grains of soil, set out on paper or on the ground, which spread from the Near East and Africa into Europe. Chinese *fengshui* is much more complex than a simple divinatory art: it could in fact be defined as the "science of sites".

³ E.J. Eitel, *Feng-shui*, London 1984 (first ed. London 1873), p. 4.

⁴ *Ibidem*, p. 69.

⁵ J.J.M. de Groot, *The Religious System of China*, Leiden 1892-1910, vol. III (1897), Book 1, part III, chap. XII, p. 935.

⁶ *Ibid*, pp. 937-8.

⁷ J. Needham, *Science and Civilisation in China*, Cambridge 1956, vol. II, sect. 14, p. 361. On the link between *fengshui* and studies of magnetism cf. *Ibidem*, 1962, vol. IV, part 1, sect. 26, pp. 229-334.

⁸ *Ibidem*, p. 295. The author affirms that the discovery of magnetism happened in China in about the 1st century A.D. At that time, first a spoon, then a

needle of magnetite were applied to the so-called "divinatory table", an instrument with a complex cosmological symbolism which Needham and other scholars regard as the predecessor of the geomantic compass. Thus it appears that the use of a magnetic needle for divinatory ends preceded its application in navigation by a long time, for the latter goes back no further than the 9th century A.D. (and in any case precedes the legendary invention of the compass by Flavio Gioia).

⁹ S.D.R. Feuchtwang, *An Anthropological Analysis of Chinese Geomancy*, Vithagna, 1974, pp. 2-6.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 13-14. The universal validity of the scientific approach to the phenomonic world is still a collective dogma, despite being challenged in some fields such as particle physics. In fact the modern world view, which grew out of Greek thought and experimental science, is purely descriptive, not explicative, whenever it does not take simple conventions as its basis. An example can be seen in Euclidean geometry, which based its conception of space on the infinite reproduction of a single point, whose nature it is to have [...] no dimensions! Cf. the considerations of G. Colli, *La ragione errabonda*, Milano, 1982, pp. 463-4.

¹¹ On some aspects of the relationship - which goes beyond terminology - between geomancy

and extensive areas of Chinese thought, including geography, landscape painting and traditional medicine, cf. M. Paolillo, *Le venature della Terra, Note sull'ermenutica del paesaggio nella Cina antica* in P. Corradini (ed.) *Conoscenza e interpretazione della civiltà cinese*, Venezia 1997, pp. 251-68.

¹² On the importance of "emblems" in Chinese philosophical speculation cf. M. Granet, *Il pensiero cinese*, Milano 1990.

¹³ On the traditional view of the correspondence between macrocosm and microcosm in China cf. N. Sivin, *State, cosmos and Body in the Last Three Centuries B.C.* in "Harvard Journal of Asiatic Studies", LV/1, 1995, pp. 5-37. For a parallel with hermeticism, cf. G. Filoramo (ed.), *Discorsi di Ermete Trismegisto. Corpus ermetico e Asclepio*, Milano 1991, passim.

¹⁴ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Torino 1988, p. 378.

¹⁵ *Ibidem*, p. 380.

¹⁶ Cf M. Granet, *op. cit.*, passim. On the influence of such a conception on the arts in China, and in particular on the layout of traditional gardens, cf. M. Paolillo, *Il giardino cinese. Una tradizione millenaria*, Milano 1996, pp. 175-9.

¹⁷ M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris 1949, p. 39.

¹⁸ M. Eliade, *Imágenes et symboles*, Paris 1952, p. 49.

"catena di montaggio" dello spazio sacro²⁰. Nel moderno *fengshui* si possono tuttavia ancora rintracciare, su un piano di riflessione particolare e "inferiore", schemi di pensiero arcaici che hanno come modello o archetipo l'orientamento sacro. È tale *imago mundi* a costituire, sia pure in un contesto spesso semplificato, il vero oggetto di interesse per la ricerca, che deve evitare qualsiasi presunzione o tentazione riduzionistica nell'affrontare gli aspetti peculiari di questa pratica tradizionale.

In conclusione, non è forse superfluo ricordare l'interesse per il *fengshui* mostrato in tempi recenti, per esempio nel campo della bio-architettura, grazie all'accresciuta consapevolezza del rapporto conflittuale fra l'uomo moderno e l'ambiente. Va sottolineato che la suggestione esercitata da questa pratica tradizionale, affermatasi su un background culturale e su radici a noi del tutto estranee, spesso si tramuta in interpretazioni entusiastiche, che mancano purtroppo di una vera comprensione dei principi fondamentali. Per fornire soltanto un esempio, è del tutto riduttivo cercare di trasporre in termini scientifici di realtà obiettiva e "misurabile" una forza come il *qi*, il cosiddetto "soffio", entità sottile che anima il paesaggio, determinandone gli aspetti fausti o infausti. Il tentativo di collegare quella che è in realtà per la tradizione cinese un'energia impalpabile, i cui soli "effetti" cadono sotto il dominio dei sensi, con forze fisiche come i campi magnetici, è per chi scrive una grossolana distorsione; i veri vantaggi derivanti da uno studio della tradizione geomantica risiedono piuttosto nel considerare il *fengshui* per quello che è: una realtà culturale che ha prodotto un'affascinante e ancora parzialmente sconosciuta ermeneutica del paesaggio, con la quale confrontarci e riconsiderare i nostri principi di approccio all'ambiente²¹.

¹ Per una rassegna degli studi occidentali e cinesi sulla geomanzia, dagli esordi sino al 1992, cfr. M. Paolillo, *Gli studi sul fengshui: un saggio bibliografico (con un Glossario dei termini tecnici della geomanzia cinese)*, in "Cina", XXIV, 1993, pp. 47-83.

² Va sottolineato al riguardo che lo stesso termine "geomanzia" fu applicato del tutto a sproposito in tale periodo dagli occidentali. In realtà, come del resto chiarisce l'etimologia, esso si riferisce a una antica arte divinatoria, svolta per mezzo di punti o granelli di terra, disposti sulla carta o sul suolo, diffusasi inizialmente nel Vicino Oriente e in Africa e poi giunta anche in Europa. Il *fengshui* cinese presenta una complessità ben superiore a una semplice pratica divinatoria: esso potrebbe essere definito come "scienza dei siti".

³ E. J. Eitel, *Feng-shui*, London 1984 (prima ed. London 1873), p. 4.

⁴ *Ibidem*, p. 69.

⁵ J. M. de Groot, *The Religious System of China*, Leiden, 1892-1910, vol. III (1897), libro 1, parte III, cap. XII, p. 935.

⁶ *Ibidem*, pp. 937-8.

⁷ J. Needham, *Science and Civilization in China*, Cambridge 1956, vol. II, sez. 14, p. 361. Sulla connessione tra *fengshui* e studi sul magnetismo, cfr. *ibidem*, 1962, vol. IV, parte 1, sez. 26, pp. 229-334.

⁸ *Ibidem*, p. 295. L'autore afferma che la scoperta del magnetismo è avvenuta in Cina in tempi piuttosto remoti, verso il primo secolo dopo Cristo. In quell'epoca, prima un cucchiaino, poi un ago di magnetite sarebbero stati applicati alla cosiddetta "tavola divinatoria", strumento dal complesso simbolismo cosmologico che per Needham e altri studiosi è l'antenato della bussola geomantica. Pare di conseguenza certo che l'uso dell'ago magnetico per fini divinatori abbia di molto preceduto le applicazioni

nel campo della navigazione, risalenti a non prima del IX secolo (e comunque precedente alla leggendaria invenzione della bussola a opera di Flavio Gioia).

⁹ S.D.R. Feuchtwang, *An Anthropological Analysis of Chinese Geomancy*, Vithagna 1974, pp. 2-6.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 13-4. La validità universale dell'approccio scientifico al mondo fenomenico, per quanto incrinata fortemente in alcuni campi come la fisica delle particelle, è ancora un dogma collettivo. In realtà la stessa visione moderna del mondo, nata dal connubio fra il pensiero greco e la scienza sperimentale, è puramente descrittiva, non esplicativa, quando non si basi su semplici convenzioni. Un esempio è dato dalla geometria euclidea, che fonda la sua concezione dello spazio sull'indefinita reduplicazione di un punto, la cui peculiarità è di essere... senza dimensioni! Cfr. al riguardo le note di G. Colli, *La ragione errabonda*, Milano 1982, pp. 463-4.

¹⁹ In ancient China, the emperor, representing the "ten thousand beings", embodies the manifestation in its totality, and also fulfils, as the representative or rather model of mankind, the role of mediator between Heaven and Earth, the two poles of cosmic enaction. In his person there is the culmination of all power, whether regal and temporal or priestly and spiritual.

²⁰ Eliade (*Trattato*, cit. p. 397) speaks of "replicas" of the sacred space, turned out at ever more earthly levels by means of "a mechanistic reproduction of a single archetype, in replicas which become increasingly localised and prosaic".

²¹ On the complexity of many aspects of the geomantic tradition, one can recall its relations, still to be fully clarified, with geography and ancient Chinese topography. These were traditional sciences which seem in an-

cient times to have gone under the same name: *dili*, "models of the earth", a term which is at once physical and "subtle" (cf. M. Paolillo, *Le venature*, cit.).

Bibliography

Colli G. (1982), *La ragione errabonda*, Milano.

de Groot J. J. M. (1892-1910), *The Religious System of China*, Leiden.

Eitel E. J. (1984), *Feng-Shui*, London.

Eliade M. (1949), *Le mythe de l'éternel retour*, Paris.

Eliade M. (1952), *Images et symboles*, Paris.

Eliade M. (1988), *Trattato di storia delle religioni*, Torino 1988.

Feuchtwang S.D.R. (1974), *An Anthropological Analysis of Chinese Geomancy*, Vithagna.

Filoramo G. (ed by) (1991), *Discorsi di Ermete Trismegisto*. Cor-

pus ermetico e Asclepio, Milano.

Granet M. (1990), *Il pensiero cinese*, Milano.

Needham J. (1956, 1962), *Science and Civilisation in China*, vol. II: Cambridge 1956; vol. IV: Cambridge 1962.

Paolillo M. (1993), *Gli studi sul fengshui: un saggio bibliografico (con un Glossario dei termini tecnici della geomanzia cinese)*, in "Cina", XXIV, pp. 47-83.

Paolillo M. (1996), *Il giardino cinese. Una tradizione millenaria*, Milano.

Paolillo M., *Le venature della Terra. Note sull'ermeneutica del paesaggio nella Cina antica*, in P. Corradini (a cura di), *Conoscenza e interpretazione della civiltà cinese*, Venezia 1997, pp. 251-68.

Sivin N. (1995), *State, Cosmos and Body in the Last Three Centuries B.C.*, in "Harvard Journal of Asiatic Studies", LV/1, pp. 5-37.

¹¹ Su alcuni aspetti del rapporto – non solo afferente alla terminologia – fra geomanzia e vaste aree del pensiero cinese, come la geografia, la pittura di paesaggio e la medicina tradizionale, cfr. M. Paolillo, *Le venature della Terra. Note sull'ermeneutica del paesaggio nella Cina antica*, in P. Corradini (a cura di), *Conoscenza e interpretazione della civiltà cinese*, Venezia 1997, pp. 251-68.

¹² Sugli "emblematici" fondamentali della speculazione filosofica in Cina, cfr. M. Granet, *Il pensiero cinese*, Milano 1990.

¹³ Sulla tradizionale visione della corrispondenza tra macrocosmo e microcosmo in Cina, cfr. N. Sivin, *State, Cosmos and Body in the Last Three Centuries B.C.*, in "Harvard Journal of Asiatic Studies", LV/1, 1995, pp. 5-37. Per un parallelo con l'ermetismo, cfr. G. Filoramo (a cura di), *Discorsi di Ermete Trismegisto. Corpus ermetico e Asclepio*, Milano 1991, *passim*.

¹⁴ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Torino 1988, p. 378.

¹⁵ *Ibidem*, p. 380.

¹⁶ Cfr. M. Granet, *op.cit.*, *passim*. Sull'influenza di tale concezione sulle arti in Cina, e in particolare sulla disposizione dei giardini tradizionali, cfr. M. Paolillo, *Il giardino cinese. Una tradizione millenaria*, Milano 1996, pp. 175-9.

¹⁷ M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris 1949, p. 39.

¹⁸ M. Eliade, *Images et symboles*, Paris 1952, p. 49.

¹⁹ Nella Cina antica, l'imperatore, rappresentando i "diecimila esseri", incarna la totalità del manifesto, e ricopre inoltre, come rappresentante o meglio modello dell'umanità, il ruolo di mediatore fra il Cielo e la Terra, poli del divenire cosmico: la sua figura è il culmine del potere regale e temporale, nonché di quello sacerdotale e spirituale.

²⁰ Eliade (*Trattato...*, cit., p. 397) parla di "doppioni facili" dello spazio sacro, costruiti in serie su piani sempre più infimi attraverso "una riproduzione, potremmo dire meccanica, di un solo e unico archetipo, in varianti sempre più localizzate e grossolane".

²¹ Sulla complessità di molti aspetti della tradizione geomantica, vanno ricordati i rapporti, tuttora parzialmente oscuri, con la geografia e la topografia cinesi antiche. Si tratta di scienze tradizionali che sembrano aver condiviso anticamente una stessa denominazione: *dili*, i "modelli della terra", termine dalla connotazione a un tempo fisica e "sottile" (cfr. M. Paolillo, *Le venature*, cit.).

Bibliografia

Colli G. (1982), *La ragione errabonda*, Milano.

de Groot J. J. M. (1892-1910), *The Religious System of China*,

Leiden.

Eitel E. J. (1984), *Feng-Shui*, London.

Eliade M. (1949), *Le mythe de l'éternel retour*, Paris.

Eliade M. (1952), *Images et symboles*, Paris.

Eliade M. (1988), *Trattato di storia delle religioni*, Torino 1988.

Feuchtwang S.D.R. (1974), *An Anthropological Analysis of Chinese Geomancy*, Vithagna.

Filoramo G. (a cura di) (1991), *Discorsi di Ermete Trismegisto. Corpus ermetico e Asclepio*, Milano.

Granet M. (1990), *Il pensiero cinese*, Milano.

Needham J. (1956, 1962), *Science and Civilisation in China*, vol. II: Cambridge 1956; vol. IV: Cambridge 1962.

Paolillo M. (1993), *Gli studi sul fengshui: un saggio bibliografico (con un Glossario dei termini tecnici della geomanzia cinese)*, in "Cina", XXIV, pp. 47-83.

Paolillo M. (1996), *Il giardino cinese. Una tradizione millenaria*, Milano.

Paolillo M., *Le venature della Terra. Note sull'ermeneutica del paesaggio nella Cina antica*, in P. Corradini (a cura di), *Conoscenza e interpretazione della civiltà cinese*, Venezia 1997, pp. 251-68.

Sivin N. (1995), *State, Cosmos and Body in the Last Three Centuries B.C.*, in "Harvard Journal of Asiatic Studies", LV/1, pp. 5-37.

An instrument for the holistic representation of environmental identity: the "Symbolic-physical orientation map"

Donatella Mazzoleni

396

As we get to the end of this volume, I believe we can define "landscape" as a cultural image of the environment produced by two intersecting force fields: on one hand the aspirations and tensions characterising what we call the "natural" environment, found in all forms of non-human life - animal, vegetable and mineral; on the other, the intentions that represent human presence in the physical world, discernible in the founding acts of architectural creations (buildings, gardens) and towns/cities. Taking this definition as my starting-point, I shall conclude this intercultural exchange with some examples of an interpretative reading of the environment as a natural/cultural structure with reference to the Mediterranean (European) area. Once again I shall make use of images as well as words in my analysis.

In attempting these conceptual and iconographic readings, I wish at the same time to propose a methodology for research and present an instrument for the representation of environmental identity: the "Symbolic-physical orientation map". It was conceived specifically for the representation of landscapes and townscapes of historical cities in the Mediterranean region, but it can be conceptually extended to other geographical and cultural realities. This instrument, which hereafter we shall call simply the "SPO Map", offers one possible "holistic" reading of the relationship between architecture and nature in different sites throughout the world, taking into account not only material values (pertaining to geomorphology, botany, architectonics and urban studies) but also immaterial ones (mythological and symbolic). It is the latter which characterise the unique individuality of the places that are inhabited and viewed as "landscapes" by human beings.

Theoretical framework and sphere of validity

In investigating Nature, Architecture and Diversity it is important to identify the perspective being adopted, and hence to illustrate the cultural coordinates and indicate, as far as possible, the sphere of the investigation's validity both in terms of the disciplines involved and in a cultural/geographical sense.

This "localisation" of the theoretical framework is necessary (above all in an intercultural context such as this book proposes) because it makes it possible to *relativise* the epistemological sense of what we are saying with respect to the *situation* in which our theory is conceived, elaborated and proposed. If we did not do this, the

Uno strumento di rappresentazione olistica dell'identità ambientale: la "Mappa di orientamento fisico-simbolico"

Donatella Mazzoleni

Alla conclusione di questo libro, mi sembra si possa definire il "paesaggio" come una immagine culturale dell'ambiente che prende forma nell'incontro tra due campi di forze: da una parte, le vocazioni e le tensioni esistenti nell'ambito che noi chiamiamo "naturale", cioè nell'insieme di tutte le forme di vita non-umane, la vita delle rocce, delle piante, degli animali; dall'altra, le intenzioni che segnano la presenza umana nello spazio fisico, cioè gli atti di fondazione delle architetture (edifici, giardini) e delle città. Partendo da questa definizione, proporrò alla conclusione di questo confronto interculturale, alcuni esempi di lettura interpretativa dell'ambiente come struttura naturale/culturale, in riferimento all'area mediterraneo-europea, e lo farò ancora una volta utilizzando non solo il linguaggio verbale ma anche quello delle immagini.

Nell'avanzare queste letture concettuali ed iconografiche, vorrei contemporaneamente proporre una metodologia di studio e presentare uno strumento di rappresentazione dell'identità ambientale: la "Mappa di orientamento fisico-simbolico". Esso è pensato come specificamente sensibile alla rappresentazione paesistica ed urbana delle città di antica fondazione dell'area mediterranea, ma come concettualmente estensibile anche ad altri ambiti geografico-culturali. Tale strumento, che nel seguito di questo saggio chiameremo brevemente "Mappa OFS", viene offerto come possibile mezzo per effettuare una lettura "olistica" del rapporto tra architettura e natura nei diversi siti del mondo, in una modalità attenta non solo ai valori materiali (geomorfologici, botanici, architettonico-urbanistici) ma anche a quelli immateriali (mitologici, simbolici) che caratterizzano le irripetibili individualità dei luoghi abitati e pensati in forma di "paesaggi" dagli esseri umani.

Impostazione teorica e campo di validità

Nel contesto di un lavoro su "Architettura, Natura, Diversità" è importante relativizzare la posizione dalla quale si avanzano le proposte, mostrandone le coordinate culturali ed individuandone, per quanto possibile, il campo di validità, sia in senso disciplinare che in senso culturale-geografico.

Questa "localizzazione" dell'impostazione teorica è dovuta (soprattutto in un contesto interculturale come quello di questo libro) perché dà la possibilità di *relativizzare* l'atteggiamento epistemologico del nostro discorso in rapporto alla *situazione* in cui la nostra teoria viene pensata, elaborata e proposta. Se non facessimo ciò, l'atteggiamento

epistemological sense of the discourse, meaning the vantage point from which we observe things in the world around us, and indeed the quality of the observation that we apply to the environment that we are scrutinising, would have an absolute value for us, ignoring both the biodiversity of the ecosystems and cultural otherness and differences. We shall state explicitly the specific characteristics of the perception of space and time in the site that underlie our theoretical instruments in order to remind ourselves that these characteristics constitute, as it were, the calibration of our instruments.

As far as the disciplines involved are concerned, it has to be said that the "SPO Map" originates in the sphere of architecture, and in the area of contemporary enquiry which focuses on the relationship between architecture's autonomy and heteronomy. Translating these specialistic terms, which may only make immediate sense to architects, into more general language, we could say quite simply that this type of research is pursued by those who believe in reflecting not only on architecture itself but also, and sometimes primarily, on the relationship between architecture and life.

It is the "meaning" of architecture and its surroundings (that environmental context that, precisely because it is viewed from a human vantage point, becomes "landscape") which constitutes the focal point for this kind of enquiry. In semiological terms, we can state that this meaning must be viewed not only for its practical-functional, denotative, value but also, and perhaps above all, for its connotative value, i.e. in its profound, irrational and symbolic implications. In aesthetic terms we can say that, rather than taking iconography as our topic, we intend to work on the iconology of the environment. In other words we want to go beyond a simple description of morphology or analysis of typology to interpret these features as "forms" which express a "sense" of habitation¹.

The scientific references supporting such a theoretical framework are to be found in a range of studies which are not strictly related to architecture but bear on the fundamental question of the meaning of the arts: from the aesthetic intuitions of Erwin Panofsky, starting from "iconology" as the field of studies concerned with the profound rather than immediate significance of images², to the poetic-epistemological tenets of Gaston Bachelard and Gilbert Durand, who on the basis of Jung's magisterial theses constructed a veritable archetypology of the imaginary³; from the historico-critical reflections of Christian Norberg-Schulz on the "intentions" of architecture and the relations between architectonic space and lived space⁴, to the analysis of the myths and rites associated with the founding of cities in the ancient world carried out by Joseph Rykwert⁵. Furthermore the theoretical aspect of the proposal being put forward here has been the basis of the research work we have pursued over the last twenty years⁶.

If we have succeeded in defining the sphere of validity for the methodological model we are proposing in disciplinary terms, we may now go on to define it geographically in order to complete our exposition of the theoretical premises. We can say that the theoretical-methodological proposal we are concerned with has its origin:

1) in the temperate zone of the northern hemisphere (i.e. in a region of

epistemologico, ovvero la posizione che noi prendiamo per osservare le cose del mondo, il nostro punto di osservazione, e infine lo stesso tipo di sguardo che noi andiamo ad esercitare sull'ambiente oggetto del nostro studio resterebbero implicitamente da noi proposti e considerati come *assoluti*, validi a prescindere sia dalla biodiversità degli ecosistemi che dalle alterità e dalle differenze culturali. Vogliamo dichiarare esplicitamente quali sono le caratteristiche specifiche della percezione dello spazio e del tempo nel sito in cui immaginiamo e costruiamo i nostri strumenti teorici, perché vogliamo essere consapevoli che queste caratteristiche ne costituiscono in certo senso la *tara*.

In senso disciplinare, va precisato dunque che il tema della "Mappa OFS" nasce nell'ambito della disciplina architettonica, in quell'area della ricerca contemporanea che è attenta al rapporto tra autonomia ed eteronomia dell'architettura. Volendo tradurre questi termini specialistici, comprensibili in modo immediato forse solo agli architetti, in un linguaggio più generale, potremmo dire semplicemente che questo tipo di ricerca viene portata avanti da coloro che ritengono utile non solo riflettere sull'architettura in se stessa, ma anche, e a volte prioritariamente, sul rapporto tra architettura e vita.

È il "significato" dell'architettura e del suo intorno (quel contesto ambientale che, proprio in quanto percepito da una postazione umana, diviene "paesaggio") a costituire il centro focale di un'indagine quale quella che qui si propone. In termini semiologici, possiamo precisare che tale significato viene inteso non solo nel suo valore pratico-funzionale, denotativo, ma anche e forse soprattutto nel suo valore connotativo, ovvero nelle sue implicazioni profonde, irrazionali, simboliche. In termini estetici, possiamo dire che non si intende lavorare sull'iconografia, ma piuttosto sull'iconologia dell'ambiente. Non si vuole cioè semplicemente descriverne la morfologia ed analizzarne la tipologia: si vuole anche interpretare morfologia e tipologia come "forme" esprimenti un "senso" dell'abitare¹.

I riferimenti scientifici utili a questo tipo di impostazione si ritrovano in un ventaglio di studi non solo strettamente inerenti l'architettura, tutti riconducibili al grande tema del significato delle arti: dalle intuizioni estetiche di Erwin Panofsky, che definiscono come "iconologia" il campo degli studi sul significato non immediato ma profondo delle immagini², a quelle poetico-epistemologiche di Gaston Bachelard e Gilbert Durand, che sviluppando la grande lezione junghiana costruiscono una vera e propria archetipologia dell'immaginario³; dalle riflessioni storico-critiche di Christian Norberg-Schulz sulle "intenzioni" dell'architettura e sui rapporti tra spazio architettonico e spazio visuto⁴, all'analisi dei miti e dei riti di fondazione delle città nel mondo antico di Joseph Rykwert⁵. L'aspetto teorico della proposta che qui si avanza ha comunque costituito l'oggetto della ricerca di base da noi stessi condotta negli ultimi venti anni⁶.

Se il campo di validità della proposta metodologica che vogliamo avanzare risulta a questo punto definito in senso disciplinare, per esercitare fino in fondo la coerenza del ragionamento rispetto al suo fondamento teorico, dobbiamo adesso definirlo anche in senso geografico.

Diciamo dunque che la proposta teorico-metodologica che si va qui ad esporre nasce:

1) nella fascia temperata dell'emisfero boreale del mondo (cioè: in una regione dello

anthropomorphised space where the sun moves obliquely from East to West passing through the South);

2) in the Mediterranean region (i.e. in a region of anthropomorphised space where it is not the land but the sea that stands as the primary theatre for relations between peoples and cultures).

400

Although it is a spatial notion, it is the first condition – the ubication in the temperate zone of the northern hemisphere – that defines the way in which time is perceived and the particular qualities and rhythms of the life cycles in this part of the world. It presents time in the form of space, or in other words deals with the *celestial orientation*, and shows this to be strongly characterised in this region by a symbolic-physical polarisation which can be represented as follows: the East as the direction of birth (morning, spring, youth), the West as the direction of death (evening, autumn, old age), the South as the direction of the fullness of life (daytime, summer, adulthood), the North as the direction of non-life (night, winter, absence). It is clear that such a polarisation can be valid and make sense only in regions of the world where the sun describes an arc through the sky at an angle to the horizon. In our case the angle is towards the South and the sun reaches its highest point more or less midway between the horizon and the zenith, giving us four seasons of roughly equal length. This particular polarisation makes no sense in Australia, Oceania, America, South Africa or in general in the southern hemisphere where the “values” associated with North and South are inverted, since the North is the direction of the greatest luminosity; nor does it hold good in those regions of America, Asia and Africa which straddle the equator, where there are no seasons; nor in the polar regions of Europe, Asia, America and the Arctic, where there is no alternation between day and night. However, one may apply the same reasoning to formulate other types of polarisation in order to represent the orientation of the other regions of the world.

Within this general ubication, the more specific location in the area of the Mediterranean provides the defining conditions, within the celestial orientation, for the *terrestrial orientation*, and the *matter* (both physical and imaginary) which constitutes space in this part of the world.

The Mediterranean and its Ur-images of the world

As we learn from palaeontological remains, the lands forming the continent that we know today as Europe were populated between the Palaeolithic and Neolithic times by migratory waves coming from the east and moving westwards⁷. Subsequently it was the expansion of the Greeks, also migrating from east to west, which established the cultural matrix for the Mediterranean basin in about the seventh century B.C., as prehistory became history.

To go back to the fundamental characteristics of spatial consciousness and awareness of the environment at the dawn of civilisation in this part of the world, we must try to imagine what the physical conception of space must have been like in those twilight times. This will be possible if we are able to set aside the abstract representations of modern cartography (those forms of mapping based on an impersonal vantage point at

spazio antropizzato dove il sole va obliquamente da Est ad Ovest passando per il Sud); 2) nell'area del Mediterraneo (cioè: in una regione dello spazio antropizzato dove non è una terra ma è un mare il campo primario delle relazioni fra le popolazioni e le culture). La prima condizione – la collocazione nella fascia temperata dell'emisfero boreale – pur essendo di natura spaziale, è quella che definisce le caratteristiche della percezione del tempo, le particolari qualità ed i particolari ritmi dei cicli della vita in quest'area del mondo. Essa parla del tempo sotto forma di spazio, parla cioè dell'*orientamento celeste*, e ci dice che esso è fortemente caratterizzato, in questa regione, da una polarizzazione fisico-simbolica così rappresentabile: l'Est come direzione della nascita (della mattina, della primavera, della giovinezza), l'Ovest come direzione della morte (della sera, dell'autunno, della vecchiaia), il Sud come direzione della pienezza della vita (del giorno, dell'estate, dell'età adulta), il Nord come direzione della non-vita (della notte, dell'inverno, dell'assenza). È evidente che una polarizzazione di questo tipo è valida ed ha senso in tutte quelle parti del mondo in cui il sole percorre una traiettoria nel cielo inclinata sull'orizzonte. Nel nostro caso, l'inclinazione del percorso del sole è verso Sud e la posizione di massima altezza del Sole è più o meno intermedia tra l'orizzonte e lo Zenith: ciò significa che vi sono le stagioni dell'anno, che le stagioni sono quattro e che sono più o meno di durata equivalente fra loro. Certamente *questa* polarizzazione non ha senso in Australia, nell'Oceania, nell'America e l'Africa del Sud ed in generale nell'emisfero australe dove i "valori" del Nord e del Sud sono capovolti, essendo il Nord la direzione di massima luminosità; né in quelle fasce dell'America, dell'Asia e dell'Africa situate all'equatore dove non c'è alternanza delle stagioni; né nelle regioni polari dell'Europa, dell'Asia e dell'America, o nell'Antartide, dove non c'è alternanza tra il giorno e la notte: ma seguendo lo stesso tipo di ragionamento altre polarizzazioni sarebbero definibili, sulla base delle quali rappresentare l'orientamento delle altre regioni del mondo.

All'interno di questa condizione generale, la più precisa collocazione nell'area del Mediterraneo ci dà le condizioni che definiscono, all'interno dell'orientamento celeste, un *orientamento terrestre*, e la *materia* (sia fisica che immaginaria) di cui è fatto lo spazio praticabile in questa zona del mondo.

Il Mediterraneo e le sue immagini originarie del mondo

Come risulta dai reperti paleontologici, le terre costituenti il continente che oggi chiamiamo Europa sono state antropizzate fra l'epoca paleolitica e quella neolitica da flussi migratori provenienti da est e spostatisi verso ovest⁷. Ed è l'espansione della popolazione greca, anch'essa muovendosi da est verso ovest, che determina la fisionomia culturale del bacino del Mediterraneo, attorno al VII secolo a.C., sulla soglia di passaggio tra preistoria e storia.

Per comprendere alla radice il "sapore" del pensiero spaziale e della cognizione dell'ambiente all'alba del suo sviluppo in quest'area del mondo, noi dobbiamo tentar di immaginare quale potesse essere la percezione dello spazio fisico in quell'epoca ai confini della storia. Ciò è possibile se siamo capaci di abbandonare le raffigurazioni astratte della cartografia moderna (le attuali rappresentazioni planimetriche che sono come

an infinite distance, and also the photographs taken from artificial satellites which have now become part of the collective visual patrimony), forget all notions of "form" (of the land, coastlines, relief of terrain, political boundaries) which are artificially transmitted by this mapping, and get back to the representation of immediate and so-called "natural" perceptions, such as those which may be acquired, nowadays as in centuries past, by exploring the space around us solely through our own senses. By renouncing the abstract notions supplied by modern aids to the eye and the mind and drawing on the ancient maps of this region, we can reconstruct what must have been the original perception of this geographical region, in the period in which it was gradually revealing itself to the eyes of the Greeks, the first people who were able to look at the world and see it and measure its forms (inventing geometry, in fact).

402

No cartographic representations have come down to us from Greek times, but we do know something about their cosmological thought, expressed in the artistic, mythological and philosophical representations of the world which give us precious indications as to their structuring of the spatial imagination. Images are only available from a later age, but we can use these to navigate back up the course of history towards the source. The oldest cartographic representation known to us does in fact date from much later on: the so-called Peutingger Table, from late Roman times. However, the fact that it is far removed in time from the origins that we want to investigate makes it a precious document of the force of primitive forms of spatial/environmental perception, bearing out their influence over several centuries. It shows an enormous area extending from Spain to the Indies, Britain to Africa, which is not represented according to either shape or dimensions but rather to its topographical make-up: connections of trade routes, sequences of places, adjacent regions, a world made up of lands to be explored one after the other, stretching out into a boundless sea. Still in the Middle Ages the representation of the world given in an illustrated manuscript of the 14th century belonging to the Biblioteca Ambrosiana shows a world divided into three parts, Europe, Asia and Africa, laid out around the sea as the hub of relations and exchanges, separating and linking the three lands. And again in Renaissance times the "Mappamondo di Fra Mauro" presents the three continents of the ancient world like three lands "in negative" set round a "positive" force field embodied by the "Medi-terranean" sea.

Since the Mediterranean was seen as the cradle of human civilisation in this part of the world from ancient times (7th century B.C.) through to the Renaissance (15th century A.D.), it does seem appropriate to try to reconstruct the Ur-images of this world as they emerge from the archetypal material contained in the oldest cosmologies and the Greeks' philosophical considerations as to the origins of existence. The tradition, which persisted over the millennia in philosophical, artistic and alchemistic culture, represents the world as being made up of four primary elements: Fire, Earth, Air and Water, in whose conjunction there is the trace of a fifth element, ineffable and impossible to pin down, known as the Quintessence. It is this cosmological tradition, much more than modern scientific thought, which stands comparison with the very ancient oriental tradition based on the cosmology of the Five Elements and underlying

delle mappe viste da un occhio impersonale posto a distanza infinita, e le fotografie prese dai satelliti artificiali che oggi sono entrate nel patrimonio visivo comune), abbandonare cioè tutte quelle nozioni di "forma" (delle terre, delle coste, dei rilievi, dei confini politici) che da esse ci vengono artificialmente trasmesse, e ritornare alla raffigurazione delle percezioni immediate e cosiddette "naturali", cioè per intenderci quelle che ieri come oggi sono possibili esplorando lo spazio con i soli strumenti del nostro corpo. Rinunciando alle nozioni astratte fornite dalle moderne protesi dell'occhio e della mente e aiutandoci con l'osservazione delle più antiche mappe di questa regione, possiamo ricostruire allora quale doveva essere la percezione *originaria* di quest'ambiente geografico, nell'epoca in cui esso veniva "visto" a poco a poco per la prima volta dai Greci, da quella popolazione che per prima seppe "guardare" il mondo e vederne e misurarne le forme (inventando la geo-metria, appunto).

Non abbiamo rappresentazioni cartografiche dell'epoca greca, ma abbiamo un pensiero cosmologico, ovvero rappresentazioni artistiche mitologiche e filosofiche del mondo che ci danno comunque indicazioni preziose sulle strutture dell'immaginario spaziale del tempo. Volendo restare nel campo delle immagini, dobbiamo utilizzarne alcune di epoche posteriori, e risalire da lì indietro verso le origini della storia. La rappresentazione cartografica più antica di cui disponiamo è molto più tarda: è la cosiddetta "Tabula Peutingeriana", di epoca tardoromana, ma proprio in quanto lontana dal quel tempo delle origini che qui vogliamo indagare costituisce una preziosa riprova della forza di forme primitive della percezione dello spazio ambiente, testimoniandone la permanenza in un tempo di secoli. Essa ci mostra un territorio vastissimo, comprendente dalla Spagna alle Indie, dalla Gran Bretagna all'Africa, rappresentato non nella sua forma né nelle sue dimensioni, ma nella sua struttura topologica: connessioni di percorsi di viaggio, sequenze di luoghi, adiacenze di regioni, un mondo fatto di terre da esplorare progressivamente che si allungano in un mare illimitato. Ancora nel Medio Evo, la rappresentazione del mondo illustrata in un codice del XIV secolo conservato alla Biblioteca Ambrosiana ci parla di un mondo composto di tre parti, Europa Asia Africa, gravitanti attorno ad un centro di relazioni che è il mare che divide e connette queste tre terre. E ancora in età rinascimentale, il "Mappamondo di Fra' Mauro" ci presenta i tre continenti del mondo antico come tre terre "in negativo" accorpate attorno ad uno campo di relazioni "positivo" costituito dal mare Mediterraneo.

Se il Mediterraneo è dunque dall'antichità (VII secolo a.C.) ancora fino al Rinascimento (XV secolo d.C.) il cuore originario della civiltà umana in quest'area del mondo, ecco che allora ha senso cercar di pensare l'immagine originaria di questo mondo come fatta di quelle materie archetipiche di cui ci parlano le più antiche cosmologie e la filosofia greca delle origini. La tradizione, protrattasi per millenni nella cultura filosofica artistica ed alchemica, rappresenta il mondo come composto da quattro materie primarie: il Fuoco, la Terra, l'Aria, l'Acqua, nella cui relazione si adombra l'esistenza di un quinto elemento ineffabile, inafferrabile, detto la Quintessenza. È questa tradizione cosmologica, molto più che non il pensiero scientifico moderno, a poter essere confrontata in modo diretto con l'antichissima tradizione estremo-orientale fondata sulla cosmologia dei Cinque Elementi, su cui si fonda il pensiero olistico del *Fengshui*.

the holistic approach of Feng Shui. Thus it is on the basis of this sort of mental orientation that we shall seek to define our “western” and “Mediterranean” instrument for a holistic representation of environmental identities, which we have called the “Symbolic-physical orientation map”.

The SPO Map

404 The “Symbolic-physical orientation map” sums up in synthesis the historical, scientific and aesthetic data found to be of particular significance for the establishment of the unique identity (what the ancient Romans called the *Genius Loci*)⁸ of an urban development according to a global ecological vision. From the technical point of view it is a drawing that, being circular in form, may be looked at from any direction: it represents the *panorama* (literally the “vision of everything”) that can be taken in from a significant point in that space. In the case of a representation of a city, this significant point, at the centre of the drawing, is identified as the original founding site, taken to be the *panoptikon* (or “place from which everything is seen”). In the case of a non-urban site, the centre will be identified as a crucial point of the area with a specific significance of “inhabitation”.

Since the map shows not only the forms and points of reference discernible on the ground but also those existing in the air, it affords sufficient data to be read as an instrument for representing/measuring both space (as a compass indicating the site’s specific orientation) and time (as a clock for deciphering the phases of the day and a calendar for the seasons, according to how these phases are perceived in that specific place in the world). The “Symbolic-physical orientation map” is also an instrument for cosmological orientation: the examples that follow are specifically based on the mythological and imaginary tradition of the Mediterranean region, through a territorial representation based on the ancient archetypal structure of the “four Elements” (Fire, Earth, Air and Water) which inform the cosmological vision that has prevailed for millennia in this geographical area.

The sites that it is possible to represent by means of the SPO Map lie within the areas that may be physically perceived in normal habitation conditions of a site: thus the earth’s horizon will be defined by the furthest feature of the landscape visible to the naked eye.

The stages for constructing the SPO Map can be described as follows:

- First stage: definition of the study area and of the sphere of landscape relevant to the representation.
- Second stage: identification of the centre of representation. This may be identified as the original founding site of a city for a map on an urban scale referring to a landscape/territorial context, or in the centre of gravity characterised by a more specific habitation modality for a map on either a landscape or architectonic scale in an urban context.
- Third stage: identification of the horizon. This consists in defining the sphere of incidence of the *forma urbis* of the object under consideration. The horizon is drawn in the form of a circle showing the limit of the “earthly” portion of the Map. Outside this

Sarà dunque sulla base di questo tipo di orientamento mentale che noi ci muoveremo per definire il nostro strumento "occidentale" e "mediterraneo" di rappresentazione olistica delle identità ambientali, che chiamiamo "Mappa di orientamento fisico-simbolico".

La Mappa OFS

La "Mappa di orientamento fisico-simbolico" riassume in una immagine di sintesi i dati storici, scientifici ed estetici rilevati come particolarmente significativi per l'individuazione dell'identità irripetibile (quella detta nell'antichità romana "Genius Loci")⁸ di un insediamento urbano, secondo una visione ecologica globale. Tecnicamente, è un disegno che, per la sua forma circolare, può essere guardato in tutte le direzioni: in esso è rappresentato il *panorama* (letteralmente: la "visione del tutto") che può essere percepito da un punto significativo dello spazio. Nel caso della rappresentazione di una città, questo punto significativo, centro del disegno, viene identificato nell'originario sito di fondazione, che viene quindi letto come un *panoptikon* (il "luogo da cui si vede tutto"). Nel caso di un ambito non urbano, il centro sarà identificato nel punto più sensibile dell'area investita da una determinata significazione dell'abitare.

405

Essendo riportati nella mappa non solo le forme ed i riferimenti rilevabili nella terra, ma anche quelli rilevabili nel cielo, il disegno contiene dati sufficienti ed è costruito in modo da poter essere letto sia come uno strumento di rappresentazione/misurazione dello spazio – cioè come una bussola utile all'orientamento specifico di quel luogo – che come uno strumento di rappresentazione/misurazione del tempo – cioè come un orologio utile alla decifrazione delle fasi del giorno, e come un calendario, utile alla decifrazione delle fasi delle stagioni, così come queste fasi vengono percepite in quello specifico luogo del mondo. La "Mappa di orientamento fisico-simbolico" è infine anche uno strumento di orientamento cosmologico: gli esempi che qui di seguito si presentano sono specificamente tarati sulla tradizione mitologica ed immaginaria della regione mediterranea, perché in essi la rappresentazione del territorio viene ricondotta all'antica struttura archetipica dei "quattro Elementi" (il Fuoco, la Terra, l'Aria, l'Acqua) propri della visione cosmologica sviluppatasi per millenni in quest'area geografica.

Le aree rappresentabili in una Mappa OFS sono contenute nell'ambito delle aree fisicamente percepibili nelle normali condizioni di abitabilità di un sito: l'orizzonte terrestre sarà dunque definito dal limite visivo del paesaggio nell'area considerata.

Le fasi di costruzione della Mappa OFS possono essere descritte come segue:

– Prima fase: definizione dell'area di studio e del campo paesistico d'incidenza della rappresentazione.

– Seconda fase: individuazione del centro della rappresentazione. Il centro può essere identificato nel sito di fondazione della città, per una mappa a scala urbana riferita ad un contesto paesistico-territoriale; nel sito baricentrico del campo caratterizzato da una più specifica modalità dell'abitare, per una mappa a scala paesistica o anche per una mappa a scala architettonica riferita ad un contesto urbano.

– Terza fase: individuazione dell'orizzonte. Consiste nella definizione del campo di incidenza della *forma urbis* dell'oggetto considerato. L'orizzonte viene tracciato come un

circle one may draw a larger circle to represent, like a second horizon, the limit of the sky: the area lying between these two circles constitutes the "celestial" portion of the Map.

– Fourth stage: identification of the celestial orientation of the site. The starting-point is the solar orientation, and the primary East-West axis is established, describing the trajectory of the sun, and the secondary South-North axis, linking the points of maximum and minimum luminosity. The cardinal points are indicated on the celestial horizon.

– Fifth stage: the terrestrial orientation of the site is shown by recording not only physical data (the directions of raised ground and the shadow this casts, the prevailing winds, the watershed) but above all the site's historical iconography (the most popular views in the course of time). One predominant cardinal point emerges, which has an effect on both the physical and the symbolic dimensions, for there is always one prevalent direction, giving the symbolic-physical orientation of an urbanised space its "fixed" point of reference. By convention cartography takes this fixed point as the North, but such an abstract prescription leaves no scope for the specific nature of places or the variation in the significance of spatial directions in the various geographical areas, while the aim of the SPO Map is precisely to represent the uniqueness of a specific site. Once the predominant cardinal point has been established the map is turned so that this is at the top.

– Sixth stage: one can now go on to describe the landscape orientation of the site, with the identification of the obvious points of reference (mountains, hills, the sea, large buildings on the skyline) in relation to the earth's horizon.

– Seventh stage: the urban orientation can be described, by means of the identification of the man-made points of reference and their representation in concentric circles within the terrestrial horizon.

– Eighth stage: finally the presence of archetypal materials and their sphere of incidence is recorded. This phase involves synthesis and critical-interpretative evaluations: the object is to locate, on the basis of the clues picked up from history and myth, the archetypes of the imagination which informed the founding culture of the urban organism. There can be no hard and fast rules for this phase of the elaboration of the Map, because each site has its own unique imaginary characteristics, and a reading of them belongs to the realm of intuitive knowledge and critical interpretation. Just as these immaterial aspects can only be identified using the intuitive faculties, so their description has to be carried out with recourse to analogic representation.

If the Map has been successfully constructed, it will serve as a complex measuring instrument, a sort of "compass/clock/calendar" revealing the specific significance of the spatial-temporal orientation and the structure of the founding site of the conurbation⁹.

Symbolic-physical orientation maps for some European townscapes

Napoli

The city of Napoli was founded by the Greeks in the fifth century B.C., but some Roman sources speak of a pre-existing settlement created by predecessors of the

cerchio, che costituirà il limite della parte "terrestre" della Mappa. Esternamente a questo cerchio, si potrà tracciare un cerchio più grande che costituirà, come un secondo orizzonte, il limite della rappresentazione del cielo: la corona circolare compresa fra questi due cerchi costituirà dunque la parte "celeste" della Mappa.

– Quarta fase: individuazione dell'orientamento celeste del sito. Si parte dall'orientamento solare: si stabiliscono; così l'asse primario da Est verso Ovest che descrive il percorso del sole e l'asse secondario da Sud verso Nord che collega la direzione della massima luce con quella della minima luce. Si rappresentano i punti cardinali sull'orizzonte celeste.

– Quinta fase: si specifica l'orientamento terrestre del sito, sulla base non solo dei dati fisici (rilevando le direzioni dei rilievi e delle loro ombre, dei venti dominanti, del deflusso delle acque) ma soprattutto dell'iconografia storica del sito (rilevandone le direzioni preferenziali di rappresentazione nel corso del tempo). Si procede all'identificazione del punto cardinale dominante. Questa dominanza avrà un riscontro sia sul piano fisico che su quello simbolico. Esiste infatti sempre un punto cardinale primario, rispetto a cui l'orientamento fisico-simbolico di uno spazio urbanizzato acquista per così dire il "punto fisso" di riferimento. Convenzionalmente, questo punto fisso nella cartografia scientifica è stabilito a Nord, ma questa norma astratta non dà ragione della specificità dei luoghi, e del mutare di significato delle direzioni dello spazio nelle diverse aree geografiche, mentre scopo di una Mappa OFS è esattamente quello di rappresentare l'irripetibile unicità di un singolo luogo. Individuato il punto cardinale dominante, si orienta il disegno in modo da avere questo punto in alto.

– Sesta fase: si passa poi a descrivere l'orientamento paesistico del sito, procedendo all'identificazione delle emergenze di riferimento (montagne, colline, mare, grandi costruzioni lontane) sull'orizzonte terrestre.

– Settima fase: si descrive infine l'orientamento urbano, mediante l'identificazione delle emergenze di riferimento nell'intorno costruito e la loro rappresentazione su cerchi concentrici più piccoli interni al cerchio dell'orizzonte terrestre.

– Ottava fase: è il rilevamento della presenza delle materie archetipiche e dei loro campi di incidenza. È la fase della sintesi e della valutazione critico-interpretativa; si tratta infatti di localizzare, sulla base degli elementi indiziari rilevati nella storia e nel mito, gli archetipi dell'immaginario propri della cultura fondativa dell'organismo urbano considerato. Non possono darsi regole precise per questa parte della costruzione della Mappa, perché ogni sito ha le sue caratteristiche immaginarie irripetibili, e la loro lettura attiene al campo della conoscenza intuitiva e dell'interpretazione critica. Come il rilevamento di questi aspetti immateriali non può essere effettuato se non con gli strumenti dell'intuizione, così la loro descrizione non potrà essere eseguita se non con modalità di rappresentazione analogica.

Alla fine, se ben costruita, la Mappa funzionerà come uno strumento di misurazione complessa, come una sorta di "bussola-orologio-calendario" in cui si sarà resa leggibile la significatività specifica dell'orientamento spaziotemporale e della struttura del sito di fondazione della città⁹.

Greeks. It was dedicated to a sea goddess, one of the Syrens, from whom it took the name Parthenope. Thus in constructing the SPO Map of Napoli we shall take as the centre and *panoptikon* the site of the original foundation, the headland of Monte Echia. However, to recuperate the original, founding perception of the landscape, we must imagine the approach to this headland from the sea. So let us pretend we have sailed into the Bay of Naples through the straits which separate Punta della Campanella and the island of Capri and landed on the rocky outcrop just off Monte Echia, once known as Megaride and nowadays looming up in the shape of a "castle on the water", the Castel dell'Ovo. We now have to work out where we are, relying entirely on our five senses to orient ourselves in the world. Coming from a Mediterranean background, we can presume that all the places in the universe are made up of the same elementary substances: Fire, Earth, Air and Water, and in order to orient ourselves, we have to identify the Orient, the direction in which the sun rises.

The Orient is to our right. Looking in that direction, we observe that a cosmic conjunction takes place: the energy of nascent Fire, present in the sky in the rising sun, is replicated in the earth, in the explosive presence of a large active volcano rearing up to define the horizon. Next let us look to our left, westwards, the direction in which the sun returns to the earth, associated with the Earth's energy. Here too, in this precise sector of the world, a very significant cosmic conjunction takes place: as in the sky, so in the ground the Fire's energy is received, retained and extinguished by the energy of the Earth. It is as if the setting sun is duplicated in the presence of many volcanoes smouldering or extinct, some of which have turned into lakes. Here the Earth itself breathes, slowly rising and falling with the passage of time, in alternate phases of bradyseism. We realise that here on this outcrop (the island once known as Megaride and nowadays called Castel dell'Ovo) we are in a point of space at which the elementary energies of the universe converge from East and West with an extraordinary force.

Having oriented ourselves, let us look in front of us. To right and left the land curves away in two great arcs like two arms (or amphitheatres) embracing the sea, while in the centre, where the two arcs join, it reaches out towards us, in a little promontory in the volcanic tufa rock surrounded on three sides by the sea. From the tip of this promontory a ridge runs northwards to form a higher headland. The earth rises up towards the sky, while the sky becomes animated with light and clouds. This is the direction of ascent and of the wind, which blows off the sea by day and off the land at night; the direction of the energy of Air, and of the supremacy of observation. We realise that by going in that direction we can gain ascendancy over space in two distinct phases. From the top of the first hill (known today as Monte Echia) we can look out over the surrounding territory. This first vantage point – the site of the first combination of two primary gestures, the horizontal one of separation and the vertical one of elevation – will be (has been) the site of the foundation of ancient Parthenope. *Now, in this spot, we know why this city is situated in this place in the world.*

If we go on to the higher hill beyond, we shall gradually attain a visive supremacy over

Mappe di orientamento fisico-simbolico di alcuni paesaggi urbanizzati in Europa
Napoli

La città di Napoli è stata fondata dai Greci nel V secolo a.C. Ma alcune fonti romane ci danno notizia di un insediamento più antico, fondato da popolazioni pre-greche. Questo insediamento era dedicato ad una divinità del mare, una Sirena, e da essa prendeva il nome: Parthenope. Per costruire la Mappa OFS di Napoli, sceglieremo dunque come centro e come *panoptikon* il sito di fondazione dell'insediamento originario, la collina di Monte Echia. Ma, per ritrovare la percezione originaria, fondativa, di questo paesaggio, dobbiamo immaginare di avere raggiunto questa collina dal mare.

Immaginiamo dunque di essere entrati nel golfo di Napoli dal mare, da quel varco che sta tra la Punta della Campanella e l'isola di Capri, e di essere approdati sullo scoglio antistante il monte Echia, su quell'isoletta una volta detta Megaride ed oggi presentantesi in forma di Castello sull'acqua, il Castel dell'Ovo.

Immaginiamo di dover capire dove siamo, avendo a disposizione soltanto i nostri sensi per comprendere la nostra posizione nel mondo. Venendo dal mare Mediterraneo, noi immaginiamo che tutti i luoghi dell'Universo sono fatti delle stesse materie elementari: il Fuoco, la Terra, l'Aria, l'Acqua. Ma per capire dove siamo dobbiamo orientarci. Dobbiamo cioè cercare l'Oriente, la direzione dello spazio da cui sorge il sole.

L'Oriente è alla nostra destra.

Guardiamo ad Oriente. E ci accorgiamo che qui, in questo luogo preciso del mondo, ad Oriente si verifica una congiunzione cosmica: l'energia del Fuoco nascente, presente nel cielo, nel sorgere del sole, è raddoppiata nella terra, nella presenza di un grande vulcano attivo, esplosivo, che si eleva alto a definire in quella direzione l'orizzonte.

Guardiamo alla nostra sinistra, ad Occidente, la direzione dello spazio in cui il sole ritorna alla terra, la direzione dell'energia della Terra. Anche qui, in questo luogo preciso del mondo, si verifica una congiunzione cosmica molto particolare: come nel cielo, così nella terraferma l'energia del Fuoco è accolta, trattenuta, spenta dalla energia della Terra: il tramonto del sole è come duplicato dalla presenza di molti vulcani trattenuti o spenti, alcuni divenuti ormai laghi. E lì, la Terra respira, si solleva e si abbassa lentamente nel tempo, in fasi alterne.

Percepriamo di essere, lì su quello scoglio (l'isoletta che una volta era detta Megaride, e che oggi chiamiamo Castel dell'Ovo), in un punto dello spazio in cui convergono con forza straordinaria, da Est e da Ovest, le energie elementari dell'universo.

Ora che ci siamo orientati, guardiamo davanti a noi. La terraferma, incurvata a destra e sinistra in due grandi archi, come due braccia (o due teatri) aperte verso il mare, al centro, nella tangenza di questi due archi, si protende verso di noi, in un piccolo promontorio di tufo circondato da tre parti dal mare. Dalla punta di quel promontorio, una dorsale sale verso Nord, a formare una collina più alta. La terra si eleva verso il cielo. Il cielo si popola di luci e di nuvole. È la direzione dell'ascesa, e quella in cui spira il vento, di giorno e di notte con verso contrario: la direzione dell'energia dell'Aria, e della conquista dello sguardo. Ci rendiamo conto che, andando in quella direzione, possiamo operare una conquista dello spazio in due fasi. Già alla prima collina (quella che

all the countryside around. At this second vantage point, from the summit of what today we know as Vomero, which for several centuries has been marked by the stronghold of Castel Sant'Elmo, we shall not only be able to dominate all space, but also in a sense time too, because from here we realise that we can see *everything* of the ancient city and modern Napoli alike. From here our eyes can take in, in its totality, the *raison d'être* for this city in this place, what it was like in early times and how it has come down to us; why it was built here in this form, why people continue to live here and how this inhabitation is unique in the world. On the crest of the hill (now the circuit of the ramparts of Castel Sant'Elmo) we can complete the circle of our orientation and, turning to the last remaining cardinal point in space, look back down the way we have come. There, looking southwards, we can contemplate in all the majesty and beauty of the sea the presence of the energy of Water.

410

At this point, perhaps without even realising it, we shall have performed three times (first at Castel dell'Ovo, then on Monte Echia, and now on the summit of Sant'Elmo) that rite which is more archaic than any other and precedes even the rite of the foundation of a city: the circular rite of orientation and of the identification of the relationship between ourselves and the world. At the conclusion of this rite, when finally we are facing the South, the sea and Water, we can remember and find confirmation for the fact that this is where our origins lie¹⁰.

Pozzuoli and the Campi Flegrei

The Map of the city of Pozzuoli was elaborated taking as the centre Rione Terra, the acropolis of the ancient Greek city of Dikearchia, and embracing a territory whose visible limits are those of the horizon visible to the naked eye from the highest point of Rione Terra.

Let us look at the Map first in a southward direction (turning it so that at the top we have the panorama that greets the eyes of whoever looks from the summit of Rione Terra southwards). The South is, for all places in the earth's northern hemisphere, the direction of maximum luminosity (high noon, summer). For the city of Pozzuoli this direction of luminosity and abundance is also the significant orientation of the first "outlook" from the city: the legendary Dikearchia was undoubtedly founded to ward off the perils that could arrive from the sea, i.e. from the south. Thus for Pozzuoli the South is the direction of the Sea, the primordial element of Water, and at the same time the direction of the outlook towards the most intense light as far as the horizon, a scrutiny capable of clarity and contemplating the infinite. On the horizon lies the island of Capri, charged with the imagery of the ancient Syren myths, the most primordial "godlike forms" – hybrid and protean – to have inhabited the Mediterranean.

If we now turn the drawing through 180 degrees, we find that the opposite direction, to the North (midnight, winter) also stretches out to infinity. But whereas the infinite of the sea is linked in a fantastical fashion with the unfathomable depths of the emotions and mystery of life, the infinite of the earth is analogous to the boundless extension of human reason. Here in Pozzuoli the south-north orientation is the one which, for sea-borne settlers, represents the human mastery of the land. This perspective

oggi chiamiamo Monte Echia), potremo dominare con lo sguardo tutto il territorio circostante. Quel primo punto – luogo della prima combinazione dei due gesti primari: il gesto orizzontale della separazione, il gesto verticale dell'elevazione – “sarà” (è stato) il sito di fondazione dell'antica Parthenope. *Ora, e in questo punto, sappiamo perché* questa città si trova in *questo posto del mondo*.

Ma da lì andando oltre, fino alla cima della collina più grande, a poco a poco guadagneremo un controllo visivo totale di tutto il territorio circostante.

In quel secondo momento, in quel secondo punto, la vetta della collina più alta (quella che oggi chiamiamo Vomero e che è da alcuni secoli potenziata dal Castel Sant'Elmo), ci impotteremo di un culmine visivo da cui potremo dominare tutto lo spazio. Ma da lì in un certo senso potremo dominare anche il tempo. Perché ci rendiamo conto che da lì, non solo della Napoli antica ma anche di quella attuale, potremo vedere *tutto*. Da lì potremo ricapitolare con lo sguardo il *perché* totale di questa città, Napoli, com'era 'allora' e come è giunta a noi fino ad oggi: perché essa sia costruita qui, perché abbia questa forma, ma anche perché tuttora vi si abiti e in cosa questo abitare sia unico al mondo.

Sulla cima della collina (oggi, il camminamento degli spalti di Sant'Elmo) potremo chiudere il cerchio del nostro orientamento, e, rivolgendoci nell'ultima direzione cardinale dello spazio, potremo riguardare all'indietro il percorso fatto. Lì, guardando finalmente all'indietro, a Sud, potremo cogliere nel mare in tutta la sua potenza e bellezza la presenza dell'energia dell'Acqua.

Avremo, a quel punto, forse senza essercene nemmeno resi conto, compiuto per tre volte (la prima sul Castel dell'Ovo, la seconda sul Monte Echia, la terza sulla vetta di Sant'Elmo) quel rito che è il più antico di ogni altro rito, quel rito che precede lo stesso rito di fondazione della città: il rito circolare dell'*orientamento*, della identificazione della relazione tra noi e il mondo. Al compimento di questo rito, rivolti infine verso Sud, verso il mare, verso l'Acqua, potremo ricordare, appunto, e riconfermare, che da lì vengono le nostre origini¹⁰.

Pozzuoli e i Campi Flegrei

La Mappa della città di Pozzuoli è stata elaborata facendo centro sul Rione Terra, l'acropoli della antica Dicearchia di fondazione greca, e ricopre un'area i cui limiti visivi sono definiti dall'orizzonte fisicamente percepibile dalla sommità del Rione.

Guardiamola innanzitutto con un orientamento Sud (girandola in modo da vedere in alto la rappresentazione del panorama che si apre davanti agli occhi di chi, dall'alto del Rione Terra, guardi a Sud). La direzione Sud è, in assoluto per tutti i luoghi dell'emisfero boreale della terra, la direzione della massima luce (del Mezzogiorno, e dell'Estate). Per la città di Pozzuoli, questa direzione massimamente luminosa e “piena” è anche la direzione significativa dello “sguardo” iniziale della città: la leggendaria Dicearchia fu certo fondata a guardia dei pericoli che potevano arrivare dal mare, cioè appunto da Sud. Sud è dunque, per Pozzuoli, la direzione del Mare, cioè dell'elemento primordiale dell'Acqua, e contemporaneamente la direzione dello sguardo che scruta nella piena luce fino all'orizzonte, cioè dello sguardo capace di chiarezza e di infinito. All'orizzon-

takes in the full length and breadth of the earth, stretching away to the plains of the hinterland and a horizon that gently rises and falls beyond the volcanic cones, counterbalancing as it were the aqueous horizon to the South. This is the principal direction for the development of the Roman centuriation, the earliest system for rationalising and measuring the territory which still today has such an influence on our perception of geographical space. Looking north from the coastal stronghold of Rione Terra, the hinterland fades away into the distance and the sky. Thus the northerly direction is characterised by such physical and symbolic factors as breadth, freedom and distance which evoke the primordial element of Air. The south-north axis along which the voyager comes ashore (from the sea) and puts to sea (from the land), and which in this sense "supports" the city's original function as a coastal stronghold to protect the hinterland, is seen to be for Pozzuoli the orientation which opens up the infinite of space and combines both physically and symbolically the archetypal materials of Water and Air.

412

Let us now turn the Map clockwise through 90 degrees and face East. In celestial terms this is the direction of the rising sun (morning, spring), imbued with the archetypal energy of Fire. Looking eastwards from Rione Terra we see distinct landscape features in both the middle and far distance. Closer at hand they are elements of Earth: the island of Nisida and the "rhinoceros horn" of the tip of Posillipo; farther off, like a backdrop to the island and the headland, rears up an element of Fire: the active volcano Vesuvio, which duplicates on land the energy of nascent Fire located there in the rising sun. Unlike the situation in Napoli, where the East is dramatically characterised by the dual presence (in earth and sky) of the Fire archetype, Vesuvio looming up over the city without any intervening filter or mediation, for Pozzuoli it is as if the Earth, through the diaphragm of Posillipo-Nisida, distances the impetuous activity of Fire from the city, containing and taming its force, as it were, thanks to its own static "passivity". Thus here the East is the direction of a harmonious balance between the primordial elements of Fire and Earth.

We complete the circle of orientation by turning the Map through 180 degrees and facing West. Capo Miseno rises out of the sea in all its striking starkness and mythical aura, alluding through the figures of ancient heroes of the Mediterranean collective imagination (Odysseus, Aeneas) to the topics of the "voyage", "exile" and "nostalgia". Beyond it we see an extraordinary succession of promontories (Castello di Baia, Monte di Procida), lakes (Mare Morto, Fusaro, Lucrino, Averno and, farther off, Patria) and hills, that unfold gradually in a clockwise progression from south to north in different degrees of remoteness. The forms of this sequence are circular and concave, and being traces of ancient craters, they "speak" a terrestrial language of reception, containment and encirclement. Inside and beneath them one senses the presence of Fire that has not been entirely blotted out. Behind this first enunciation of the landscape we glimpse the islands, veiled in layers of sky that grow in intensity as the distance increases: Procida, Vivara and Ischia, their outlines too revealing ancient volcanoes, appeased yet not entirely extinct. The West, the direction of the setting sun (evening,

te, si staglia l'isola di Capri, con il suo carico immaginario connesso alla antichissima mitologia delle Sirene, le 'forme divine' più primordiali – ibride e "fusive" – che hanno abitato il Mediterraneo.

Ruotiamo adesso il disegno di 180 gradi: anche la direzione opposta, la direzione Nord (della Mezzanotte e dell'Inverno) è, per Pozzuoli, una direzione infinita. Ma, se l'infinito del mare si connette fantasticamente alla profondità insondabile delle emozioni e del mistero della vita, l'infinito della terra è analogico invece alla estensione illimitata della ragione umana. La direzione da Sud verso Nord è, qui a Pozzuoli, quella in cui, provenendo dal mare, viene "conquistata" umanamente la terra. Lungo di essa la terra si estende in ampiezza, verso la pianura interna, fino ad un orizzonte bassamente ondulato al di là dei rilievi vulcanici in primo piano, che si contrappone, con una sorta di bilanciamento, all'orizzonte acquatico del Sud. È la direzione portante dello sviluppo della centuriazione romana, primo atto di razionalizzazione e misurazione del territorio, ancora oggi così determinante per la scansione dell'appropriazione e della percezione dello spazio geografico. Guardando dal Rione Terra, baluardo della costa, verso Nord, la terraferma sfuma nella lontananza e nel cielo. La direzione del Nord è quindi caratterizzata da fattori fisici e simbolici quali l'ampiezza, la libertà e la distanza, che rimandano all'elemento primordiale dell'Aria.

413

L'asse Sud-Nord, lungo cui si approda (da mare verso terra), e si salpa (da terra verso mare), e che in questo senso "regge" la funzione originaria della città, quella di baluardo di difesa costiera della terraferma, è dunque per Pozzuoli l'asse dell'apertura all'infinito dello spazio, e della combinazione fisico-simbolica delle materie archetipiche dell'Acqua e dell'Aria.

Ruotiamo adesso la Mappa in senso orario di 90 gradi, e rivolgiamoci ad Est. Est, nel cielo, è la direzione del sole nascente (della Mattina e della Primavera), quella cioè in cui è presente l'energia archetipica del Fuoco. Dal Rione Terra in direzione Est si percepiscono nel paesaggio due piani di profondità; i riferimenti più vicini sono elementi di Terra: l'isola di Nisida, e la punta di Posillipo con il suo "corno" uncinato; sullo sfondo, dietro le "quinte" dell'isola e della penisola, emerge invece un elemento di Fuoco: il vulcano attivo, il Vesuvio, che raddoppia nella terraferma quella energia del Fuoco nascente che è già presente nel cielo al sorgere del sole. È interessante sottolineare che, a differenza di quanto avviene per la città di Napoli, per la quale l'Est è caratterizzato drammaticamente dalla presenza doppia (nel cielo e nella terra) dell'archetipo del Fuoco, essendo il Vesuvio connesso alla città da un intervallo senza alcun filtro o mediazione, per la città di Pozzuoli l'intermediazione del diaframma Posillipo-Nisida fa sì che l'elemento Terra allontani dalla città e contenga, con la sua staticità e la sua "passività", la dirompenza dell'elemento attivo del Fuoco, calmandone e domandone in certo senso la forza. L'Est è dunque per Pozzuoli la direzione di una combinazione in equilibrio armonico delle materie primordiali del Fuoco e della Terra.

Completiamo il cerchio dell'orientamento, ruotando la Mappa di 180 gradi e rivolgendoci dal lato opposto dell'Ovest. Capo Miseno emerge immediatamente dal mare in tutta la sua potenza d'immagine e con tutto il suo carico mitico, che rimanda, attraverso le antiche figure eroiche dell'immaginario mediterraneo (Odisseo, Enea), ai temi del

The earliest perception of the world in the Mediterranean region. The Peutinger Table (4th century)

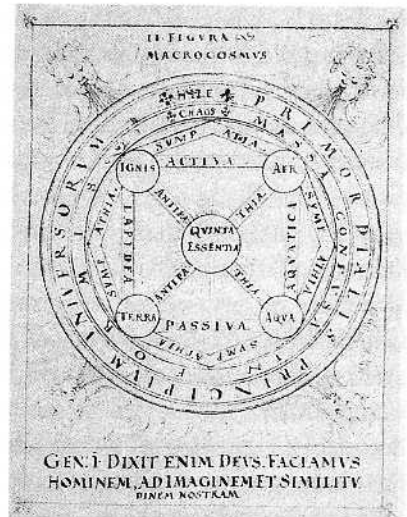
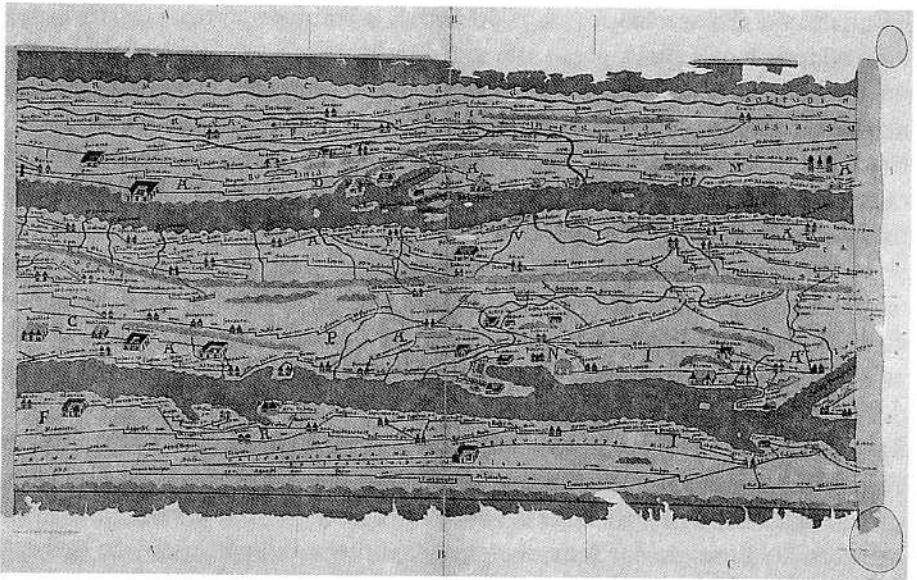
Alle origini della percezione del mondo, nell'area del Mediterraneo. La Tabula Peutingeriana (IV sec.)

The world as perceived in the Christian Middle Ages. 14th century codex. Milano, Biblioteca Ambrosiana

Il mondo (visione del Medio Evo cristiano). Codice del XIV secolo. Milano, Biblioteca Ambrosiana

Spatial archetypes in the Mediterranean world. The five constituent elements of the world. 16th century manuscript of alchemy

Archetipi dello spazio nel mondo mediterraneo I cinque elementi del mondo. Manoscritto alchemico del XVI secolo



Symbolic-physical orientation maps and comparison between different schemes of archetypal landscape

Mappe di orientamento Fisico-simbolico e confronto fra gli schemi della configurazione archetipica del paesaggio

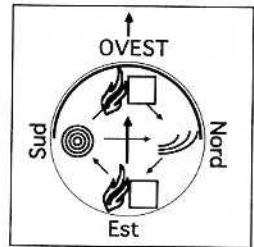
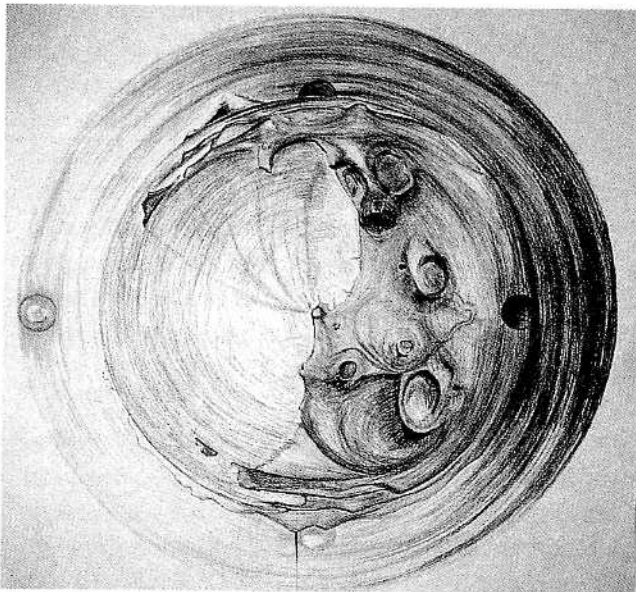
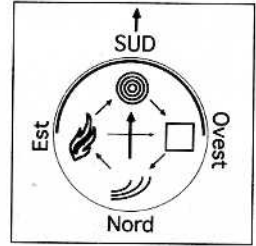
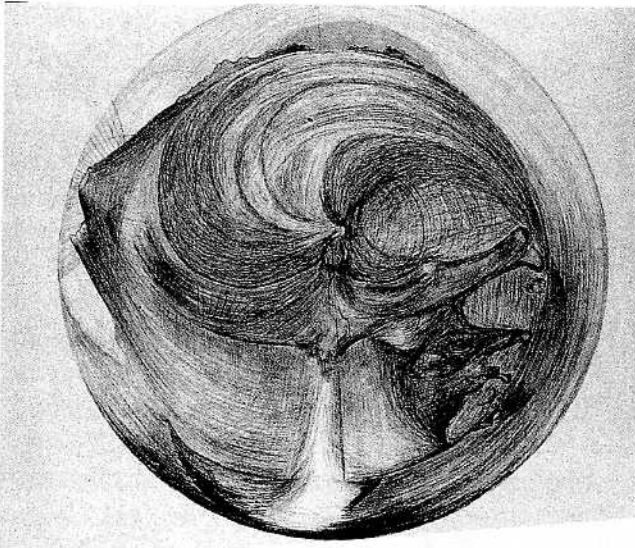
Naples (Italy)

Napoli (Italia)

Pozzuoli and the Campi Flegrei (Italy)

Pozzuoli e i Campi Flegrei (Italia)

-  Fire/Fuoco
-  Earth/Terra
-  Air/Aria
-  Water/Acqua



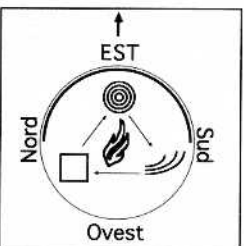
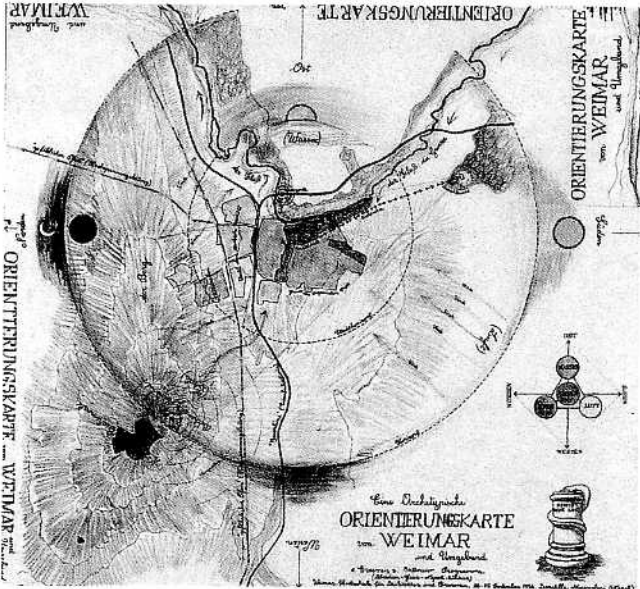
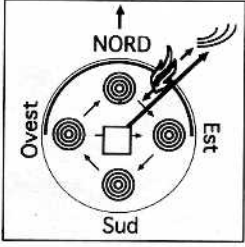
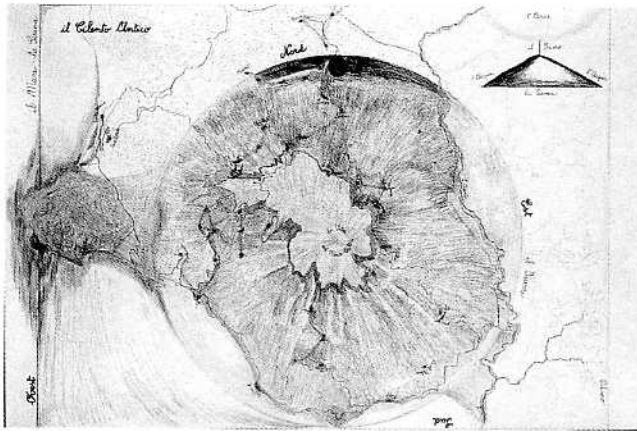
Acient Cilento (Italy)

Weimar (Germany)

Cilento Antico (Italia)

Weimar (Germania)

-  Fire/Fuoco
-  Earth/Terra
-  Air/Aria
-  Water/Acqua



“viaggio”, dell’“esilio” e della “nostalgia”. Alle spalle di esso, si snoda uno straordinario “racconto” di promontori (Castello di Baia, Monte di Procida), laghi (Mare Morto, Fusaro, Lucrino, Averno, e più lontano, Patria), e colline, che si sviluppa lentamente come ruotando in senso orario da Sud verso Nord su molti piani di profondità. Le forme di questa sequenza sono circolari e concave, e, rivelandosi come tracce di antichi crateri, “parlano” con un linguaggio terrestre di accoglimento, contenimento, circoscrizione. Dentro, sotto di esse si intuisce una presenza non completamente dimenticata del Fuoco. Dietro questa prima narrazione paesistica, velate da strati sempre più intensi di cielo, appaiono le isole: Procida, Vivara, Ischia, con le loro sagome anch’esse rivelatrici di antichi vulcani sedati, ma non completamente dormienti. L’Ovest, la direzione del tramonto (della Sera, dell’Autunno), è dunque per Pozzuoli la direzione in cui potentissima appare quella mitigazione del Fuoco operata dalla Terra già percepita e Est è l’equilibrio fra queste due grandi materie costitutive del mondo.

L’asse Est-Ovest è dunque per Pozzuoli la linea lungo la quale si sviluppa, in tutta la sua potenza, il tema fisico-simbolico della Pacificazione, espresso dal bilanciamento singolare, presente nelle due opposte direzioni, fra le materie archetipiche del Fuoco e della Terra. Esso è dunque l’asse dello spazio più “potente”, lungo cui dovremo cercare l’orientamento più specifico e significativo della città di Pozzuoli.

Se il sito di fondazione di Napoli risulta, per le molte ragioni precedentemente descritte, inequivocabilmente orientato a Sud, la lettura più approfondita del “campo” paesistico investito dalla presenza urbana di Pozzuoli ci porta ad identificare invece, in questo caso, il punto cardinale principale nel vertice Ovest dell’orizzonte.

La direzione Ovest è infatti, come abbiamo visto qui, la più ricca di sollecitazioni percettive ed estetiche. È la direzione nella quale la città di Pozzuoli è stata rappresentata per secoli: dall’incisione rappresentante i Campi Flegrei elaborata sul rilievo del Cartaro del Cinquecento, alle numerose vedute settecentesche (basti citare tra le più belle quelle di Caspar Van Wittel, di Philip Hackert, di Filippo Morghen) la città ed il suo intorno sono state sempre mostrate rivolte ad Ovest, cioè con lo sfondo di Capo Miseno, di Baia e delle isole. Ed infine, la direzione Ovest è “indicata” in modo diretto ed in certo senso “assoluto” nel paesaggio dal suo elemento più denso di antichità e di storia: il promontorio di Cuma. Visto dal Rione Terra, esso appare proteso su una linea retta di litorale che sembra voler raddoppiare, ad una lontananza afferrabile, la linea retta dell’orizzonte, che sta all’infinito: punta perfettamente ad Ovest. È da lì, da quell’antichissimo approdo, che “volge le spalle” a Pozzuoli ed a Napoli, che la presenza umana si espande sulla costa, e diede origine alle città in cui ancora oggi viviamo. È allora come se l’acropoli dell’antichissima Kyme tracciasse, per Pozzuoli, un segno indelebile e fortissimo nel paesaggio: il segno che indica l’origine della vita.

Il Cilento antico

La Mappa del Cilento antico è relativa al nucleo originario di una bioregione situata in Campania nella Provincia di Salerno, recentemente dichiarata Parco Naturalistico d’importanza nazionale e candidata ad entrare nel patrimonio mondiale dell’UNESCO per i suoi valori ambientali. La singolarità di questa mappa consiste nel fatto che essa rap-

autumn) is the direction in which the mitigating action of the Earth on Fire already witnessed in the East is seen to its full effect, sealing the equilibrium between these two great constituent elements of our world. Thus for Pozzuoli the east-west axis determines the development, in all its potency, of the symbolic-physical theme of Pacification, expressed by the singular equilibrium found at both poles of the axis between the archetypal elements of Fire and Earth. We see that this is the most "potent" spatial axis, along which we have to look for the more specific and significant orientation of the city of Pozzuoli.

418 If the foundation site of the city of Naples is unequivocally oriented towards the South, a closer reading of the landscape "field" informed by the urban presence in Pozzuoli leads us to settle on the West as the principle cardinal point. As we have seen, this is the direction which is richest in perceptive and aesthetic stimuli. It is the view which for centuries has been favoured by artists: from the engraving of the Campi Flegrei elaborated from a survey carried out by Cartaro in the 16th century to the numerous 18th century views (among the most beautiful those by Caspar Van Wittel, Jacob Philipp Hackert, Filippo Morghen), the city and its surroundings have always been depicted looking westwards, with Capo Miseno, Baia and the islands in the background. And finally, there is a clear landscape "marker", which in a sense stands as an absolute, pointing westwards: the promontory of Cuma, richest of all in antiquity and history. Seen from Rione Terra, it appears laid out along a straight segment of the coast as if to duplicate, at a more approachable distance, the straight line of the horizon, far out in infinity, and pointing due west. It was from that landing place, shrouded in the mists of time and turning its back on Pozzuoli and Napoli, that the human presence began to inhabit the coast and gave birth to the city which has come down to us. It is as if for Pozzuoli the very ancient acropolis of Kyme traces an indelible and highly potent mark on the landscape, indicating the very origin of life.

Ancient Cilento

The Map of ancient Cilento refers to the original nucleus of a bioregion situated in Campania in the province of Salerno which was recently declared a National Park and proposed for inclusion in the UNESCO world patrimony for its environmental assets. The peculiarity of this Map is that it represents a "landscape" which is not defined by a predominant urban presence but rather by a diffused mode of territorial urbanisation resulting in a particular type of inhabitation. Thus it has been elaborated starting not from the foundation site of a city but from the summit of a mountain, Monte Stella, which constitutes the aggregating focus for a number of ancient villages and hamlets lying within easy reach of each other and making up a sort of circular conurbation round the slopes of the mountain.

Let us look at the Map starting from the first cardinal point, the East, where the sun rises. We see that the side of the Mountain slopes down into the valley of the river Alento, and in this direction there is a lot of water: in movement in the river and the numerous streams running into it, immobile farther off in the depths of the sea, with

presenta un "paesaggio" non definito come tale in relazione ad una presenza urbana dominante, ma piuttosto da una modalità diffusa di urbanizzazione del territorio, che definisce un tipo particolare di significato abitativo. Essa è stata elaborata quindi facendo perno non sul sito di fondazione di una città, ma sulla vetta di un monte: il Monte Stella, che costituisce il nucleo di aggregazione di molteplici antichi paesi di piccole dimensioni, ma situati a breve distanza tra loro e costituenti dunque nel loro insieme un'unità – una sorta di conurbazione circolare – attorno alle sue pendici.

Osserviamo la Mappa a cominciare dal primo punto cardinale: l'Est, da cui proviene il sole. Vediamo le pendici del Monte digradare nella valle del fiume Alento, e rileviamo in questa direzione dello spazio la presenza di molta Acqua, l'acqua corrente del fiume e dei molteplici ruscelli ad esso affluenti, e, più lontano, l'acqua profonda del mare, al cui orizzonte si staglia il Capo Palinuro. Questa emergenza paesistica ha un nome antico legato alla navigazione del Mediterraneo: Palinuro era il nocchiero di Enea, l'eroe proveniente da Troia, città dell'Asia Minore, che sarà poi il fondatore della città di Roma. Le gesta di questo eroe sono cantate da Virgilio, poeta della Roma imperiale del I secolo d.C., nel poema dell'*Eneide*. Palinuro, governatore del mare, morì nel mare, inghiottito proprio qui, all'altezza di questo capo. Il suo nome ci ricorda quindi lo strapotere del mare.

Ruotando il disegno in senso orario, da Est verso Sud, ed arrivando ad orientarlo ad Ovest, possiamo continuare a rilevare la presenza del mare come elemento dominante. Anche verso Ovest vediamo la terra protendersi nel mare. Il promontorio che caratterizza il paesaggio in questa direzione ha il nome di Punta Licosa. Anche qui, un nome legato al mare Mediterraneo e alle sue leggende. Ma qui il mito è il più antico del Mediterraneo: è il mito delle Sirene. Di Parthenope, una delle tre Sirene che si lasciarono morire dopo essere state sconfitte dall'eroe greco Ulisse, abbiamo già parlato a proposito del nome originario della città di Napoli. Leucosia (che ancor oggi dà il nome a Punta Licosa) era la seconda delle tre sorelle (la terza, Ligea, dà invece il nome ad un sito della costa italiana più a sud, nella Calabria). Anche qui nel Cilento antico ritorna, come nella leggenda delle origini di Napoli, quel tema mitico della doppia origine (marina/terrestre) delle città dell'Italia Meridionale, rappresentato sotto la forma del conflitto tra le Sirene e l'Eroe, ed adombrante l'avvento della cultura greca e la sua prevalenza sulle civiltà preelleniche: nella stessa direzione Ovest, infatti, poco più avanti di Punta Licosa vediamo, nella piana, la città greca di Paestum, con la sua chiarezza solare, il suo tracciato ordinato ed esemplare, i suoi templi costruiti con la grande sapienza dell'armonia delle proporzioni, che testimonia ancora una volta la forza della sovrapposizione dei culti solari di origine greca ai culti ctonii di origine mediterranea, nel passaggio dalla preistoria alla storia.

Orientiamo infine la Mappa verso Nord. Ancora rileviamo la presenza di molta Acqua, come umidità del versante, come fittezza del bosco sulle pendici del Monte, che degradano verso la valle dove scorre il fiume Sele.

Tutto il cerchio delle direzioni dello spazio appare dunque connotato, sia pur in forme diverse, dalla materia fisico-simbolica dell'Acqua. Dove troveremo quindi le altre materie archetipiche? Dobbiamo cercarle al centro della nostra area, rappresentate nella

Capo Palinuro standing out on the horizon. This feature of the landscape has an ancient name linked with navigation in the Mediterranean, for Palinurus was steersman to Aeneas, the hero who came from his native city of Troy in Asia Minor to found the city of Rome, celebrated in the first century A.D by the Roman poet Virgil in the epic poem *The Aeneid*. Palinurus, the master of the sea, came to grief in the sea here off this headland, and its name evokes the overwhelming force of this element.

If we turn the drawing clockwise from east to south and point it westwards we see that the sea continues to be the predominant presence, and the land stretches away into it. The promontory that characterises the landscape in this direction is called Punta Licosa, another name linked to Mediterranean legend, in fact to a myth that predates the Mediterranean itself – that of the Syrens. We have already mentioned one of these three creatures, Parthenope, who pined away after being defeated by the Greek hero Ulysses and gave the original name to the city of Napoli. Leucosia (recorded in the name Punta Licosa) was the second sister (the third, Ligea, gave her name to a place further down the coast in Calabria). In ancient Cilento too, as in the legend of the origins of Napoli, we find the mythical theme of the dual origin (marine and terrestrial) of the cities of Southern Italy, represented in the conflict between the Syrens and the Hero, which also foreshadows the advent of Greek culture and its predominance over the pre-Hellenic civilisations. In this same westerly direction, just beyond Punta Licosa, we see the Greek city of Paestum on the plain, with its solar clarity, its exemplary grid structure, its temples built with a sure feeling for harmonious proportions, standing as further evidence of the supremacy of the solar Greek cults over the chthonic cults of Mediterranean origins in the passage from prehistory to history.

Finally we turn the Map towards the north. Once again we discern the prevalence of Water in the humidity of this northward-facing mountainside with its dense woods sloping down to the valley of the River Sele. Thus the whole circuit of the spatial directions seems to be characterised, albeit in different forms, by the symbolic-physical substance of Water. Where are we to find the other archetypal elements? They must be sought at the heart of this area and represented in the middle of the drawing. The mass of the mountain, or Earth, constitutes the central component of this space. Its summit, pointing up into the sky, is exactly at the centre, so it is here that we must “feel” all the substance of Air concentrated and as if suspended above the drawing. The relationship between Earth and Air emerges forcefully in the third spatial dimension, the vertical one, which corresponds to the axis of the mountain. In fact the road leading up to the summit is scattered with vertically shaped rocks, and the summit bears a sort of double crown: a little old church built of stone, whose walls taper sharply towards the top, as if seeking to reproduce the mountain itself; and a series of huge and very powerful radio masts, which surround the ruins of the sanctuary and soar up into space like enormous electromagnetic ears sticking out of the mountain.

So we can describe the archetypal structure of this landscape as follows: the element of Water surrounds the mountain horizontally, in the form of streams, rivers and the sea. The force of the elements of Earth and Air acts on the vertical spatial axis, joining

zona centrale del disegno. Il corpo della montagna, dunque la Terra, costituisce la massa centrale di questo spazio. La sua vetta, dunque la sua punta che indica il cielo, ne costituisce esattamente il centro: dobbiamo dunque "sentire" in questo punto tutta concentrata la materia dell'Aria, come sospesa al di sopra del disegno. La relazione Terra/Aria si sviluppa con forza nella terza dimensione dello spazio, quella verticale, corrispondente all'asse della montagna. In effetti, la strada di accesso alla vetta è costellata di numerose rocce di forma verticale, e la punta della sommità reca un doppio coronamento: una piccola chiesa antica in pietra, dai muri fortemente rastremati verso l'alto, quasi a voler rappresentare un "doppio" della montagna stessa; ed una serie di grandi potentissime antenne radio, che circondano il rudere dell'antico santuario e si protendono nello spazio come enormi orecchie elettromagnetiche della montagna.

La struttura archetipica di questo paesaggio in definitiva può essere così descritta: l'elemento Acqua circonda in orizzontale la montagna, in forma di ruscelli, di fiume, di mare. È sull'asse verticale dello spazio che si esprimono la forza dell'elemento Terra e dell'elemento Aria: essi si congiungono sulla vetta del monte, punto potentissimo di comunicazione tra terra e cielo. Ma fra Terra e Aria si avverte come una distanza: la concentrazione energetica sulla vetta è così forte, che si crea un intervallo, un vuoto. Tutta l'area della vetta è in effetti caratterizzata come da un'interdizione: oltre la quota di 890 metri non vi sono più da molti anni insediamenti urbanizzati. Ecco che allora l'elemento Fuoco prende in questo sito due forme, esprimenti una sua natura doppia: da una parte, "fuoco caldo" dell'aggregazione umana, il cerchio conviviale degli insediamenti urbani che "si tengono per mano" in girotondo attorno alle pendici del monte; dall'altra, "fuoco freddo", la concentrazione magnetica della vetta, su cui scocca la scintilla tra Terra e Cielo.

Weimar

La città di Weimar è il capoluogo della Turingia, nella Germania, nel cuore dell'Europa. Essa è di origine medievale, e risponde ad una tipologia di città tedesca caratterizzata da una fortificazione a ridosso di una via d'acqua. L'iconografia storica ci mostra fino a tutto il XVIII secolo la città di Weimar come un recinto fortificato a ridosso del fiume Ilm, che ne costituisce contemporaneamente la via di comunicazione con il territorio circostante e la difesa sul lato Est. In tutte le immagini storiche, il fiume è rappresentato in alto, come una sorta di limite naturale e riconoscibile – supporto ed insieme confine – dello sviluppo urbano dal Medioevo fino alla Modernità.

Il primo tratto dell'orientamento fisico-simbolico del paesaggio attorno a Weimar può essere immediatamente rilevato in questa presenza ed in questo andamento del fiume. In effetti, ancor oggi esso segna un confine, attorno a cui resta intatta una fascia di rispetto: l'attuale parco, che già da Goethe fu ridisegnato come una fascia di transizione tra natura e cultura, giardino-paesaggio in cui dare corpo, sotto forma di oculati interventi botanici, ad un sogno dell'Eden ritrovato, e, sotto forma di falsi ruderi classici e medievali, ad un sogno colto ed aristocratico "delle origini" intensamente intriso di protoromanticismo. Il fiume si sviluppa per tutta la sua lunghezza ad Est della città: la direzione dell'Est (dell'origine della vita) resta dunque qui caratterizzata dalla presenza e

together on the summit to form a highly potent point of communication between earth and sky. But we sense a sort of distance between Earth and Air: the concentration of energy on the summit is so strong that there seems to be a hiatus or void. The whole area of the summit is in fact subject to a tacit interdiction, and beyond the altitude of 890 m. no attempt at urbanisation has been made for many years past. Thus we find that the element of Fire here takes on two distinct forms, expressing its dual nature: on the one hand the "hot fire" of human aggregation, the social grouping of the ring of villages and hamlets holding hands, as it were, round the sides of the mountain; and on the other hand the "cold fire" of the magnetic concentration present on the summit, marked by the passage of electric charges between Earth and Sky.

422

Weimar

The city of Weimar is the capital of the German state of Thuringen, situated in the heartland of Europe. Medieval in origin, like many German cities it started life as a fortified stronghold on a river bank. The historical iconography of Weimar up to the end of the 18th century depicts a walled city overlooking the River Ilm, which acts as both the route of communication with the surrounding territory and a line of defence on the eastern side. In all the historical representations the river is shown at the top like a sort of recognisable natural limit – both asset and boundary – to urban development, from the Middle Ages down to modern times.

The first indication as to the symbolic-physical orientation of the landscape around Weimar can be identified in this presence and progress of the river. It still marks a boundary today, bordered by a piece of parkland which survives intact as if out of respect for this venerable landscape feature. The park was redesigned by Goethe to highlight the transition from nature to culture, a garden-landscape in which to embody, by means of skillful botanical operations, the dream of a garden of Eden, and also, with the introduction of follies in the classical and medieval styles, the cultured and aristocratic hearking back to the "origins", in a truly proto-Romantic spirit. The river stretches away to the east of the city. Thus the East (the direction from which life originates) is here characterised by the presence and energy of the substance Water, the original life material which, in the form of a river, flows and transforms itself. In the presence of a river a bridge takes on particular significance as the symbolic-physical structure that represents the linking of two divided entities. In fact the Sternbrücke (Bridge of the Stars) is very important, not merely because it gives access to the park from both sides of the river but also because one can look across the river through great oval eye holes pierced in the stone parapets of a little nook created deliberately to allow the passerby to meditate on the passage of time and tide.

Thus if in Weimar the easterly direction appears strongly characterised by Water as the original life material, on the contrary the north-westerly direction seems laden with a heavy burden, associated with night and death. Looking in this direction from the centre of Weimar one sees the low squat profile of the Ettersberg mountain looming up sullenly against the sky, and from it comes the mournful sound of a bell tolling

dall'energia della materia dell'Acqua. E l'Acqua, come materia originaria della vita, ha qui la forma di un fiume: un'acqua che scorre e va. Grande significato, in presenza di un fiume, ha l'immagine del ponte: è la struttura fisico-simbolica che rappresenta il collegamento tra due parti fra loro divise. Grande importanza assume in effetti lo Sternbrücke (Ponte delle Stelle) che permette non solo di passare nel parco da una riva all'altra del fiume, ma anche di tralasciare il corso del fiume stesso da grandi occhi ovali aperti nelle spallette di pietra, da una postazione in forma di piccola nicchia fatta apposta per meditare sul correre del tempo.

Se la direzione dell'Est appare dunque nel sito di Weimar fortemente connotata dalla materia dell'Acqua come materia originaria della vita, all'opposto la direzione del Nord-Ovest appare carica di qualcosa di molto pesante, legato alla notte ed alla morte. In questa direzione dal centro di Weimar è visibile una montagna, l'Ettersberg, dal profilo triangolare basso e largo, che si staglia cupa contro il cielo. Da essa proviene il suono greve di una campana, in rintocchi regolari, inesorabili. Questo suono ci ammonisce, ci parla con severità e dolore di qualcosa che non possiamo vedere. Ci rivela attraverso le orecchie che questa montagna nasconde qualcosa agli occhi. È il luogo – che una volta è stato campo di concentramento (prima nazista e poi sovietico) e poi è divenuto memoriale – terribilmente famoso di Buchenwald. La presenza (tanto più forte in quanto occultata agli occhi) in quella zona del paesaggio di questo sito così connotato dalla morte appare pesantissima, perché essa sembra concentrare e raddoppiare in sé i valori fisico-simbolici dell'Ovest (la direzione della morte cosmica) e del Nord (la direzione della notte). In questa direzione Nord-Ovest possiamo dunque sentire agire nella sua massima potenza l'energia della Terra, della materia che ha peso, oscurità, accoglienza, capacità di nascondimento, di conservazione, di memoria.

A Sud-Ovest si apre invece lo spazio aperto: una pianura, da cui provengono i venti dominanti, e sulla quale lo sguardo si può estendere fino ad un orizzonte lontano. In questa direzione la città si è proiettata, nel XVII secolo, nel casino di caccia del Belvedere, collegato al centro urbano da un lungo viale alberato che costituisce una fuga prospettica rettilinea, un asse di "cattura dell'infinito" mediante lo sguardo. In questa direzione si trova la prima storica sede della mitica Bauhaus, la scuola in cui si coltivò all'inizio di questo secolo l'utopia illuminista di una rivoluzione sociale operata attraverso i linguaggi della cultura. La direzione del Sud-Ovest può dunque rappresentarsi come la direzione non fisicamente ma simbolicamente antitetica a quella del Nord-Ovest, la direzione dell'energia dell'Aria, della materia della luce, della chiarezza visiva, della ragione, della mobilità, del progresso umano, della speranza.

È nel centro antico della città, piuttosto che non nell'intorno del suo paesaggio, che possiamo ravvisare infine la presenza del quarto elemento archetipico, il Fuoco: in questo tessuto di case dai grossi muri di pietra, dalle finestre piccole, dai grandi tetti protettivi, la vita appare raccolta all'interno, ed il fuoco è un calore conservato nel cuore.

Il paradigma indiziario nella costruzione della mappa OFS

Per costruire una Mappa OFS è necessario partire come abbiamo detto dal campo disciplinare dell'architettura ma raccogliere indizi sia dentro che fuori di esso, per poi ri-

insistently. It is a chilling sound which speaks with severity and grief of something that we cannot see. Our ears tell us that the mountain is hiding something from our sight. This is the place, once a concentration camp (under first Nazi and then Soviet control) and subsequently a memorial with the infamous name of Buchenwald. The presence (all the more disquieting because hidden from the eyes of onlookers) in this part of the landscape of this site so imbued with death does indeed appear portentous, because it seems to concentrate and duplicate the symbolic-physical values of the West (the direction of cosmic death) and the North (Night). In this north-westerly direction we feel the most potent agency of the energy of Earth, the substance of weight, darkness, reception, ability to conceal, conservation and memory.

424 To the south-west, on the other hand, flat country opens out, swept by the prevailing winds and allowing the onlooker to gaze out to a distant horizon. The city reached out in this direction during the 17th century with the hunting lodge of Belvedere, linked to the city centre by a long tree-lined avenue in a straight perspective which invites the gaze to "capture the infinite". In this direction we come across the historic first headquarters of the mythical Bauhaus, the school which at the beginning of this century pursued the enlightened utopia of a social revolution propagated by the languages of culture. Thus the south-westerly direction can stand as the antithesis, symbolically if not physically, to the north-west, the direction of the energy of Air, light as substance, visive clarity, reason, mobility, human progress and hope.

It is in the historical centre of the city, rather than in the surrounding landscape, that we can find the presence of the fourth archetypal element, Fire: in this conglomeration of houses built with massive stone walls, with little windows and large protective roofs, life seems to be concentrated inside, and the fire is the warmth conserved in people's hearts.

The acquisitive paradigm for constructing the SPO Map

In the construction of an SPO Map the starting-point, as we have said, is the discipline of architecture but data must be gathered both within and outside this discipline. This process is enriching for the architect, and leads to a heightened sensibility. One must move in various spheres of knowledge like a discreet guest, with humility and a clear predisposition for listening, trying to acquire evidence from many different sources. The investigation has to be wide-ranging, conducted without prejudice and without neglecting any possible element of information. Both the material and immaterial characteristics of the site whose inhabitative identity is to be established have to be probed. References to and images of the foundation myth and rites of a city can be sought in iconographic, documentary, bibliographical and ethnographic sources. Indications of the physical structure of the urban settlement and geomorphological and climatic attributes of the site will derive from the natural sciences. Data about the territory's ecosystems and the phyto – and zoo-sociological traits can be desumed from the disciplines of ecology, botany, zoology and animal ethology. Finally, for the patterns of the *forma urbis* one must look to the iconography of the city and landscape and how this has changed in the course of time. In this last

tomarvi più sensibili e ricchi. Bisogna dunque con umiltà ed attenzione all'ascolto muoversi come ospiti discreti in diverse aree del sapere e cercar di attingere a diverse fonti. È necessario indagare a tutto campo le caratteristiche materiali ed immateriali del sito di cui si vuole cogliere l'identità abitativa, senza pregiudizi di sorta e senza trascurare nessun elemento di conoscenza. Brani e figure del mito e dei riti di fondazione della città potranno essere cercati nelle fonti iconografiche, documentarie, bibliografiche, etnografiche; tratti della struttura fisica dell'insediamento urbano, caratteri geomorfologici e climatici del sito potranno essere attinti nell'ambito delle scienze della terra; tratti della struttura ecosistemica del territorio, i caratteri fitosociologici e zoosociologici, potranno essere attinti negli ambiti dell'ecologia, della botanica, della zoologia, dell'etologia animale; infine, per i tratti della *forma urbis* le fonti sono l'iconografia della città e del suo paesaggio e le sue variazioni nel tempo. Su di esse, in particolare, si eserciterà, secondo l'indicazione di Panofsky, il metodo di lettura iconologico.

Ma scopo di una Mappa OFS è soprattutto quello di cogliere e rappresentare quelle tracce presenti nello spazio antropizzato, che, spesso impercettibili ai più e sottratte al controllo diretto della coscienza, costituiscono gli elementi in cui si annida il nucleo intimo della *significazione profonda* di quello specifico abitare.

A questo punto si incontra quello che Carlo Ginzburg definiva lo "spiacevole dilemma" delle scienze umane: l'apparente obbligatorietà di dover scegliere, da Galileo in poi, tra due modalità del conoscere ambedue non pienamente soddisfacenti: "o assumere uno statuto scientifico debole per arrivare a risultati rilevanti, o assumere uno statuto scientifico forte per arrivare a risultati di scarso rilievo"¹¹. Si tratta infatti di dover affrontare, nel campo del "discorso sui luoghi", tutte una serie di saperi tendenzialmente *muti* (quelli che si generano nei margini e nei campi neutri fra le discipline, nei vuoti ed ai confini delle città, negli interstizi e nelle interrelazioni fra "natura" e "cultura" piuttosto che non nelle zone centrali della conoscenza) che, se non possono essere manipolati senza danno dagli strumenti troppo taglienti e forti delle metodologie scientifiche, codificate, d'altra parte risulterebbero perduti se abbandonati al loro destino di puri sintomi senza storia né statuto linguistico riconosciuto. In effetti, nell'indagine sul significato profondo dell'abitare è necessario un "rigore elastico" cui lo statuto logico-deduttivo delle scienze della natura, strettamente fondato su dati "obiettivi" e misurabili in modo impersonale, non può dare piena soddisfazione. Né d'altra parte essa verrebbe soddisfatta da rappresentazioni puramente soggettive, emozionali, perché queste risulterebbero incommensurabili, intraducibili in altri linguaggi della conoscenza e sostanzialmente tautologiche.

Carlo Ginzburg nel suo saggio *Spie. Radici di un paradigma indiziario*¹² individua nello sviluppo delle scienze umane alla fine dell'Ottocento la ripresa di un antico modello epistemologico cui – egli dice – non si è prestata finora la dovuta attenzione, mentre è proprio questo modello che può "aiutare ad uscire dalle secche della contrapposizione tra "razionalismo" e "irrazionalismo"¹³. Egli evidenzia che il metodo di lavoro del conoscitore d'arte Giovanni Morelli, il metodo d'indagine poliziesca attribuito negli stessi anni al detective Sherlock Holmes dallo scrittore Arthur Conan Doyle, ed il metodo psicoanalitico messo a punto dopo poco da Sigmund Freud seguono un processo co-

instance the indications of Panofsky for an iconological reading are particularly apposite.

Nonetheless, the object of the SPO Map is to identify and represent those traces present in the anthropomorphic space which, while being imperceptible to most people and insensible to conscious control, constitute the elements in which the kernel of *profound significance* of the specific inhabitation is hidden away. At this point we come across what Carlo Ginzburg calls the "unpleasant dilemma" of the human sciences: the apparent necessity to choose, from Galileo onwards, between two modes of knowledge, neither of them entirely satisfactory: "either adopting a weak scientific premise to arrive at significant results, or adopting a strong scientific premise to arrive at insignificant results"¹¹. In fact, in attempting a "discourse on places" we encounter a series of forms of knowledge which are tendentially *mute* (generated in the margins and no-man's-lands between disciplines, in the voids and at the confines of cities, in the interstices and interrelations between "nature" and "culture" rather than in the great heartlands of knowledge). If the resulting data are manipulated with the excessively sharp and powerful instruments of codified scientific methodologies they are bound to suffer, while they will simply be lost if abandoned to their destiny of mere symptoms deprived of history or a recognised linguistic status. An enquiry into the profound meaning of inhabitation calls for an "elastic rigour" which cannot find complete satisfaction in the logical-deductive status of the natural sciences, strictly based on "objective" data and impersonal measurements. Yet nor can it be satisfied by purely subjective or emotional representations, because these cannot be communicated or translated into the other languages of knowledge and will remain largely tautological.

In his ground-breaking essay *Spie. Radici di un paradigma indiziario*¹² Carlo Ginzburg identifies in the development of the human sciences in the late 19th century the repriming of an ancient epistemological model which, he maintains, has hitherto not attracted sufficient attention, while it may in fact "help us to get out of the sterile dialectic of 'rationalism' and 'irrationalism'"¹³. He points out that the methodology of the art historian Giovanni Morelli, the detective work attributed in the same years to Sherlock Holmes by his creator Arthur Conan Doyle and the psychoanalytical techniques evolved soon afterwards by Sigmund Freud all follow a common procedure: the reconstruction of an episode on the basis of clues, unconsidered trifles, little details which to the eyes of the layman seem insignificant, working backwards from apparently meaningless experimental data to the reconstruction of a complex reality which is not susceptible to direct verification. It is in this acquisitive paradigm that I believe we can find the conceptual tool, at the same time rigorous and elastic, which was lacking in order to construct a truly holistic knowledge of the environment. I have in mind a model of environmental knowledge based on (medical) semiotics or, to use an older formulation, divination or again, going even further back into the past, hunting. The resulting knowledge will be "indirect, acquisitive, conjectural"¹⁴. It will be an ancient knowledge, like the one which evolved with the art of divination in Ancient Mesopotamia or of Hippocratic medicine in Ancient Greece, but also in the arts of the sailors and fishermen of the Mediterranean, or the hunters, or indeed in the

mune: quello della ricostruzione di una storia a partire da indizi, da scarti dell'osservazione, da piccoli particolari che appaiono irrilevanti agli occhi dei profani, in modo da risalire da dati sperimentali apparentemente trascurabili fino a poter delineare una realtà complessa non sperimentabile direttamente.

È in questo paradigma indiziario che ritengo si possa trovare quello strumento concettuale insieme rigoroso ed elastico di cui andavamo in cerca per costruire una conoscenza veramente olistica dell'ambiente.

Pensiamo ad un modello di conoscenza ambientale di tipo semeiotico (nel senso della semeiotica medica), o – se vogliamo usare un termine più antico – ad un modello divinatorio o ancora, andando ancor più indietro nel tempo, ad un modello venatorio. La conoscenza che ne deriverà sarà "indiretta, indiziaria, congetturale"¹⁴ E sarà una conoscenza antica, simile a quella che si sviluppava nell'arte della divinazione dell'antica Mesopotamia, o nell'arte della medicina ippocratica dell'antica Grecia, ma anche nelle arti dei marinai e dei pescatori del Mediterraneo, e dei cacciatori, e infine in tutte le arti delle donne: quella conoscenza capace di elaborare "storie" a partire da null'altro che l'osservazione attenta e minuziosa di dettagli: la conoscenza governata nella mitologia greca dalla dea Metis, che personificava la divinazione mediante l'acqua – che in seguito fu schiacciata dal più prestigioso (e socialmente più elevato) modello di conoscenza "per idee" elaborato da Platone¹⁵. Con una impostazione di tipo indiretto, indiziario, congetturale, l'indagine sull'ambiente potrà finalmente affrontare, accanto a tutti quei materiali rilevabili con le discipline storico-scientifiche, quel "corpo di saperi locali, senza origine né memoria"¹⁶ che risulta alla fine molto più ricco di qualsiasi materiale codificato ed esplicito ai fini del contatto con le significazioni profonde dell'abitare. A differenza dei materiali che vengono presi in considerazione dalle indagini delle discipline tecnico-scientifiche (come l'architettura, l'architettura del paesaggio, la botanica, l'ecologia scientifica) questo corpo è composto da elementi che spesso hanno non tanto l'involontarietà dei sintomi, quanto piuttosto la "opacità" e l'ambiguità dei simboli, piuttosto che non la chiarezza trasparente, univoca, arbitraria dei segni.

Si vede bene a questo punto che la questione metodologica che si vuol sollevare non è da poco, e che da essa derivano molte conseguenze. Si tratta infatti di accettar di indagare lo spazio dell'architettura e del paesaggio ambientale non più servendosi del canale tradizionale della visione diretta (storica o scientifica che sia) e dei suoi corollari di razionalità chiara e distinta, ma piuttosto di quella percezione sinestetica, complessa, che può cogliersi piuttosto nella visione crepuscolare o indiretta e nell'ascolto laterale. Accettare la necessità di un mutamento anche nel soggetto che opera questo tipo di indagine, che deve poter lavorare con un'attenzione non concentrata, ma decentrata, cioè contemporaneamente vigile e fluttuante. Accettare la messa in gioco di un processo di *rêverie* da parte dell'operatore che va dichiarato e controllato con responsabilità nella sua arbitrarietà interpretativa. Accogliere, in conclusione, a pieno diritto l'*intuizione* tra i processi legittimati a produrre conoscenza trasmissibile.

È bene però affermare esplicitamente che non si intende affatto con tutto ciò rilanciare una visione romantica e antiscientifica dell'ambiente. L' "organo del sapere indiziario" – per dirla ancora con Ginzburg – è una sorta di "intuizione bassa", radicata nei sensi, che "non ha nulla a che vedere con l'intuizione sovrasensibile dei vari irrazionalismi ot-

arts of womenfolk. In all these cases the knowledge was able to elaborate "episodes" simply on the basis of an attentive and minute observation of details. This was the knowledge presided over in Greek mythology by the goddess Metis, the personification of divination by means of water, which came to be superseded by the more prestigious (and socially superior) model of knowledge "through ideas" elaborated by Plato¹⁵. When based on an indirect, acquisitive and conjectural approach, the enquiry into the environment will at last be able to deal, alongside all the data obtainable by means of the historical and scientific disciplines, with that "body of local knowledge, without origin or memory"¹⁶ which at the end of the day proves to be much richer than any codified and explicit data in terms of entering into contact with the profound meanings of inhabitation. Unlike the investigations founded on the technical and scientific disciplines (such as architecture, landscape architecture, botany, scientific ecology), this body of knowledge is made up of elements which often possess not so much the involuntary quality of symptoms but rather the "opacity" and ambiguity of symbols, and certainly not the transparent, univocal and arbitrary clarity of signs.

428 It becomes clear at this point that the methodological question we are posing is of no small matter, and carries many consequences. It is in fact a case of being willing to investigate the space of architecture and the landscape/environment without the traditional means of direct vision (whether historical or scientific) and its corollaries of clear and distinct rationality, but calling rather on that complex, synaesthetic perception that can emerge from the crepuscular or indirect vision and in lateral listening. The subject who performs this sort of investigation must be willing to accept the need for a mutation and operate with an attention that is not con-centrated but de-centrated, simultaneously vigilant and fluctuating. It means being willing to call into question the process of *rêverie* which must be recognised for what it is and responsibly supervised in its interpretative arbitrariness. And finally, being willing to accept without reserve intuition as one of the legitimate processes of the production of communicable knowledge.

It is as well, however, to state explicitly that in saying this we do not intend to repropose a romantic and anti-scientific view of the environment. The "organ of acquisitive knowledge", to quote once again Ginzburg, is a sort of "low-level intuition", grounded in the senses, which "has nothing to do with the hypersensitive intuition of the various 18th and 19th century irrationalisms. It is widespread throughout the world, without geographical, historical, ethnic, sexual or class boundaries – and thus it is very far removed from any form of superior knowledge, reserved for a chosen few". It is that form of knowledge which, starting from the body and coming back to it, links the human animal closely to the other animal species. Precisely for this instinctive, corporeal, animal root, it is the form of knowledge most suited to developing holistically that "discourse on places" which is so vital to us.

to e novecenteschi. È diffusa in tutto il mondo, senza limiti geografici, storici, etnici, sessuali o di classe – ed è quindi lontanissima da ogni forma di conoscenza superiore, privilegio di pochi eletti”. È quella forma di conoscenza che, partendo dal corpo e ritornando ad esso, lega strettamente l'animale uomo alle altre specie animali. Appunto per questa sua radice istintiva, corporea, animale, è la forma di conoscenza più adatta per sviluppare in modo olistico quel “discorso sui luoghi” che tanto ci sta a cuore.

¹ Per la precisazione dei riferimenti teorici di tale posizione, cfr. D. Mazzoleni, *Mappe di orientamento fisico-simbolico* in: AA.VV., *L'intervento nella città consolidata. Proposta di una metodologia d'intervento nelle aree di margine*, Dipartimento di Progettazione Urbana, Università di Napoli Federico II, in corso di pubblicazione.

² E. Panofsky, *Studies in Iconology*, 1939, (tr. it. *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1988).

³ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, P.U.F., Paris 1957 (tr. it. *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1975); G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, P.U.F., Paris 1963 (tr. it. *Le strutture antropologiche dell'immaginario, introduzione all'archetipologia generale*, Dedalo, Bari 1991); Id., *L'imagination symbolique*, P.U.F., Paris 1964 (tr. it. *L'immaginazione simbolica*, Il pensiero scientifico, Roma 1977).

⁴ C. Norberg-Schulz, *Intentions in Architecture*, Oslo/London 1963 (tr. it., *Intenzioni in Architettura*, Officina, Roma 1977); Id., *Existence Space and Architecture*, Oslo 1971 (tr. it. *Esistenza, Spazio e architettura*, Officina, Roma 1975); Id., *Genius Loci*, Electa, Milano 1986.

⁵ J. Rykwert *L'idea di città*, Einaudi, Torino 1981.

⁶ D. Mazzoleni *Spazio e comportamento*, Guida, Napoli 1974; Id., *Metapolis. Strutture e storia di una*

grande città, con P. Belfiore, Officina, Roma, 1983; Id., *La città è l'immaginario* Officina, Roma, 1985; Id., *Tessiture. Architetture dello spazio interno*, Clean, Napoli, 1989; Id., *Spazi della vita collettiva*, Cuen, Napoli, 1989; S. Mazzoleni e D. Mazzoleni, *L'Orto Botanico di Portici*, Soncino, Napoli, 1990; D. Mazzoleni e G. Anzani, *Cilento antico. I luoghi e l'immaginario*, Electa Napoli, Napoli, 1993; D. Mazzoleni, *Diario di lavoro*, Pagus, Treviso, 1993; Id., *Tra Castel dell'Ovo e Sant'Elmo. Napoli: il percorso delle origini*, Electa Napoli, Napoli 1995.

⁷ È interessante sottolineare che la direzione da est verso ovest sembra comune a tutte le antiche migrazioni umane: essa si ritrova documentata ad esempio anche nel continente australiano. Cfr. Bruce Chatwin *The songlines*, 1987 (tr. it. *La via dei canti*, Adelphi, Milano 1988). Bojana Bojanic suggerisce che questo andamento possa essere spiegato con l'impulso a seguire per imitazione il cammino del sole.

⁸ Per la definizione di Genius Loci ai veda in questo libro il saggio «Paesaggi d'Occidente, paesaggi d'Oriente».

⁹ Mappe di orientamento fisico-simbolico sono state presentate nei seguenti Convegni:

– Convegno Internazionale *Oriente e Occidente – Università del Giardino*, Tongji University, Shanghai (Cina), maggio 1994,

– Convegno Internazionale di

Studi 'Natura, Architettura, Diversità – Giardini, Paesaggi, Ecologie a confronto', con la partecipazione di studiosi europei, asiatici, australiani, con il patrocinio ed il supporto di: Università degli Studi di Napoli Federico II, Dipartimento di Progettazione Urbana Sezione Architettura, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli, Centro Interuniversitario Studi e Ricerche per il Giardino e Paesaggio Mediterraneo, Italia, Società Botanica Italiana Gruppo di lavoro per l'Ecologia. Napoli, Amalfi, ottobre 1995.

La 'Mappa di orientamento fisico-simbolico' per la città di Weimar (Germania) è stata elaborata nel 1994 nell'ambito di un programma Erasmus della CEE. La Queensland University di Brisbane (Australia) ha richiesto nel 1995 l'elaborazione della Mappa per la città di Brisbane.

La "Mappa di orientamento fisico-simbolico della città di Napoli" è illustrata in D. Mazzoleni, nel libro *Tra Castel dell'Ovo e Sant'Elmo. Napoli: il percorso delle origini*, cit.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem* p. 92.

¹² C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in A. Gargani (a cura di) *Crisi della ragione* Einaudi, Torino, 1979.

¹³ *Ibidem* p. 59.

¹⁴ *Ibidem* p. 71.

¹⁵ *Ibidem* p. 70.

¹⁶ *Ibidem* p. 81.

1 For a specification of the theoretical references of such a position, cf D. Mazzoleni in: *Mappe di orientamento fisico-simbolico* in AA.VV. *L'intervento nella città consolidata. Proposta di una metodologia di intervento nelle aree di margine*, Dipartimento di Progettazione Urbana Università di Napoli Federico II, forthcoming.

2 E. Panofsky, *Studies in Iconology*, 1939.

3 G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, P.U.F., Paris 1957; G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1963; Id. *L'imagination symbolique*, P.U.F., Paris 1964.

4 C. Norberg-Schulz *Intentions in Architecture*, Oslo/London 1963; Id., *Existence, Space and Architecture*, Oslo 1971; Id., *Genius Loci*, Electa, Milano 1986.

5 J. Rykwert, *L'idea di città*, Einaudi, Torino 1981.

6 D. Mazzoleni, *Spazio e comportamento*, Guida, Napoli 1974; D. Mazzoleni and P. Belfiore, *Metapolis. Strutture e storia di una grande città*, Officina, Roma 1983; D. Mazzoleni, *La città e l'immaginario*, Officina, Roma 1983; Id., *Tessiture. Architetture dello spazio interno*, Cuen, Napoli 1989; Id., *Spazi della vita*

collettiva, Cuen, Napoli 1989; S. Mazzoleni and D. Mazzoleni, *L'Orto Botanico di Portici*, Soncino, Napoli 1990; D. Mazzoleni and G. Anzani, *Cilento antico. I luoghi e l'immaginario*, Electa Napoli, Napoli 1993; D. Mazzoleni, *Diario di lavoro*, Pagus, Treviso 1993; Id., *Tra Castel dell'Ovo e Sant'Elmo. Napoli: il percorso delle origini*, Napoli 1995.

7 It is interesting to note that movement from east to west seems to have been characteristic of all ancient human migrations: evidence for this is also found in the Australian continent. Cf B. Chatwin, *The songlines*, 1987. Bojana Bojanic suggests that this movement can be explained in the urge to follow in the footsteps of the sun.

8 For a definition of Genius Loci see the paper in this volume entitled "Landscapes West and East".

9 "Symbolic-physical orientation maps" have been presented at the following congresses: International Congress East and West - The Universality of the Garden, Tongji University, Shanghai (China), May 1994; International Conference "Nature, Architecture and Diversity - A comparative study on Gardens, Landscapes and Ecosystems", with participants from Europe, Asia and

Australia, promoted by Università degli Studi di Napoli Federico II, Dipartimento di Progettazione Urbana Sezione Architettura, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli, Centro Interuniversitario Studi e Ricerche per il Giardino e Paesaggio Mediterraneo, Italia, Società Botanica Italiana Gruppo di lavoro per l'Ecologia, Napoli, Amalfi, October 1995. The "Symbolic-physical orientation map" for the city of Weimar (Germany) was elaborated in 1994 as part of an Erasmus programme for the EEC. Queensland University of Brisbane (Australia) requested the elaboration of the Map of the city of Brisbane in 1995. The "Symbolic-physical orientation map" of the city of Napoli is illustrated in the book *Tra Castel dell'Ovo e Sant'Elmo. Napoli: il percorso delle origini* ed. by D. Mazzoleni, Electa Napoli, Napoli 1995.

10 *Ibidem*.

11 *Ibidem* p. 92.

12 C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in A. Gargani (a cura di) *Crisi della ragione* Einaudi, Torino, 1979.

13 *Ibidem* p. 59.

14 *Ibidem* p. 71.

15 *Ibidem* p. 70.

16 *Ibidem* p. 81.

Carlo Blasi
Dipartimento di Biologia
Vegetale
Università di Roma
La Sapienza (Italia)

Bojana Bojanic
Architetto (Croatia)

Paola Capone
Dipartimento di Analisi
delle Componenti Culturali
del Territorio
Università di Salerno (Italia)

Cesare de Seta
Dipartimento di Storia
dell'Architettura e Restauro
Università di Napoli
Federico II (Italia)

Paolo Di Martino
Dipartimento Scienze Animali
Vegetali e dell'Ambiente
Università del Molise
di Campobasso (Italia)

Almo Farina
Museo di Storia Naturale,
Aulla (Italia)

Karsten Jørgensen
Department of Land Use
and Landscape Planning
NHL Agricultural University of
Norway (Norway)

Maria Mangiavacchi
Dipartimento di Biologia
Ambientale
Università di Siena (Italia)

Maria Luisa Margiotta
Architetto
Associazione per lo studio
e la tutela dei giardini storici,
Napoli (Italia)

Ma Rong
Institut of Sociology
and Anthropology
Beijing University (P.R. China)

Donatella Mazzoleni
Dipartimento
di Progettazione Urbana
Sezione Architettura
Università di Napoli
Federico II (Italia)

Stefano Mazzoleni
Dipartimento
di Arboricoltura Botanica
e Patologia Vegetale
Università di Napoli
Federico II (Italia)

Ettore Pacini
Dipartimento di Biologia
Ambientale
Università di Siena (Italia)

Maurizio Paolillo
Istituto di Storia dell'Arte,
Facoltà di Lettere
Università di Genova (Italia)

Allan R. Ruff
Department of Planning
and Landscape
University of Manchester (U.K.)

Maurizio Russo
Architetto paesaggista (Italia)

Mladen Obad Šćitaroci
Faculty of Architecture
University of Zagreb (Croatia)

Judith Trimble
School of Architecture
and Building
Deakin University Geelong
Victoria (Australia)

Massimo Venturi Ferriolo
Dipartimento di Filosofia
Centro Interuniversitario Studi
e Ricerche sul Giardino
e il Paesaggio Mediterraneo
Università di Salerno (Italia)

Wang Qiheng
Department of Architecture
Tianjin University (P.R. China)

Wang Wei
Department of Architecture
Tianjin University (P.R. China)

Tadashi Yokoyama
Faculty of Liberal Arts
University of Tokyo (Japan)

OMAGGIO

Printed in November 1998
Finito di stampare nel novembre 1998
per conto dell'Electa Napoli

Typeset/Fotocomposizione Photocomp 2000, Napoli
Photolithos/Fotolito SAMA, Quarto, Napoli
Photoengraving/Fotoincisione Centro dms, Napoli
Print/Stampa Incisivo, Salerno
Binding/Legatura Legatoria S. Tonti, Mugnano, Napoli