

---

# LABIRINTI

---

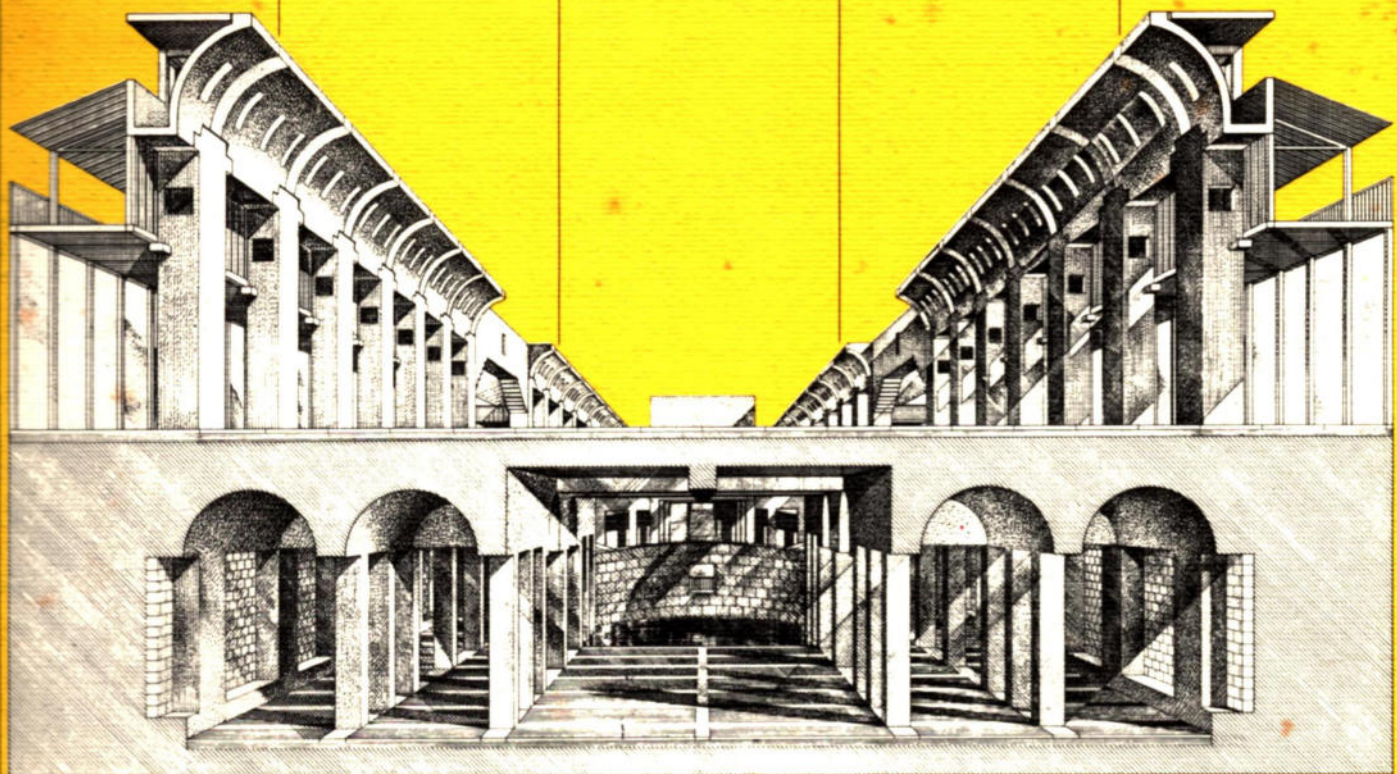
*Cultura del Territorio*

*Rivista Trimestrale*

*Anno I numero 3*



EDIZIONI  
ORESTIADI DI GIBELLINA



**Comune di Gibellina**

Le Piazze: progetto di Franco Purini e Laura Thermes

---

*LABIRINTI*

---





SOPRINTENDENZA BENI CULT. E AMB.  
SEZIONE BENI BIBLIOGRAFICI - TRAPANI

## DONO

JULIE OU LA NOUVELLE HELOISE di Jean-Jacques Rousseau	4	VILLA COMUNALE DI ERICE	38
L'ALBERO E IL PAESAGGIO di Stephan Bann	7	VILLA COMUNALE DI TRAPANI	44
IL GIARDINO E IL PAESAGGIO di Marcella Aprile	16	LA PROGETTAZIONE DEI PARCHI IN SICILIA di Vittorio Gualdi	54
VILLA COMUNALE DI PARTINICO	20	BELICE: LA TRASFORMAZIONE DEL PAESAGGIO AGRARIO di Giuseppe Barbera	59
VILLA COMUNALE DI MARSALA	26	ARCHETIPI di Renato Lo Schiavo	64
VILLA COMUNALE DI SCIACCA	32	NAPOLI: L'ARCO RITROVATO di Emanuele Voltri	66

Le schede e gli elaborati grafici sulle «Ville Comunali» provengono da uno studio per il Dipartimento di Storia e Progetto nell'Architettura, condotto dal Prof. Marcella Aprile con gli architetti Vita Cammarata, Enzo Fiammetta e Lorenzo Raspanti, sui fondi di ricerca dell'Università degli Studi di Palermo

In copertina: *Ficus Magnoliifoliae*, Villa Comunale di Partinico

Direttore Responsabile  
Giovanni Ingoglia  
Redattore Capo  
Renato Lo Schiavo

Responsabile Sezione  
Scientifica  
Marcella Aprile

Responsabile Sezione  
Fotografica  
Carmelo Spitaleri

Art Director  
Massimo Oldrini

Direzione, Redazione, Amministrazione  
Piazza 15 Gennaio 1968, n. 1  
91024 Gibellina (TP)  
tel. 0924/67884 - FAX 67446

Traduzioni  
Bruna Cleal e John Cleal

Fotocomposizione e Stampa  
Grafiche Campo - Alcamo

Edito da Associazione  
«Orestyadi di Gibellina»

Prezzo di un numero  
trimestrale L. 20.000

Prezzo di un numero  
arretrato L. 30.000

Abbonamento annuo  
(4 numeri) L. 70.000

Abbonamento sostenitori  
L. 500.000

Abbonamento annuo  
Estero \$ 80.00 U.S.A.

Abbonamenti:  
Associazione «Orestyadi di Gibellina»  
Piazza 15 Gennaio 1968, n. 1  
91024 Gibellina (TP)

Tariffa pubblicitaria:  
L. 4.500.000 a pagina

Autorizzazione del Tribunale di  
Trapani, N. 188

Anno I Numero III  
Novembre '88



# JULIE OU LA NOUVELLE HÉLOÏSE

Jean-Jacques Rousseau

...**Q**uel luogo, benchè vicinissimo alla casa, è così ben nascondito dal viale coperto che ne lo separa, che non lo si vede da nessuna parte. Il fitto fogliame che lo circonda non concede all'occhio di penetrare; ed è sempre attentamente chiuso a chiave. Ero appena dentro che, voltandomi, non vidi più da che parte ero entrato; la porta è talmente vestita di alni e nocciuoli che non concedono che due stretti passaggi laterali; e non vedendo più la porta mi parve di esser lì come piovuto dal cielo.

Entrando in quel preteso verziere fui colpito da una piacevole sensazione di frescura che il cupo rezzo, la verzura animata e vivace, i fiori ovunque sparsi, il chioccolio di acque correnti e il canto di mille uccelli comunicarono alla mia immaginazione non meno che ai miei sensi; ma in pari tempo mi parve di scorgere il posto più selvatico e più solitario della natura, mi sembrava di essere il primo mortale che mai fosse penetrato in quel deserto. Meravigliato, colpito, trasportato da uno spettacolo così imprevisto, rimasi immobile un momento ed esclamai, rapito da un involontario entusiasmo: «O Tinian! o Juan Fernandez! Giulia, avete a portata di mano il mondo più remoto!» «Parecchi hanno la vostra stessa impressione» disse lei con un sorriso; «ma venti passi bastano a ricondurli a Clarens: vediamo un poco se l'incantesimo durerà più a lungo per voi. Questo è lo stesso verziere dove avete passeggiato altre volte, e dove con mia cugina facevate battaglie a colpi di pesche. Ricordate che l'erba era piuttosto arida, gli alberi radi, l'ombra piuttosto scarsa, e che non c'era acqua. Ecco lo adesso fresco, verde, fronzuto, ornato, fiorito, irrigato...

...Mi misi a percorrere estatico quel verziere così metamorfosato; e se non vi trovai piante esotiche e prodotti delle Indie, ci trovai quelli indigeni disposti e riuniti in modo da produrre un effetto più ridente e piacevole. L'erbetta verdeggiante, folta ma corta, era mista di serpillio, di menta, di timo, di maggiorana d'altre erbe odorose. Vi brillavano mille fiori dei campi, tra i quali l'occhio ne discerneva con meraviglia alcuni di giardino che parevano crescere spontanei con gli altri. Ogni tanto incontravo tratti ombrosi,

impenetrabili ai raggi del sole, come nelle più folte foreste; erano alberi più flessibili, di cui avevano incurvati i rami fino a terra e costretti a mettervi radici, facendo con arte ciò che spontaneamente fanno i manghi in America. Nei luoghi più scoperti vedevo qua e là, senz'ordine né simmetria, cespugli di rose, di lamponi, di ribes, e folti di giaggioli, di nocciuoli, di sambuchi, di serenelle, di ginestre, di trifogli che vestivan la terra e la facevan sembrare incolta. Seguivo viali tortuosi e irregolari costeggiati di queste macchie fiorite e coperti di mille ghirlande di vigna di giudea, di vite vergine, di luppolo, di convolvoli, di clematidi e altre piante del genere, tra le quali il gelsomino e il caprifoglio si degnavano di mescolarsi. Parevano ghirlande negligenemente gettate da un albero all'altro, come avevo osservato altre volte nelle foreste, e forma-

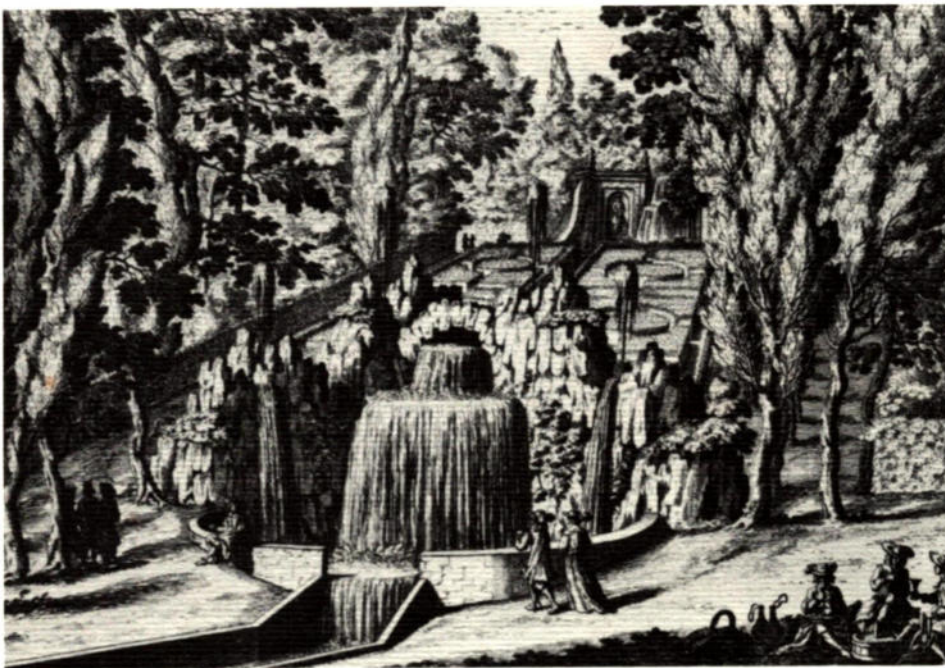
vano sopra di noi come un baldacchino che ci riparava dal sole, mentre sotto i piedi avevamo un morbido asciutto e comodo tappeto formato dal muschio fino, senza sabbia né erba né scabri germogli. Allora soltanto mi accorsi, non senza sorpresa, che quelle verdi e folte ombre che mi avevano tanto colpito da lontano non eran formate che da questi parassiti rampicanti i quali, guidati intorno agli alberi, ne circondavano le fronde con un foltissimo fogliame e davan ombra e frescura ai loro piedi. Osservai che persino, con un mezzo assai semplice, avevan fatto metter radici a vari di questi rampicanti sui tronchi degli alberi, così che si spandevano anche più dovendo fare meno strada. Capirete che in questo groviglio i frutti non si avvantaggiano granchè; ma soltanto qui si è sacrificato l'utile al gradevole, nelle altre terre si sono curati

alberi e piante così bene che pur con questo verziere in meno, il raccolto della frutta è assai più abbondante di prima.

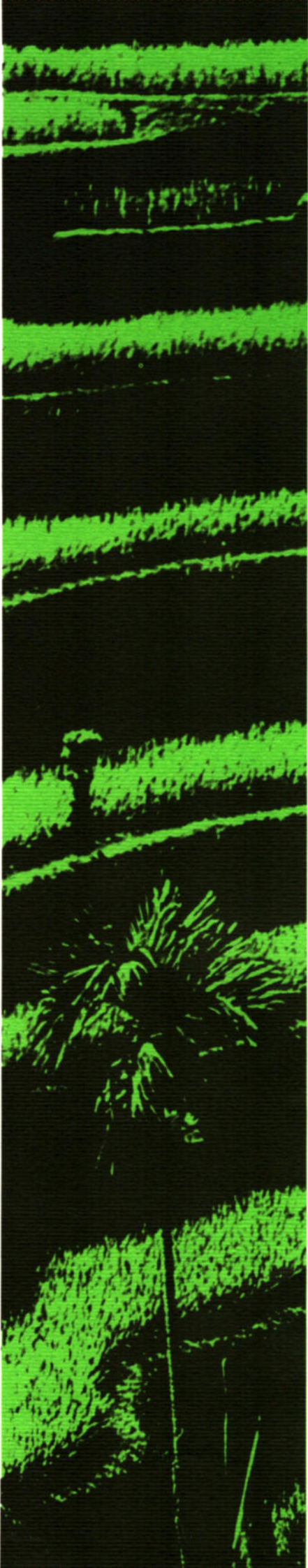
Se pensate al piacere che si ha in fondo a un bosco scoprendo un frutto selvatico e mangiandolo, capirete il piacere che si prova in questo deserto artificiale trovandovi ottimi e maturi frutti, benché radi e di non brillante aspetto: il che provoca il piacere della scoperta e della scelta.

Tutti quei vialetti erano costeggiati e traversati da un'acqua limpida e chiara che un po' serpeggiava tra l'erba e i fiori in rivoli quasi impercettibili, un po' in ruscelli più grandi, dove scorreva su una ghiaia pura e intarsiata che faceva l'acqua anche più brillante. Si vedevano sorgenti gorgogliare e uscir di terra, e a volte canali più profondi dove l'acqua placida rifletteva l'immagine delle cose... □

(Lettera XI a Milord Édouard)







## L'ALBERO E IL PAESAGGIO

*Stephen Bann*

*Traduzione di Marcella Aprile*

**Q**uando Marco Polo descrive i suoi viaggi nelle steppe dell'Asia, tra le civiltà storiche della Cina e il mondo mediterraneo, racconta dell'esistenza di una rara specie di albero in una landa particolarmente desolata del paese.

Steppe piatte, con poca o nessuna vegetazione, si estendono in ogni direzione. L' "albero secco" è diventato una sorta di segnale della terra. Per di più, è un prodigio, una presenza che sembra definire le leggi della natura. Non appartiene ad alcun sistema di coordinate naturali o culturali. Nessuna forma naturale, montagna o fiume, esiste a darne la scala. Esso è contemporaneamente un individuo ed una massa, un albero ed una foresta. Sospeso in un vuoto, esso sembra definire un confine tra Europa ed Asia. Ma come possiamo cogliere il significato di che cosa sia un confine, precisamente un confine non appartenente a nessuna civiltà?

Il mio discorso non sarà su questo albero, ma su tutti gli alberi che esistono a partire da quello, l'Albero Solitario. In altri termini, vorrei parlare dei molti differenti modi in cui l'albero diventa misura e significato all'interno di un contesto culturale definito. L'albero, che è attratto in una sorta di equilibrio con un qualunque segnale della presenza umana, anche di poca importanza, appare nel paesaggio. Spero di essere in grado di suggerire che non possiamo separare l'essere fisico dell'albero dai significati poetici e mitici che gli si sovrappongono; quei significati perpetuamente rinfrescano e rinvigoriscono la nostra percezione del mondo esterno.

Innanzitutto — da quando ho iniziato con Marco Polo e con l'albero-confine — avrei gradito delineare un elenco riassuntivo di ciò che giace dall'altra parte del confine: l'idea cinese del mondo, che, in questa forma classica, ha una consistenza realmente utopica. Wen Zhengming, il più eminente pittore di giardini Ming, dipinge il celebrato "Giardino dell'uomo politico" senza successo nella metà del 16° secolo. Ignorando la profusione del colore, egli usa un medium monocromatico, inchiostro, su carta. Un poema,

sulla tavoletta che lo accompagna, descrive il punto di vista dello scolaro, seduto nel padiglione, su ciò che vede al di là di un banano:

*Il nuovo banano è alto più di dieci piedi;*

*dopo la pioggia è pulito come se fosse stato lavato.*

*Esso non disprezza l'alto muro bianco,*

*ed elegantemente si armonizza con la rossa balaustra curva.*

*I freschi suoni dell'autunno giungono sul mio cuscino,*

*I colori verdi del mattino si intravedono dalla finestra.*

*Badate che nessuno prenda le cose maldestre.*

*Lasciatelo finché la sua ombra sfiorerà la mia casa.*

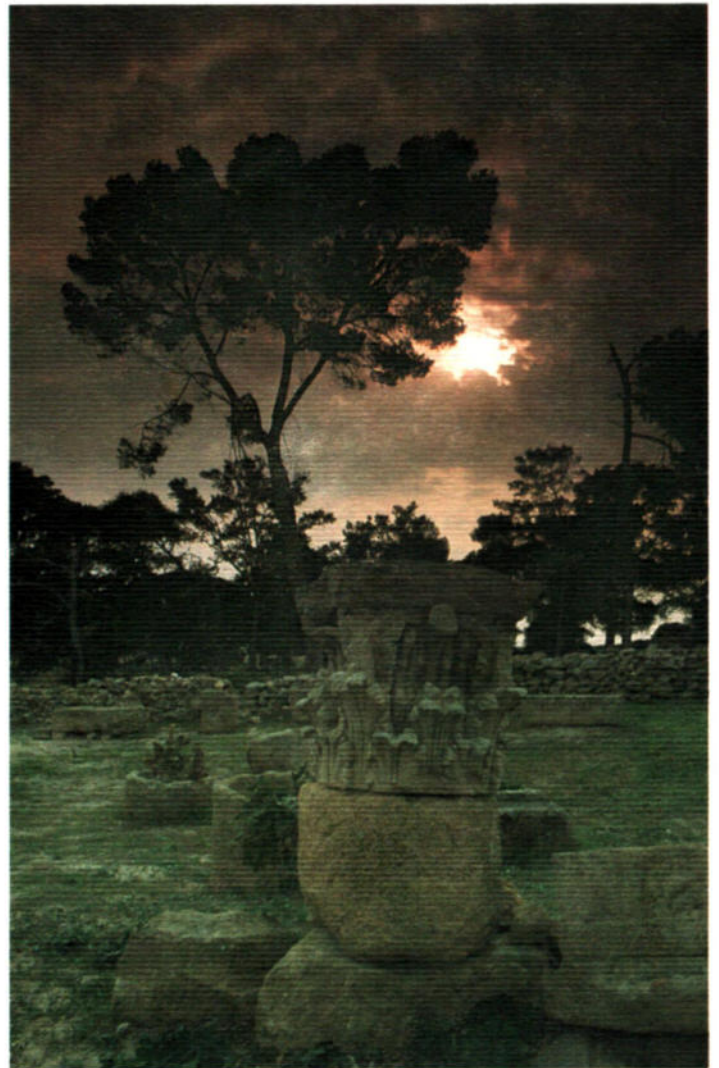
Il banano è al suo posto nel recinto del giardino dello scolaro. Sta lì a testimoniare gli effetti della natura — il dilavare della pioggia ed il colore verde della vegetazione — e non deve essere potato, per il momento. Ma ciò che Wen Zheng-ming non ha menzionato è la sua prossimità con una grande roccia ornamentale, una delle rocce consumate dall'acqua del Taihu, che erano tanto stimate nella composizione del giardino cinese. Tali rocce erano una precisa miniaturizzazione di notevoli formazioni calcaree, ritrovate in certe parti dell'impero. Una volta collocate nel giardino, esse dovevano comunque soggiacere ad un particolare criterio estetico che derivava da una loro giacitura specifica. Per esempio, erano particolarmente ricercate le brecce erose naturalmente. Quando questa roccia fu trasportata nella nuova Chinese Garden Court al Metropolitan Museum di New York, il designer cinese fu particolarmente insistente nello scomporre e ricomporre l'intero allestimento così da esser sicuro che l'"occhio" centrale non si sovrapponesse all'intreccio geometrico del muro bianco candido.

L'"occhio" della roccia è quindi orientato sull'occhio di chi osserva. E questa reciprocità presume entrambi i punti di vista ed una conoscenza colta e definita nell'osservatore. Qui, in un dettaglio di una pittura di un giardino vicino al fiume Jangtze, un gruppo di gentiluomini

si affaccia alla loggia di una sala a due livelli, osservando il germogliare ed il fiorire della primavera. Val la pena di osservare che nello stesso periodo in cui il dipinto fu completato, André Mollet raccomandava nel suo trattato su "Le Jardin du Plaisir" la costruzione di balconate, squisitamente disegnate, che avrebbero dovuto essere visibili dai piani più alti di un castello. Ma, nell'esempio cinese, la vista degli alberi di pesco passa attraverso il mito: c'è una vecchia storia di un pescatore che si era imbattuto per caso in una valle piena di alberi di pesco in fiore, i cui abitanti erano ignari dei problemi del mondo esterno. Il progettista del giardino aveva approfittato del mito della Primavera del pesco in fiore, lasciando intendere forse che Utopia possa trovarsi nel suo giardino.

Un'ultima osservazione sul giardino cinese e sulla cultura che riconnette tutto ciò che ho detto, e sottolinea, naturalmente, la sua grande differenza con il mondo occidentale, la interpretazione del poema o del mito e l'assetto del giardino, è sottolineata dal fatto che la scrittura stessa non è nettamente differenziata dalle apparenze naturali. Ora, in un manoscritto del 1300 circa, Wang Xizhi trae ispirazione per la sua calligrafia dai movimenti aggraziati delle oche. E, i "Tre picchi dei reami del cielo" di Dao Ji riproducono la forma del pittogramma nella "montagna" con i suoi tre picchi calligrafici.

Il giardino cinese è la riconciliazione degli opposti: luce e buio, aria e materia, caldo e freddo. L'albero, soprattutto in compresenza della montagna miniaturizzata, è contenuto all'interno del sistema dialettico dello Yin e dello Yang. Inoltre, l'artista con il suo pennello, riesce a riconciliare gli opposti. Troviamo nel trattato fondamentale della pittura cinese - piacevolmente intitolato "Istruzioni per Pittura del Giardino grande quanto un granello di senape" - il seguente assioma: "Lo scopo di avere un metodo sta nel ritornare ad essere come se non si avesse un metodo. Questo è il modo con cui Tch'ang-k'ang lasciava cadere i suoi colori. I fiori nascevano dal mo-



vimento delle sue mani”.

Per contro, possiamo dire che il giardino occidentale è sempre definito in un continuum di stadi di transizioni, dal domestico al selvaggio, dalla forma costruita alla lussuria della vegetazione spontanea. Il giardino, ed in particolare proprio quel tipo di giardino che chiamavano “jardin à la française” è lo stadio intermedio in questo continuum, traendo dalla casa gli elementi di ordine geometrico e dalla foresta le allusioni ad un reame inesplorato, più in là. Un incubo è stato elegantemente celebrato nel film “L’année dernière à Marienbad”, dove gli alberi conici e i lunghi dritti viali sottolineavano il salone esterno del giardino formale. È senza dubbio percepibile che il paesaggio occidentale dipinto è organizzato in maniera da mobilitare questo campo semantico, che è completamente compatibile con il fine generale della mimesis. Per il pittore cinese, il colpo di pennello è la riconciliazione del metodo e della libertà, *Yin* e *Yang*. Per il pittore occidentale moderno si distrugge o si costruisce la forma naturale col posizionarla nei diversi punti del rapporto tra il selvaggio e il domestico, tra lo statico ed il dinamico. Per Monet, gli esili pioppi, in primo piano, sono unificati, dal tocco del pittore, con l’acqua ed il cielo; Monet dipinge un recinto intorno agli alberi, finché, nel suo quadro per Sargent, finisce col non rappresentarli. Cézanne, d’altra parte, costringe gli alberi ad essere altro; germogliando dalla cava di Bibémus, essi hanno la grana e la solidità della roccia, essa stessa resa ambigua, attraverso la metonimia, quando venga messa in relazione con la sagoma “tessuta” del Mt. Sainte Victoire. In entrambi questi casi il gioco retorico con le apparenze è presente; gli alberi diventano fluidi, tattili, immediati, oppure cristallini, bulbosi e remoti.

Come si può mettere in relazione questo delirio del vicino e del lontano con il problema più generale del giardino e del paesaggio?

Il giardino è un paesaggio che si esplora con le mani e con i piedi, mentre il paesaggio, che non è un giardino, si allontana continuamente

e fino ad un punto dell’orizzonte. Ma la questione non sta soltanto nel toccare o nell’indicare.

È sbagliato trascurare l’aspetto non visibile del paesaggio, l’elemento che è nascosto, nello spazio o nel tempo. Per esempio, un paesaggio mitologico di Poussin, diciamo pure: questo magnifico “Orion”, connota una storia che ha un suo antecedente e suoi eventi successivi. Nel particolare istante rappresentato, questa storia è come se fosse sospesa, proprio come se il segreto di cui vive — dietro il paesaggio selvaggio — rimanesse sospeso. Ma con la storia, noi siamo liberi di interpolare la nostra conoscenza, di imporre un modello di peripeteia e di telos sulla scena sospesa.

Sono solito usare questo esempio figurativo come un modo per suggerire alcuni elementi di una poetica del paesaggio, cosa che dipende precisamente dalla maniera in cui gli elementi di una scena naturale o rappresentata possano essere interrelati in un temporale o in una sequenza storica. Questa lettura poetica o mitica - significati che preesistono, sono rievocati o sono inventati persino - forniscono un abbondante materiale che arricchisce, senza snaturarlo, l’ambiente. Ed ancora, naturalmente, tali significati non possono essere inventati ex nihilo. Essi sono, per usare le parole di Lévi-Strauss, il lavoro del “bricoleur” e non il lavoro dell’ “engineer”.

È impossibile emulare in queste faccende il Cinese che, lo avrete indovinato, costituisce secondo la mia tesi il ne plus ultra dell’intervento minimo:

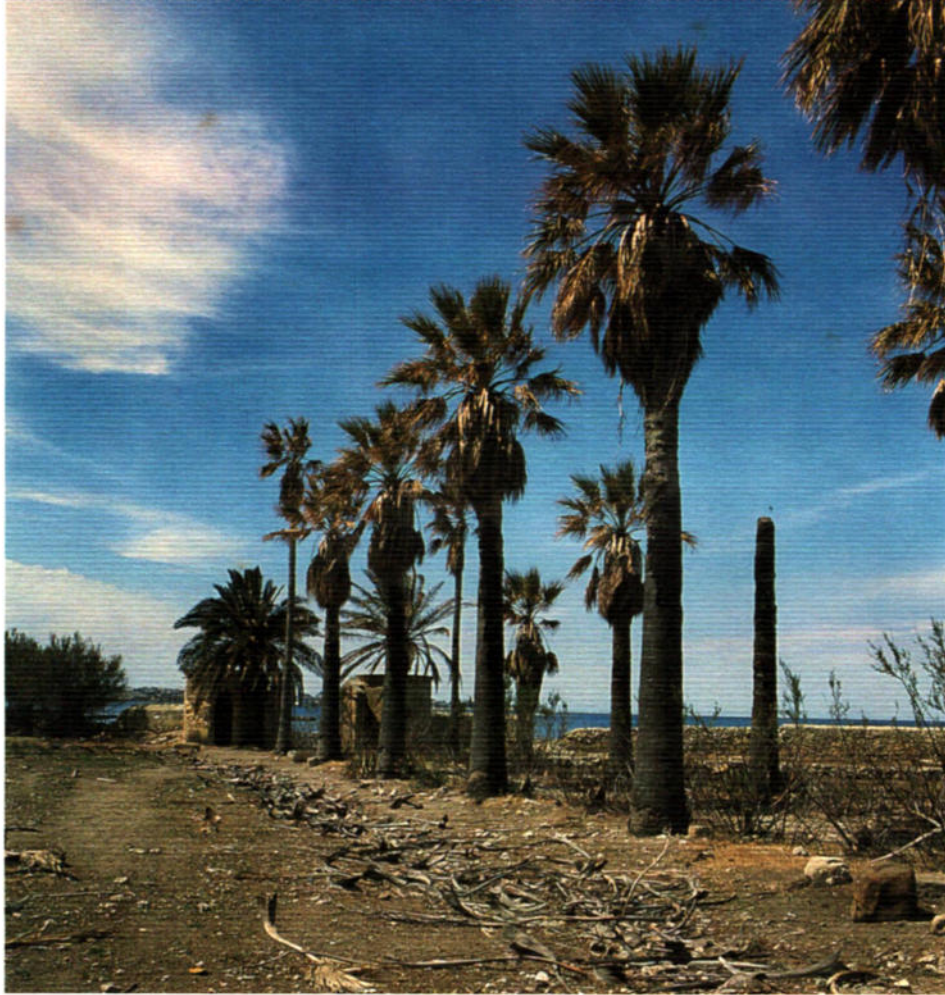
*Il nuovo banano è alto più di dieci piedi;*

*Dopo la pioggia è pulito come se fosse stato lavato...*

*Badate che nessuno prenda le cesoie maldestre,*

*Lasciatelo finché la sua ombra sfiorerà la mia casa.*

Ma mi piacerebbe riservare il resto del mio discorso ad alcuni esempi della tradizione poetica inglese che sono forse illuminanti: esempi molto eterogenei, ma tutti concernenti i modi in cui l’albero ed il paesaggio sono diventati significati culturali supplementari. È probabile-



mente vero dire che questo tipo di lettura sia estranea alla pratica usuale dell'architetto o del paesaggista, che nè può completamente controllarla nè può adeguatamente usarla. Ma io dubito che questo sia necessariamente il caso. Chiunque abbia assistito alle deplorevoli trasposizioni di alberi nel centro di una città, come nella mia città di Canterbury, avrà sicuramente capito che gli alberi soffrono, non per la perdita del nutrimento fisico, ma per la più radicale condizione di esser fuori posto. Noi non crediamo più alle driadi o alle ninfe dei boschi, ma riserviamoci almeno la possibilità di dire quanto esse debbano essere così lontane da lasciare l'albero senza alcuna atmosfera mitica che lo supporti.

Da quando ho incominciato a parlare di un albero isolato, da limite, ho usato un esempio non così drammaticamente isolato: l'albero celebrato nella Yardley Oak di William Cowper, un poeta del 18° secolo:

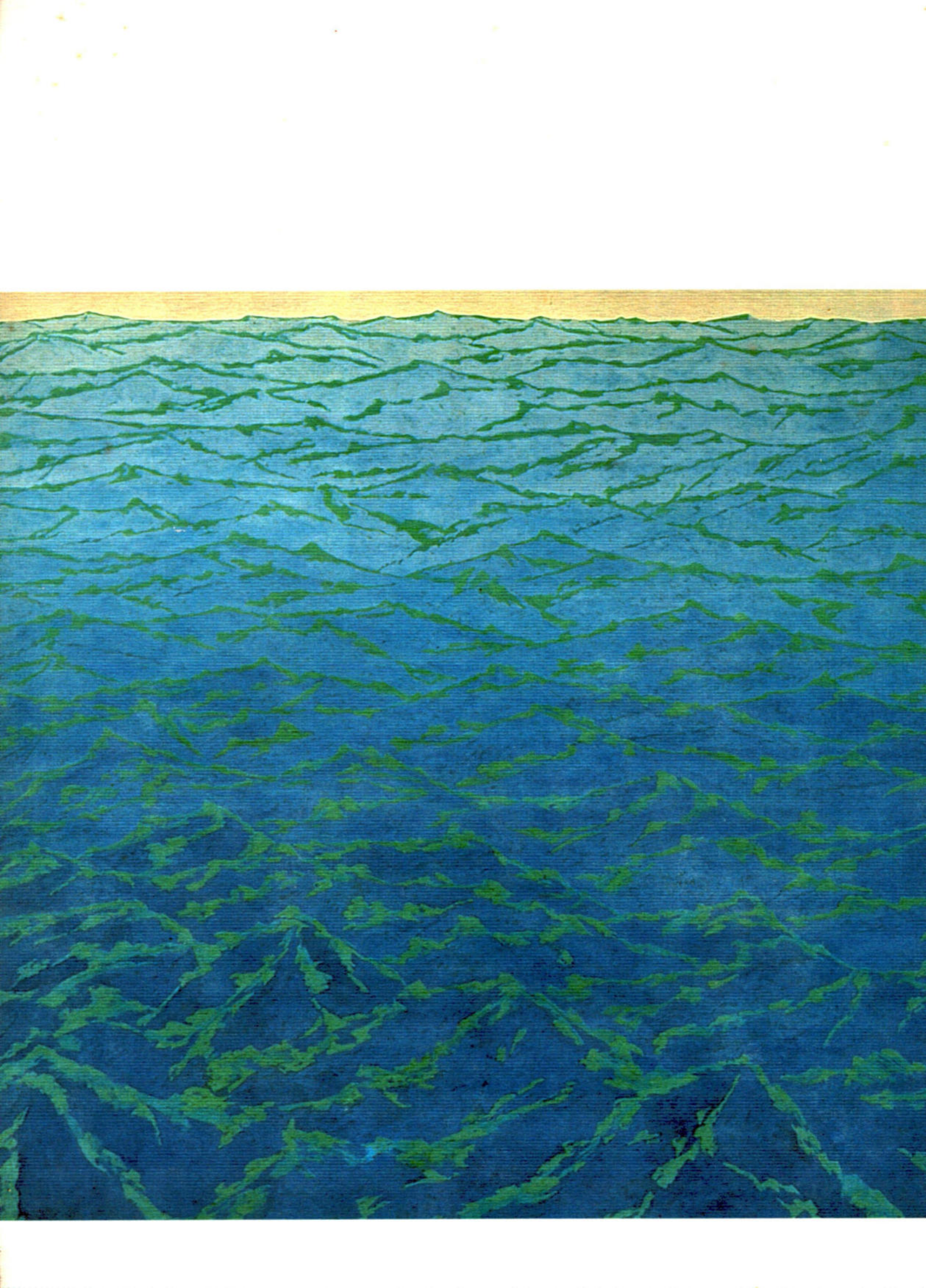
*Solo superstita, e arditamente tale di tutti*

*quelli che vivevano qui, tuoi fratelli!*

Il poema di Cowper parla di una particolare quercia, sopravvissuta

della grande foresta di Yardley Chase, nel Northamptonshire, come veicolo per il più forte tipo di identificazione antropomorfa. Yardley Oak non è semplicemente un albero venerabile, la cui numerosa proporzione di rami morti indica ad un tempo l'età avanzata e la situazione di pericolo. È un albero che dà forma ad una metafora di Adamo, il primo uomo, e in questo modo dell'uomo in generale. Cowper traccia la storia mitica dell'albero, dalla ghian-da al virgulto, all'albero adulto, fino al suo patetico stato presente, lo usa come una immagine della storia dell'uomo, tuffandosi anche nella storia e in un tempo anche molto lontano dall'innocenza e dal vigore primitivo. Yardley Oak, un secolo prima di Darwin, diventa una favola dell'evoluzionismo.

Ora, naturalmente, con l'Albero simile ad Adamo, abbiamo la più completa e drammatica identificazione dell'uomo con la natura. E nel Romanticismo Inglese questo tipo di appropriazione si riscontra abbastanza comunemente nelle vicinanze di un luogo associato alla nascita di un poeta. Vicino ai luoghi natali di Shelley, nel Sussex, esiste un



largo anello di alberi adulti che viene chiamato — se non mi sbaglio — l'anello di Shelley; naturalmente esso è stato ripiantato a seguito della sua morte avvenuta 150 anni fa. Nella casa di Byron, nel Nottinghamshire, Newstead Abbey, esiste ancora il ceppo di un albero a cui Byron si riferisce, identificandolo con la sua nascita. La catacresi tra il ceppo morto, ormai minerale piuttosto che vegetale nella sua forma presente, e la vita mitica del poeta, è estremamente reale. L'albero ha subito una metamorfosi, ma non è andato in rovina. Ha la capacità di persistere nel paesaggio.

In tutti questi casi l'albero è atavico. Ma è possibile per il poeta moderno offrire altrettanto bene una lettura mitica, fornendo l'albero di un passato e di un futuro attraverso la sua collocazione nella più semplice delle forme narrative. Simon Cutts, un giovane poeta inglese, usa intelligentemente il diario di un altro poeta del 18° secolo, John Clare, per costruire una micro-narrativa, in forma di sequenza di frammenti lirici. Clare semplicemente descrive il suo "Journey out of Essex", Simon Cutts tira fuori alcuni frammenti che sono giustapposti ai delicati disegni di Laurie Clark. Senza i disegni, di alberi e sentieri e case, la narrativa diventerebbe così esile da non avere alcuna possibilità di compimento. Con i disegni è profondamente diverso. L'acme della storia e del viaggio è questa immagine: "Mi sono seduto sotto degli olmi". Identificazione degli alberi come protezione che continua non appena noi vediamo il villaggio, soltanto a distanza, e Clare ci dice nell'ultimo episodio che egli si trova "a casa dovunque".

Più sperimentalmente di Cowper, Simon Cutts stabilisce un legame metonimico piuttosto che metaforico, non l'albero come uomo, ma l'albero come vero protettore ed amico dell'uomo: è un antropomorfismo che è deliberatamente sfumato, come nelle miniature. Ma è, nonostante tutto, una fabbrica di storia, un modo per ordinare e dirigere parti discrete di esperienza con la più semplice delle equazioni: il percorso come narrazione.

Contro questo modello esemplificativo, lasciatemi parlare alla fine di un passaggio attuale, ma che illustri la complessa sovrapposizione di temi poetici mitici e storici, capaci di esprimersi in un'unica configurazione. Chanctonbury Ring è uno dei punti più alti della contea del Sussex, ed è particolarmente riconoscibile da una macchia di faggi che verdeggia sulla sua sommità. Questi furono piantati nel 1760 da un proprietario locale, Charles Goring, che ha anche lasciato un delizioso poemetto che descrive la collina come una grossa preoccupazione della sua vita; descrive come egli giocasse intorno ad essa da bambino, e preparasse il terreno per la piantumazione, e trasportasse gli alberelli e come desiderasse di vivere a lungo fino a vedere la macchia nel suo massimo splendore.

*Oh! potessi io vivere per vedere la tua cima vestita di tutta la sua bellezza.*

*Quel Tempo è arrivato; il mio desiderio si è compiuto; sono vissuto fino ad ottantacinque anni...*

Ma, al di là di questo ricordo ingenuo ed affascinante della identificazione di un uomo, abbiamo il mitico passato di Chanctonbury, un accampamento romano con i resti di un tempio. Attraverso la sua macchia di alberi, Charles Goring ha reso più significativo l'accampamento romano, il cui perimetro più esterno ha sottolineato con la sua piantumazione. Quell'aspetto più immediatamente visibile diventa una sorta di espressione figurativa dell'accampamento, e l'immagine del camminamento romano, dalla villa nella valle al suo Ninfeo o Belvedere sulla cima della collina, si sovrappone alla immagine più moderna dei viaggi di Goring.

La macchia di alberi sulla collina comunque diventa lo spunto per un grappolo di possibili letture, che si riversano nella storia, nel folklore e nel linguaggio, e si rinnovano potenzialmente in virtù di una ricomposizione poetica di questi significati in una forma condensata. Il poeta inglese Rudyard Kipling scrisse un breve poema chiamato "The Run of Downs" in cui ciascuna collina visi-



bile del Sussex, dalle sorprendenti scogliere del Beachy Head attraverso il Chanctonbury era elencata in una lista o catalogo. Questa non è naturalmente una forma narrativa, ma una forma poetica; come Viktor Shklovsky afferma nel suo saggio "Poesia e prosa nella cinematografia", essa è caratterizzata dalla predominanza delle "caratteristiche tecnico-formali su quelle semantiche". Io ho cercato di riprodurre gli elementi tecnico-formali del poema di Kipling in collaborazione con l'artista inglese Bob Chaplin, che usa le suddette caratteristiche dei Downs nello stesso schema ritmico del poema originario. Le serie corrono, dall'Est all'Ovest, dalle scogliere dalla strada di Windover Hill con il suo gigante pre-romano inciso, dalla strada di Firle Beacon dove un posto di guardia fu sistemato a controllare le flotte che invadevano il canale, e il monte Caburn con la sua chiara e perfetta cima conica, a Chanctonbury eventualmente.

Vorrei dire un'ultima cosa, per concludere, sull'argomento che ho toccato, particolarmente verso la fine di questo scritto, il ben conosciuto genere della Land Art, con i suoi cultori ormai consacrati in Europa ed in America, ed il suo mitico eroe, Robert Smithson. La mia attenzione era di mostrare una linea di pensiero, che, attraverso una strada parallela alla Land Art, diverge da questa nell'origine e nel fine. La Land Art, tal quale il lavoro dell'artista inglese Richard Long, ha a che vedere con una problematica strettamente interna ai termini dello sviluppo della pittura occidentale e delle attitudini occidentali nei confronti della Natura. Si gioca con la idea di vicino e di lontano, di esotico e domestico, si usa la tecnica della fotografia per ottenere contemporaneamente l'effetto simultaneo della presenza e dell'assenza; l'albero per Richard Long è molto spesso una forma ricomposta costruita, una imposizione della geometria dei frammenti. Tutto questo prende forza, come nella pittura post-romantica tradizionale, dal punto di vista singolo, ed infatti alcune delle immagini più memorabili di Long sono in un certo senso la nu-



da registrazione della sovrapposizione della prospettiva sul paesaggio. Tutto questo è per natura il più lontano possibile dall' "intervento minimo" del poeta e del giardiniere cinese. È anche un modo paradossalmente astratto e formale di rappresentare una relazione con il mondo naturale, che offra un piccolo elenco della ricchezza semantica del luogo, e la elaborazione poetica dei significati. Io spero di aver dato pochi cenni di come questi significati possano essere preservati, reinterpretati, ricreati. □



# IL GIARDINO E IL PAESAGGIO

Marcella Aprile

“L'uomo primitivo ha fermato il suo carro: decide che quella sarà la sua terra.

Sceglie una radura e abbatte gli alberi troppo vicini; spiana il terreno, traccia un sentiero che lo colleghi al fiume oppure ai compagni di tribù, che ha appena lasciato...

Questo sentiero è rettilineo quanto glielo consentono i suoi arnesi, le sue mani, il suo tempo...

I picchetti delle tende descrivono un quadrato, un esagono o un ottagono: la palizzata forma un rettangolo...

La porta della capanna si apre sull'asse del recinto e il cancello del recinto fronteggia la porta della capanna...”.

Così Le Corbusier descrive la prima casa del primo uomo.

Ho scelto questo brano perchè vi leggo, più in generale, la descrizione di un possibile primo paesaggio, cioè di quel primo particolare “luogo” dove si sedimenteranno le tracce di tutte le trasformazioni che l'uomo produrrà nella natura.

Ed il paesaggio — che può confortare attraverso la familiarità dei suoi segni, stupire e commuovere attraverso il semplice cambiamento della luce, straniare a causa di imperscrutabili ed arcane presenze — è il risultato provvisorio e mutevole della somma di tanti paesaggi fossili in cui elementi vegetali ed elementi minerali sono tanto legati tra loro da essere inscindibili. Il paesaggio è il testimone attento delle generazioni degli uomini e dell'ininterrotto rapporto tra essi e la natura.

*Le case gli opifici le fattorie,  
i campi i filari di alberi i boschi i pascoli  
le cave le strade i sentieri i ponti  
le dighe,  
le città i paesi  
sono gli artefatti attraverso i quali  
la natura viene sottoposta a metamorfosi.*

Il giardino è un particolare paesaggio, l'unico immutabile e permanente, in cui con il massimo dell'artificio l'uomo propone la sua idea di natura; celebra il suo totale dominio e impone misura e regola ad una natura che, fuori del giardino, egli immagina selvaggia.

Per uno strano paradosso la natura esiste solo se esiste il giardino: è



il suo opposto, la sua ombra.

“Poi il Signore Dio piantò un giardino in Eden a oriente e vi collocò l'uomo che aveva plasmato...”

Il Signore Dio fece germogliare dal suolo ogni sorta di alberi graditi alla vista e buoni da mangiare...

Un fiume usciva da Eden per irrigare il giardino, poi di lì si divideva e formava quattro corsi...

Il Signore Dio prese l'uomo e lo pose nel giardino di Eden perchè lo coltivasse e lo custodisse...”.

Eden è la steppa, uno spazio non descritto; nulla si sa di esso se non che là viene creato il Paradiso Terrestre, il giardino di Eden appunto. Ogni giardino riproduce quello stato: dentro ombra e delizie, fuori la natura inconoscibile; ma diventa anche, contraddittoriamente, luogo di illusoria immersione nella natura.

Dentro il recinto del giardino l'uomo costruisce il suolo con terrazze regolari e piani inclinati ed insieme con pendii scoscesi ed irregolari; da un lato costringe l'acqua a scorrere dentro canali e vasche e dall'altro dentro letti accidentati come il greto di un torrente; sagoma gli alberi perchè prendano forma di muri porticati corti ed, insieme, scolpisce le pietre e lavora i metalli affinchè assomiglino a frutti, a fiori, ad alberi; traccia viali rettilinei tra filari di alberi ed aiuole e, ad un tempo, sentieri tortuosi tra boschetti e prati fioriti.

Dentro il giardino si dispiega, dunque, il processo invertito e razionale della conoscenza: si individuano le leggi della natura con un processo di astrazione dalla realtà e si riproduce, attraverso le stesse, una realtà simulata. Esso partecipa di regole analoghe a quelle secondo le quali vengono costruite le città, ma esalta la capacità costruttiva dell'uomo che giunge, in questo caso, ad edificare la natura.

Sono quindi presenti, nel giardino, tutti e insieme i segni di ciò che ciascuna cultura produce ed elabora; essi segni si ritrovano con lo stesso significato, anche se organizzati in sistemi diversi, negli altri paesaggi, sia urbani che non urbani. Un filare di alberi delimita ed indica, in egual misura, il viale di un giardino o di una città, una strada extraurba-

na o una roggia; il sedile o la fontana di pietra scolpita si possono ritrovare, in una landa desolata, a segnalare un'oasi di riposo o, nel giardino, a suggerire la presenza di un luogo particolarmente piacevole; un grande albero isolato segnala la presenza dell'uomo in assenza di altri indizi, ma sta nel giardino o in mezzo alle case a divenire monumento di sè stesso.

Tuttavia la differenza, sottile, che distingue i segni appartenenti al giardino da quelli appartenenti agli altri paesaggi sta nel recinto, limite tra l'ordine e il caos immaginato, tra il piacere e la fatica; soglia di uno spazio di quiete e beatitudine o, meglio, di uno spazio originario.

Là dentro, tutti gli elementi “naturali” si cristallizzano in una sospensione del tempo, in una forma immutabile: la stessa luce, la stessa acqua, la stessa pietra hanno indotto già prima, e indurranno ancora poi, un'analogia stupefazione un eguale smarrimento — indipendentemente dalle dimensioni del giardino, solo per la presenza di quel limite.

Da fuori si intuisce la presenza di un luogo delizioso. Esiste in Sicilia una tradizione lontana del giardino murato: nascosto allo sguardo del passante o chiuso dentro l'isolato, manifesta la sua esistenza dallo svettare di una palma sopra la linea di colmo di un tetto; dal cinguettio insistente di una colonia di uccelli; dal fruscio delle foglie; da un improvviso e forte profumo; da un lieve rinfrescamento dell'aria; da una infiorescenza di muschio su un muro.

Il giardino, che, prima, teneva lontano con un artificio il caos della natura, diviene ora il luogo della natura. Attraverso il recinto, spostando appena il punto di vista, esso cambia di significato ed è comunque e sempre l'opposto di qualcosa che sta al di là del muro: la natura, vicina ma irraggiungibile.

### Il giardino e la città

La città è tra i paesaggi quello in cui è più evidente l'artificio, l'intervento dell'uomo costruttore di spazi.

Nella città il giardino non è una parte come le altre: si manifesta





piuttosto come il luogo magico di quei rituali collettivi che una comunità insediata vuole celebrare. La sua forma, di volta in volta, rispecchia e rappresenta la forma della città ideale: il giardino diventa, dunque, una sorta di utopia.

La molteplicità delle configurazioni che i giardini urbani hanno assunto nel tempo testimoniano di una forza simbolica tanto forte da renderli riconoscibili anche quando appaiono in frammenti sparsi nella campagna: alberi viali sedili fontane statue ricongiungono nella memoria città e campagna; i due termini antitetici, urbano e non urbano, si sintetizzano attraverso il giardino quale metafora della natura.

### **Il giardino nella Sicilia Occidentale**

Recinti di ficus benjamina o di platano; viali disegnati da coppie di pino, di araucaria, di palma; pergole fiorite di glicine; grasse agavi messe a dimora in giare di terracotta, jucche dalle forme arcaiche sistemate come un monumento; carrubi fermati al suolo da un doppio anello di pietre; lampioni e ringhiere con trame di fiori; piccole fontane in cui l'acqua è costretta ad assumere forme inusitate di fili lame lastre; pic-

cole case di pietra decorate con una simulazione di tralicci lignei.

Questi gli elementi delle cinque ville comunali — costruite tra la fine dell'ottocento e l'inizio del novecento — esaminati disegnati e catalogati con paziente cura.

Perimetri regolari — quasi sempre ritagliati in spazi marginali o in aree di bonifica — dentro i quali i viali, che conducono dagli ingressi a punti salienti del giardino, sono ritmati da improvvise deformazioni in cerchi o in quadrati segnati da un qualche albero particolare, una fontana, un punto di osservazione.

Pochissimi fiori in questi luoghi ombrosi e freschi, dominati dal verde cupo delle ampie chiome contro la luce abbacinante dell'esterno.

Nella campagna un sedile di pietra, con un modesto decoro, sempre accompagnato da un albero e talvolta da una piccola vasca d'acqua, è orientato verso un orizzonte lontano; lungo una strada un abbeveratoio di arenaria con un ricco fastigio e un delfino che sputa l'acqua; in una valletta dominata dal segno netto di un viadotto due palme ad indicare l'ingresso, più in là il recinto con il giardino di pacere, più in là ancora la casa segnalata da un gelso. □



## VILLA COMUNALE DI PARTINICO

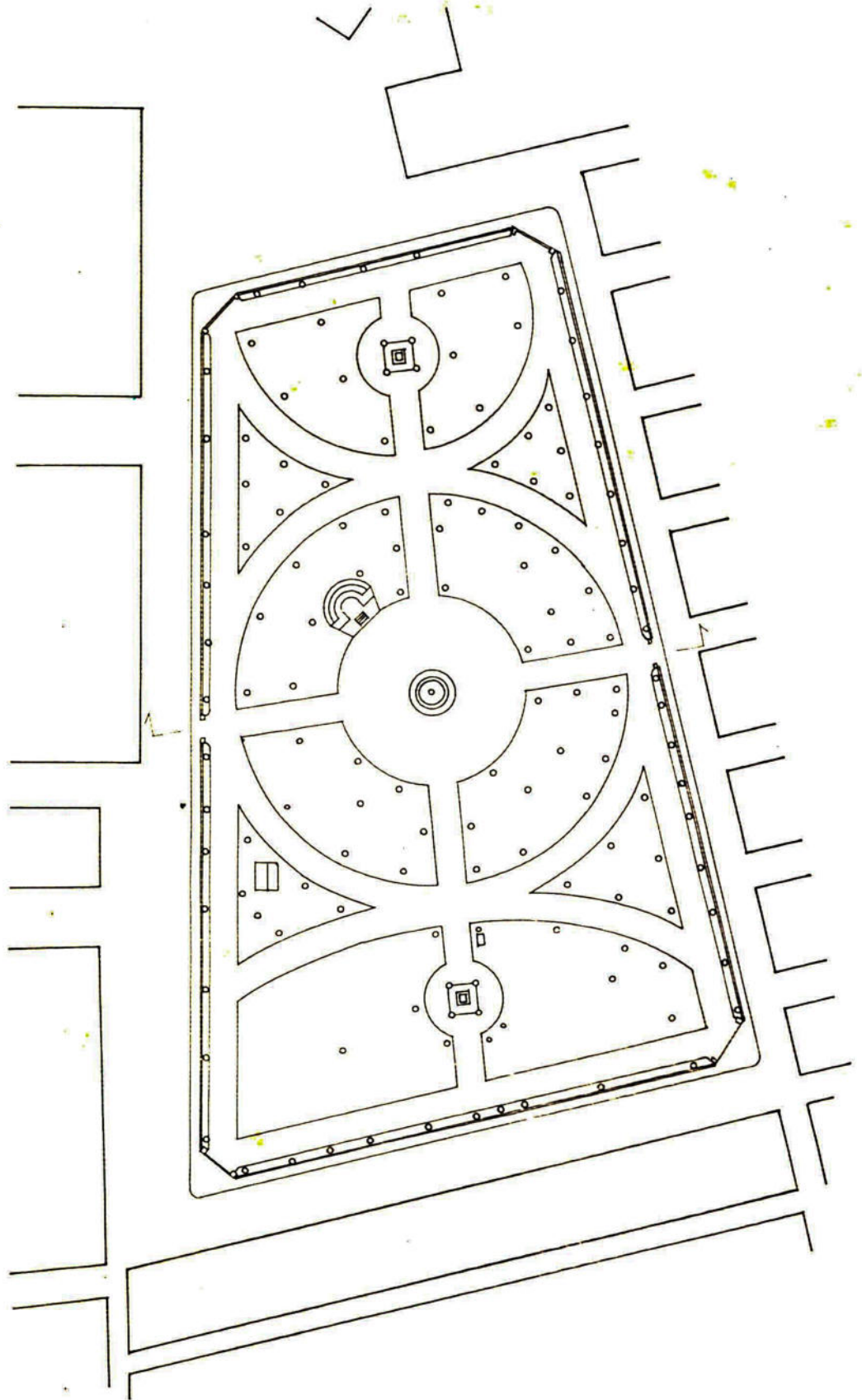
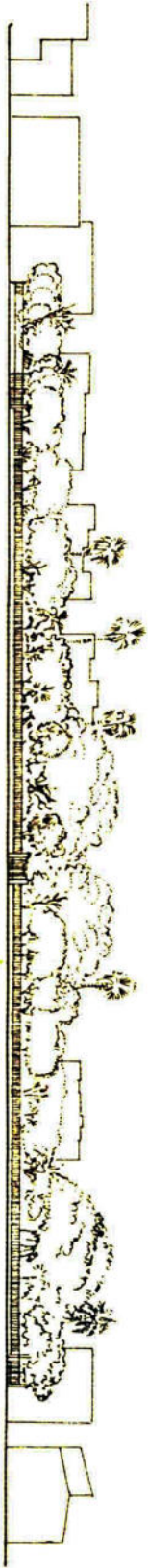
**S**i trova in una zona di repentina mutazione del tessuto urbano, che passa dai relativamente grandi isolati ricchi di spazi interclusi, agli isolati formati da case tra due muri ciechi, in cui prevale la dimensione longitudinale del fronte su strada e che si affacciano, dal lato sinistro del giardino, con le testate. Il filare di ficus, lungo la recinzione, riunifica con la sua compattezza la frammentarietà dell'invaso urbano.

L'impianto è ordinato da due viali rettilinei, all'incirca ortogonali, connessi da viali circolari; e queste semplici figure geometriche delimitano le aiuole dentro cui stanno alberi e arbusti.

La vegetazione è in massima parte costituita da esemplari di pino e di ficus, cui sono mescolate alcune varietà di palma soprattutto nei pressi dei due episodi salienti, connotati dal palchetto della musica e dalla fontana circolare. Questi ultimi sono entrambi collocati nella rotonda centrale del giardino; il primo (probabilmente una realizzazione degli anni Venti) ha come scena uno spazio regolare privo di vegetazione e come fondo palme e pini; la seconda è collocata nel baricentro del giardino ed è arricchita, oltre che da un trionfo di piante acquatiche, anche da una decoratissima ringhiera, in ferro battuto, intervallata da alcuni lampioni in ghisa.

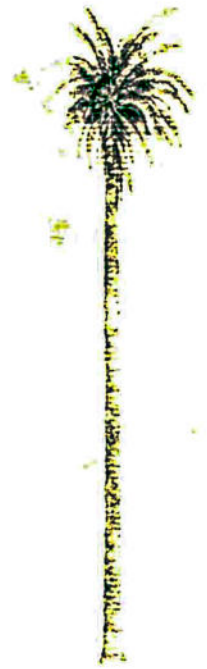
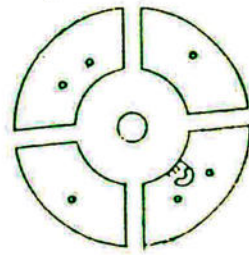
Lungo i viali si incontrano, più frequentemente che altrove, agavi alohe pitosfori e dracene messe a dimora in grosse giare di terracotta.

La recinzione esterna, in ferro battuto, circonda l'intero perimetro del giardino ed è anch'essa interrotta da lampioni. □

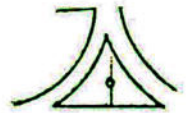




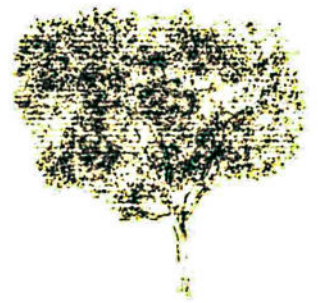
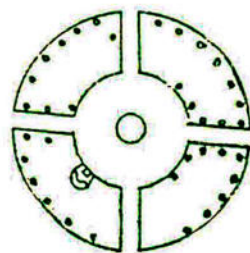
*washingtonia sonora*



*phoenix dactylifera*



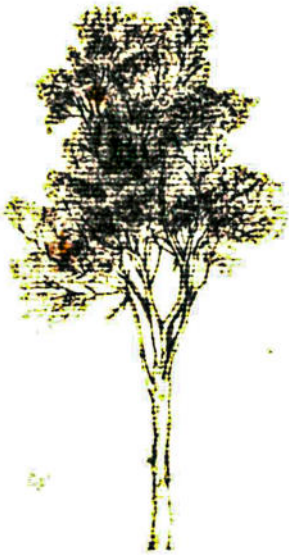
*ficus benjamina*



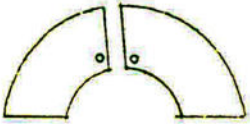
*ficus benjamina*



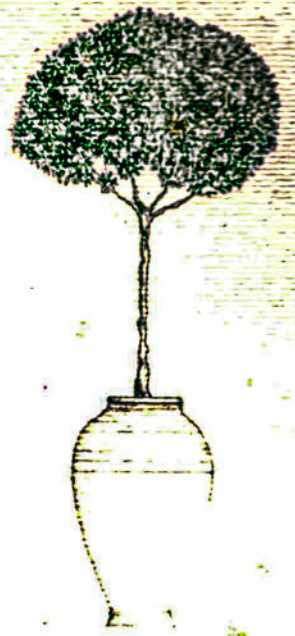
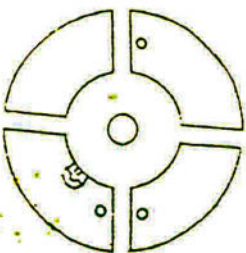


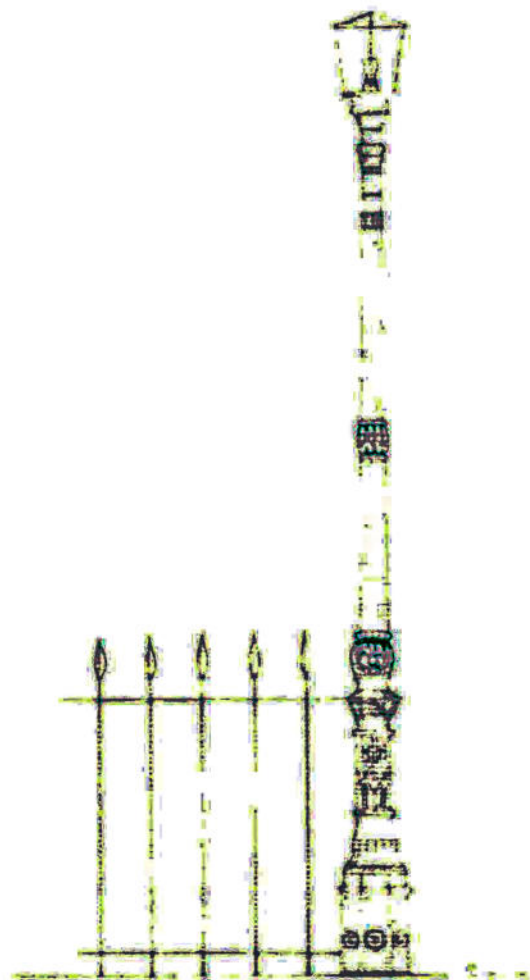
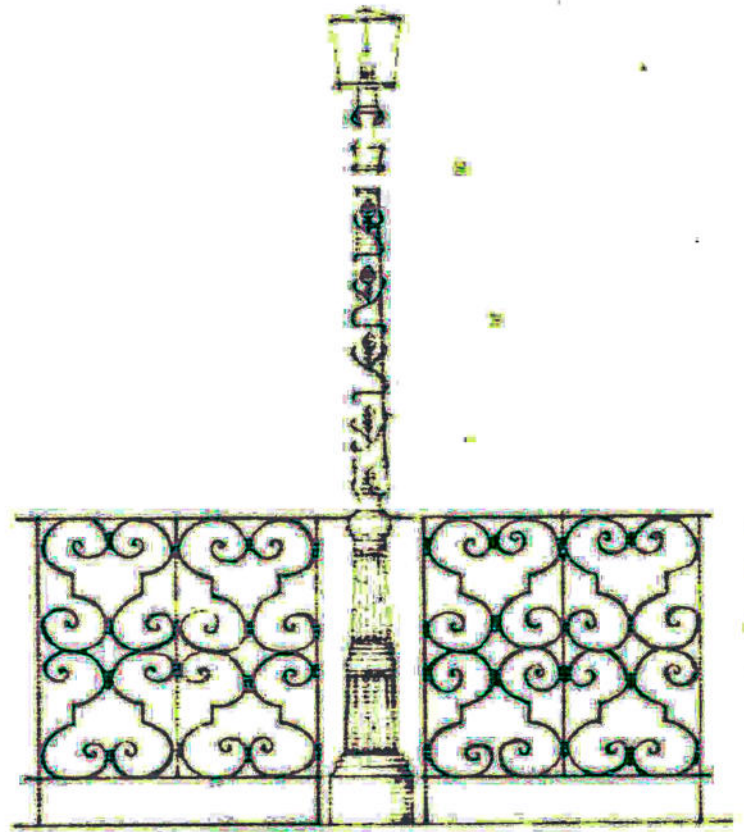


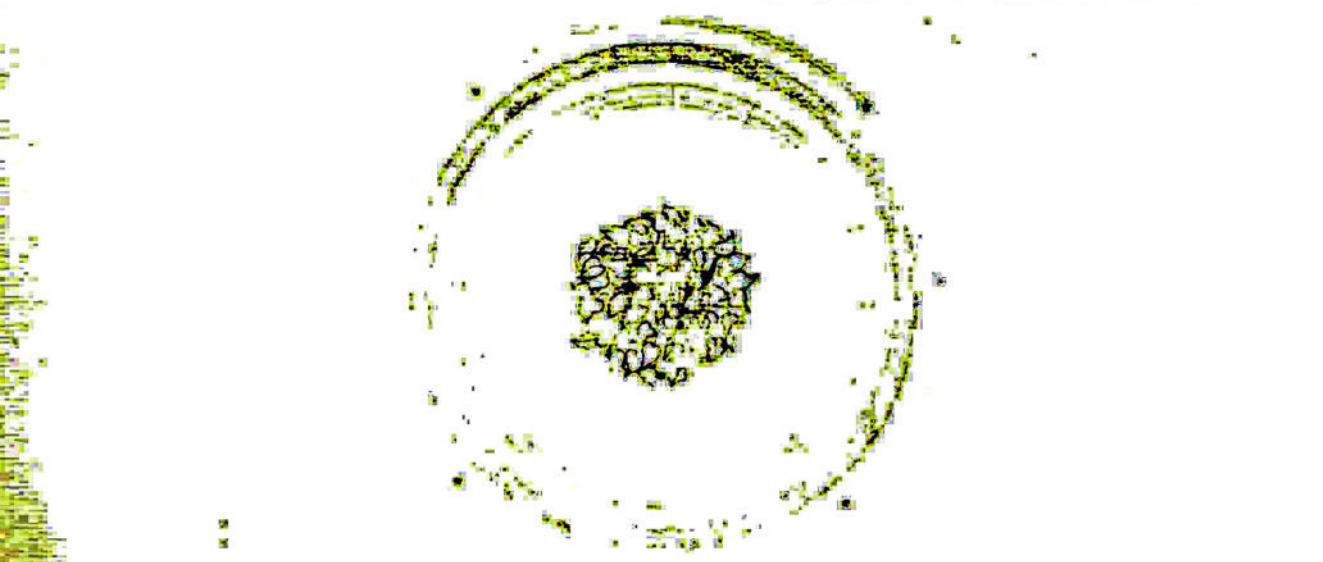
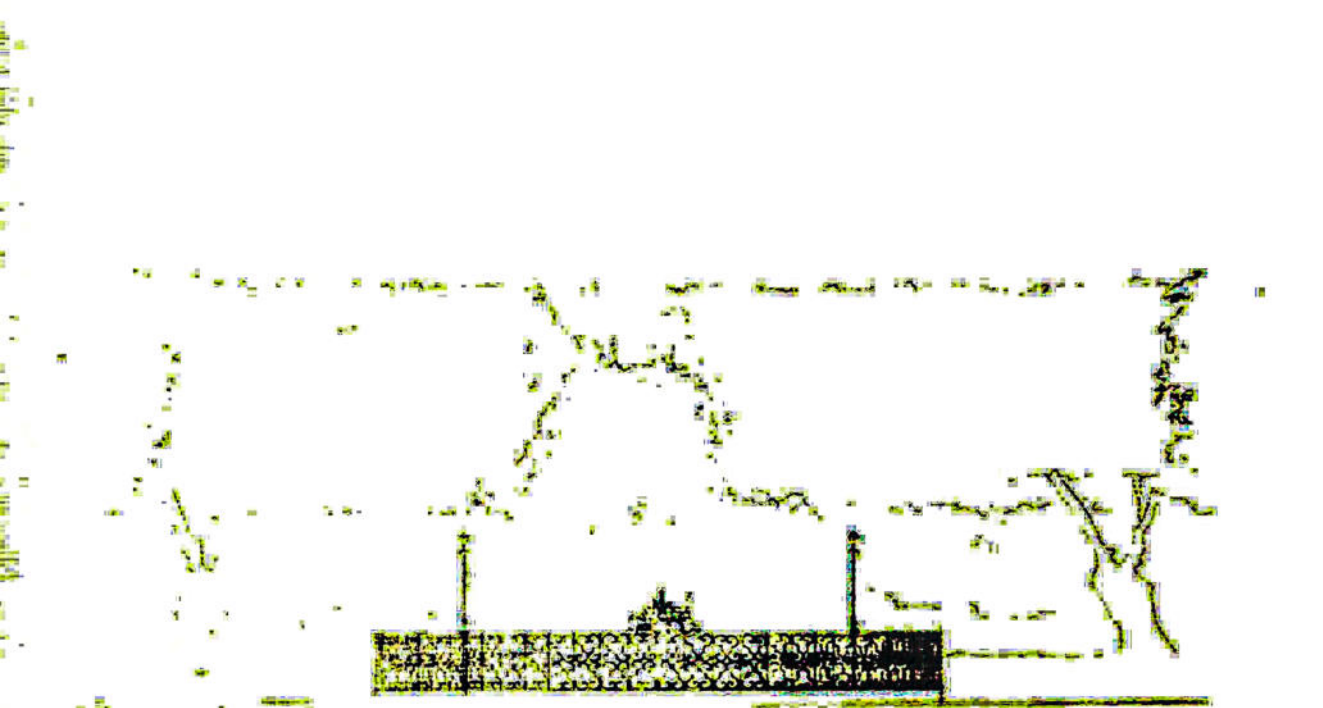
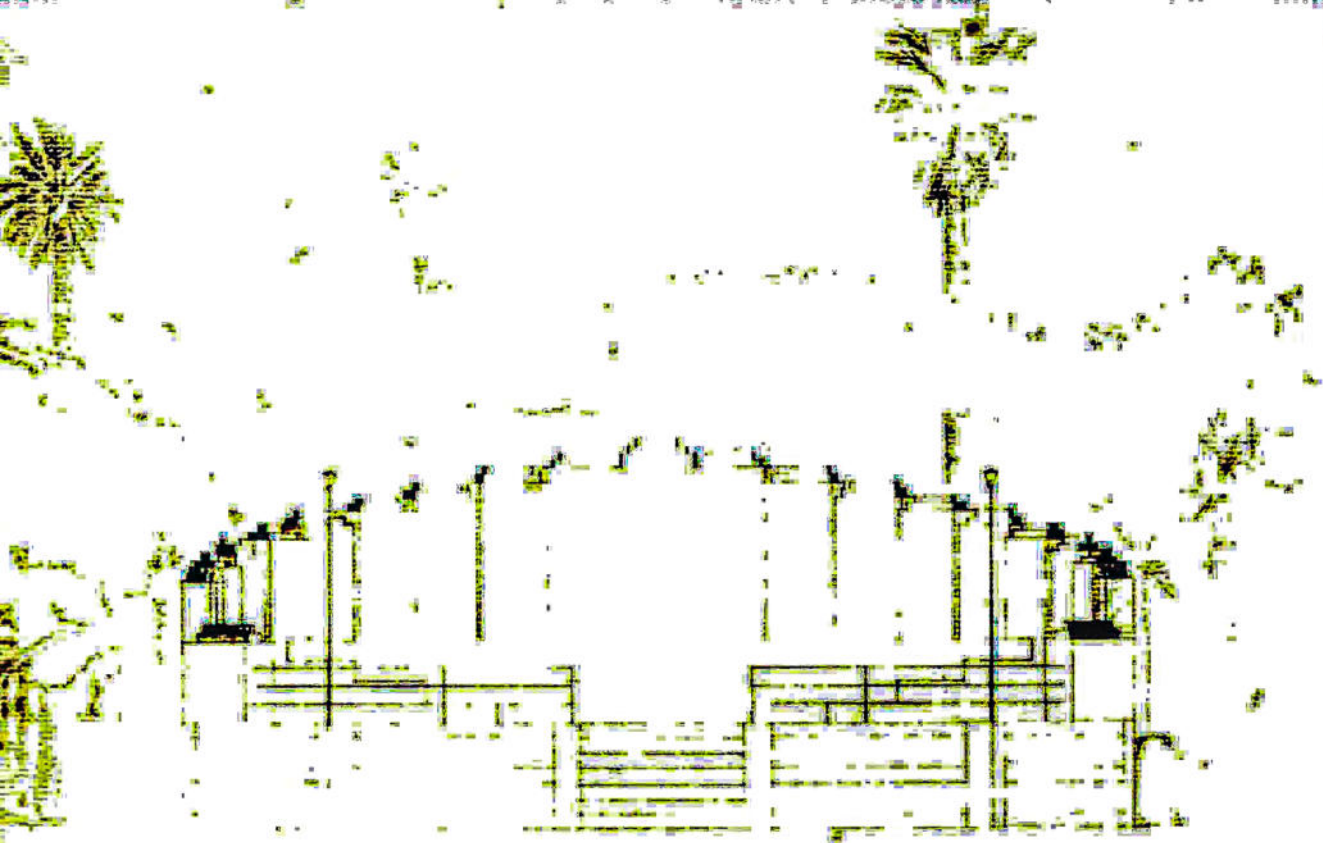
*pinus halepensis*



*ficus magnoliifoliae*







## VILLA COMUNALE DI MARSALA

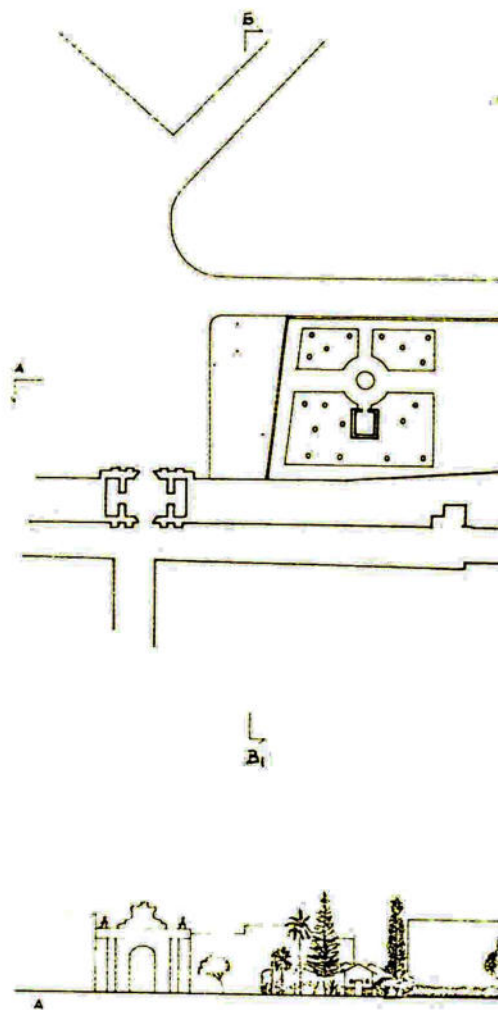
**C**on un impianto molto allungato — in cui la dimensione longitudinale è circa nove volte quella trasversale — questo giardino si addossa ad un lungo fronte di case, recinto bordo e sfondo del sistema degli alberi.

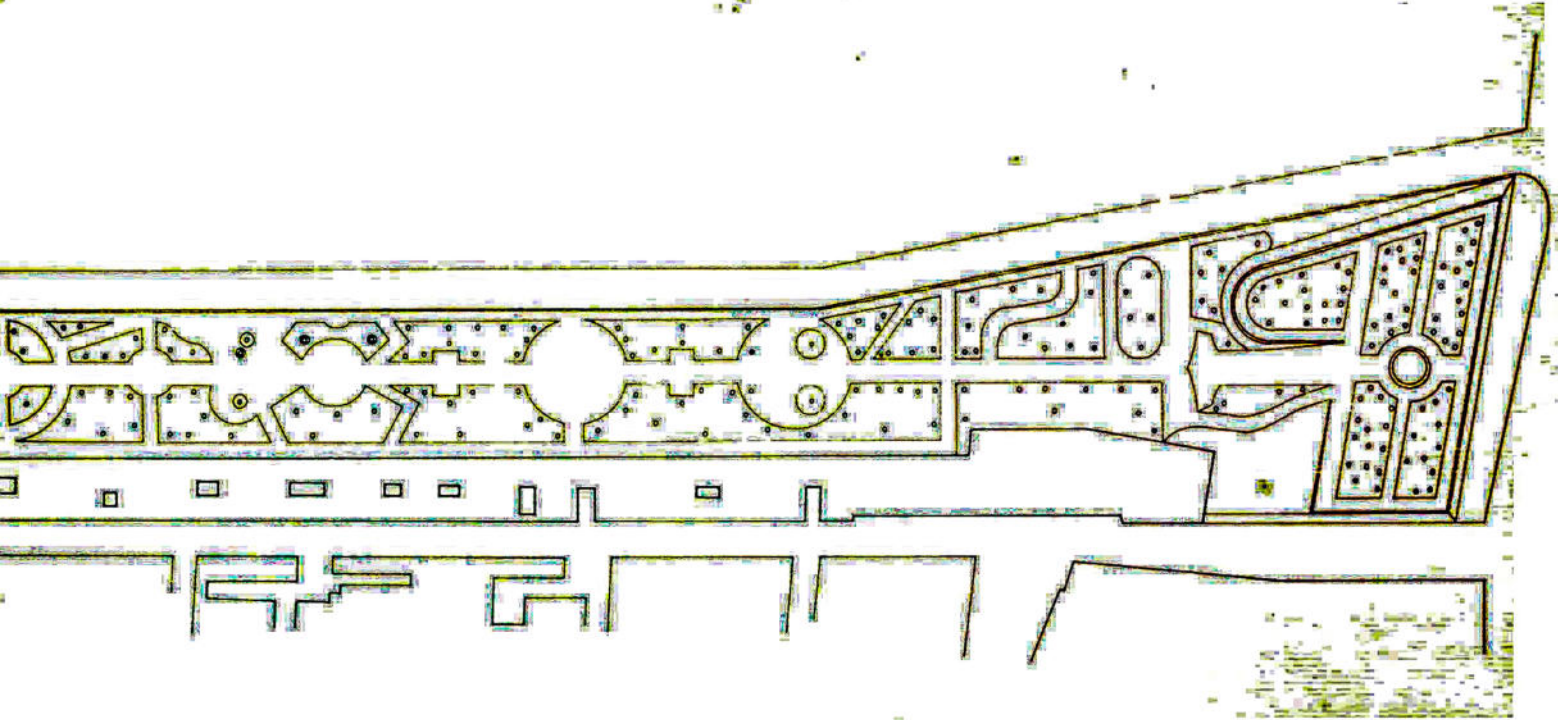
Impiantato ai margini del tessuto storico, è ordinato da un asse longitudinale, più volte interrotto da rotonde di alberi che ne occupano l'intera dimensione trasversale: la forma inconsueta del giardino e la sua esigua profondità fanno sì che tale viale sia anche l'elemento più caratterizzante.

Sulle testate sono leggibili due parti più autonome del giardino: la prima contribuisce, insieme all'ornatissimo cancello in ferro battuto e i suoi due candelieri laterali, a formare l'ingresso; la seconda è costituita da un vero e proprio terrapieno, fittamente piantumato, che chiude l'orizzonte sull'asse ottico del giardino.

In generale la vegetazione è formata da cespugli ed arbusti, relativamente bassi rispetto agli alberi che segnano ed identificano il viale centrale, a coppie e talvolta sottolineati da ghiera di pietra: esemplari di araucaria, di pino d'aleppo, di ficus magnoliifolia, di palma superano in altezza il profilo irregolare delle case di bordo e lasciano intuire la presenza del giardino anche ad una notevole distanza.

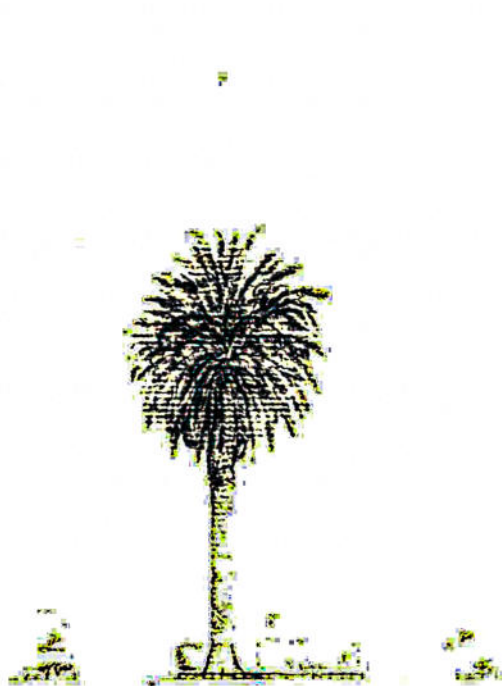
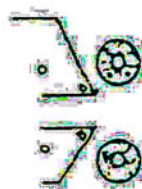
La stretta strada che costeggia il giardino, sull'altro lato lungo del suo perimetro, e la conseguente vicinanza dei fronti delle case fanno sì che esso sia letto come una sorta di inclusione dentro il costruito esaltando il suo proporsi come un giardino murato, che segnala la sua presenza alla città, oltre che con gli alberi, con il ricco cancello d'ingresso. □



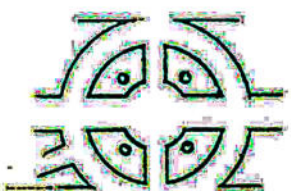




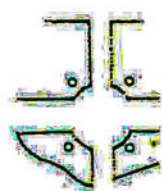
*Ficus magnoliifolia*



*Phoenix canariensis* (forme hybrida)

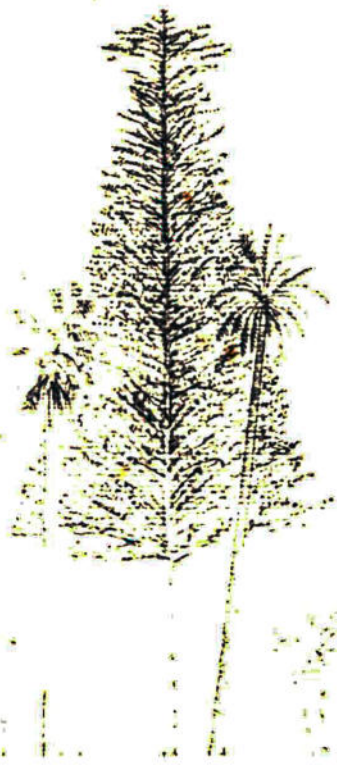


*Phoenix dactylifera*

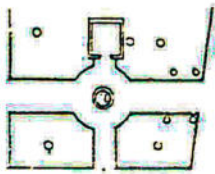




*araucaria excelsa*



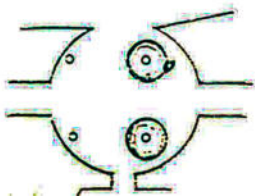
*araucaria spera*

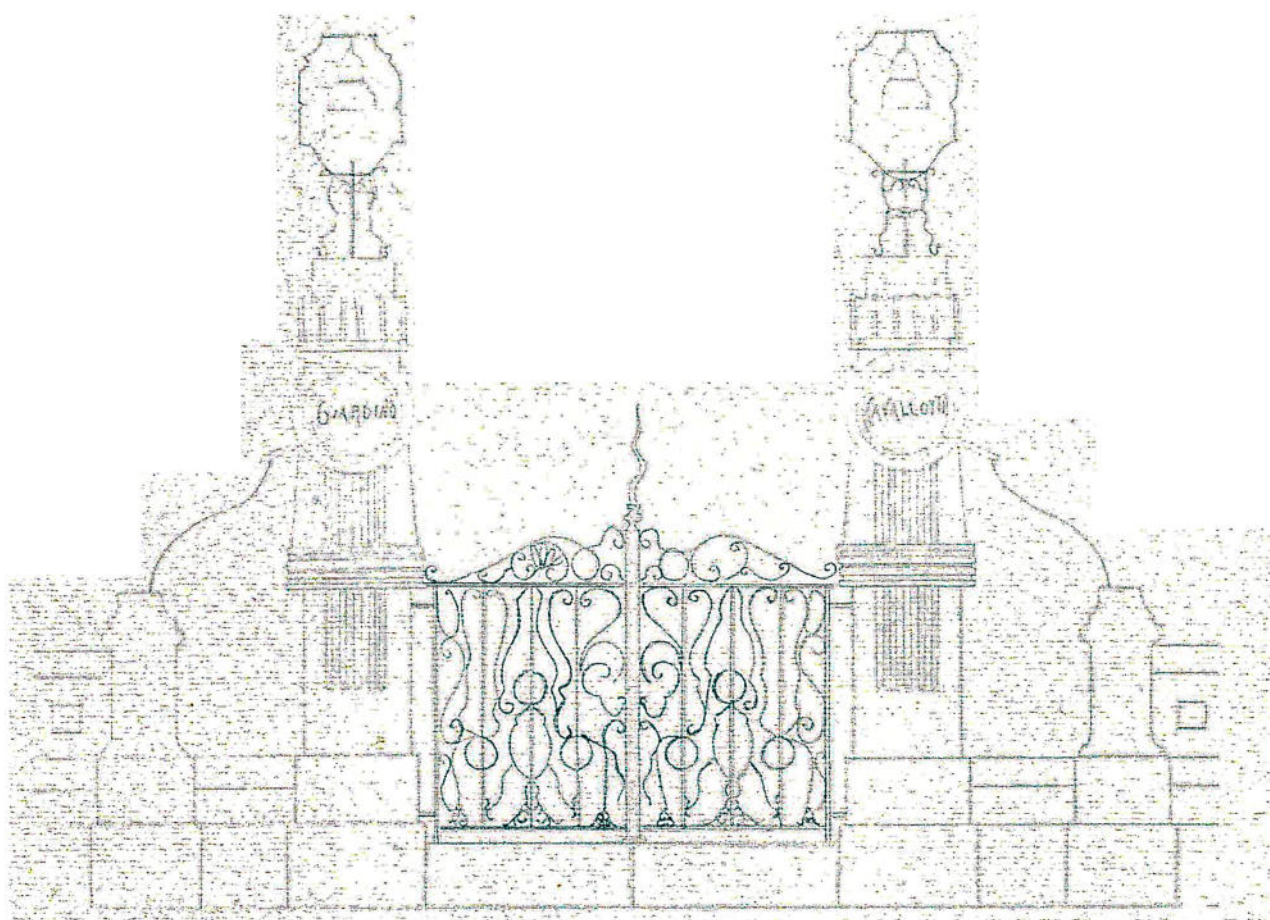


*araucaria spera*

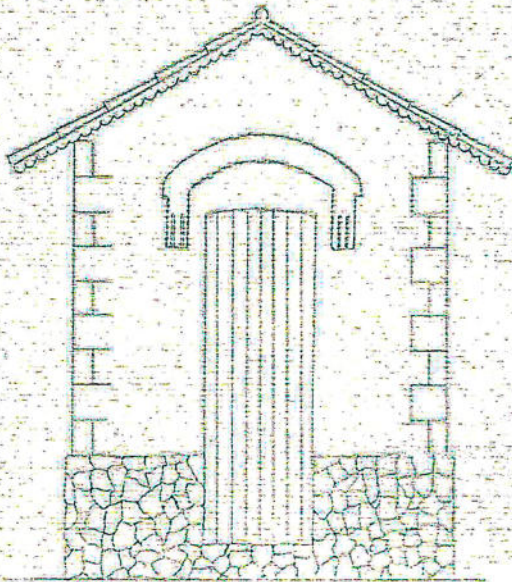


*pinus halepensis*









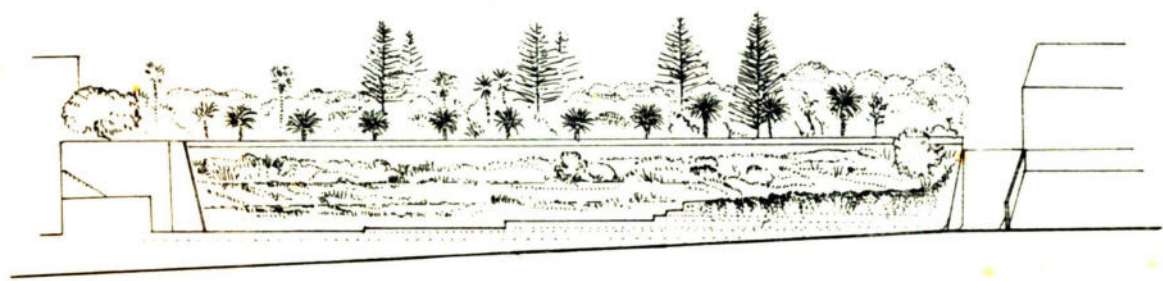
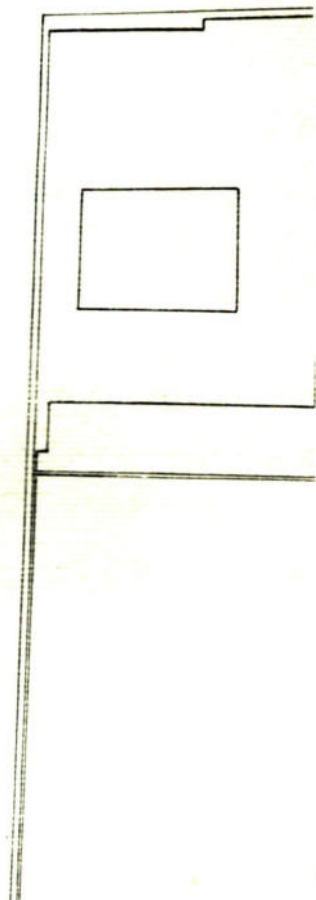
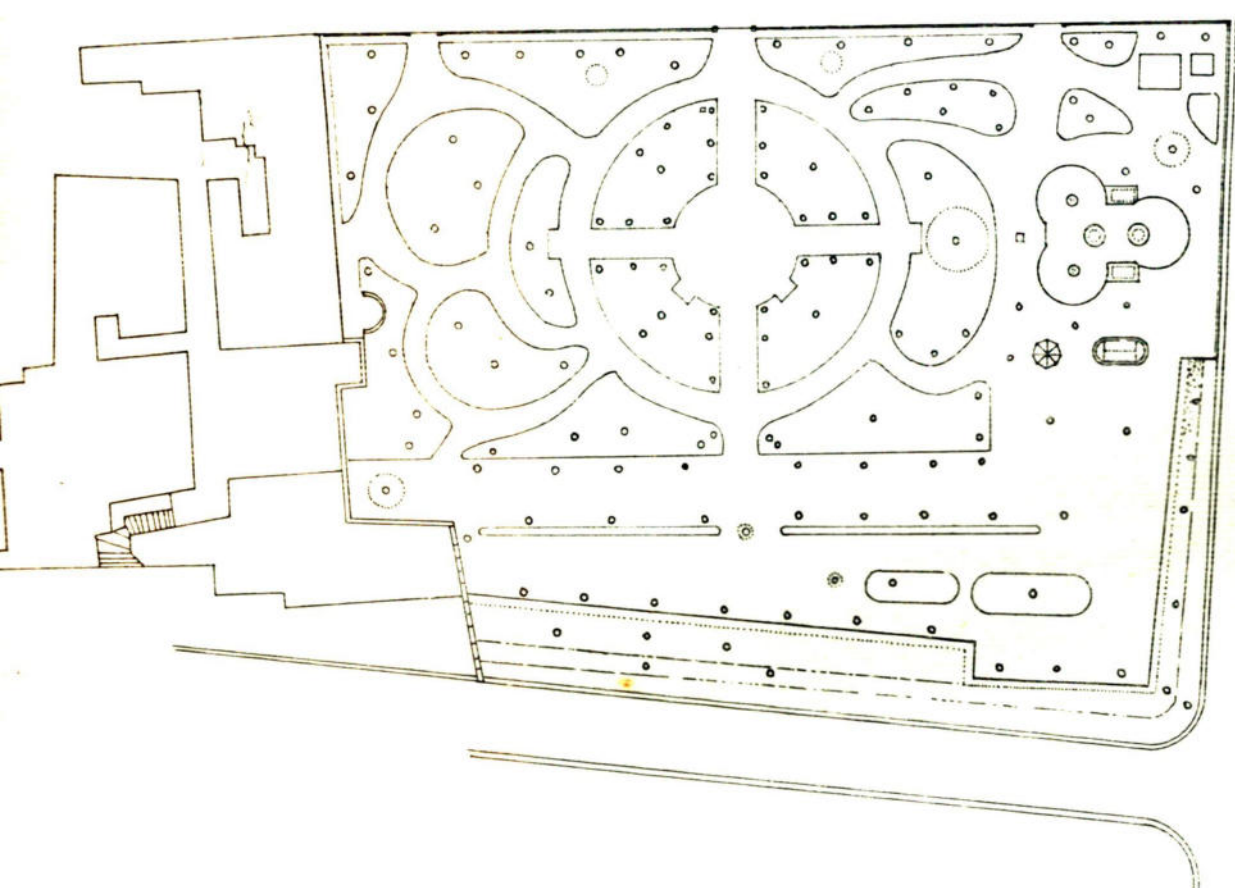
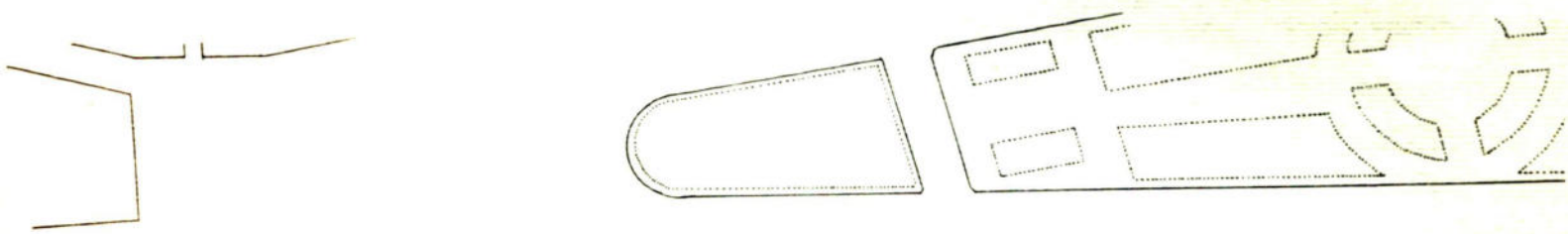
## VILLA COMUNALE DI SCIACCA

**S**i trova all'inizio dell'espansione extra moenia della città storica, ai bordi di una piazza, a sua volta, alberata. La compattezza del filare di ficus, che ne delimita il contorno dalla parte della piazza, fa sì che essa si proponga come la continuazione virtuale del fronte di case limitrofe, e quindi come parte integrante dell'invaso costruito.

L'impianto è sostanzialmente diviso in due parti, che consentono una diversa lettura del giardino al variare del punto di osservazione. La parte superiore è abbastanza pianeggiante ed è tributaria della rotonda centrale (sull'asse dell'ingresso dalla piazza) piantumata con ficus benjaminiae magnolifolia; quella inferiore, verso il mare, scoscesa e arricchita da una macchia mediterranea, fa da basamento alla precedente e si configura come uno dei tanti terrazzamenti e terrapieni che caratterizzano la struttura urbana del paese.

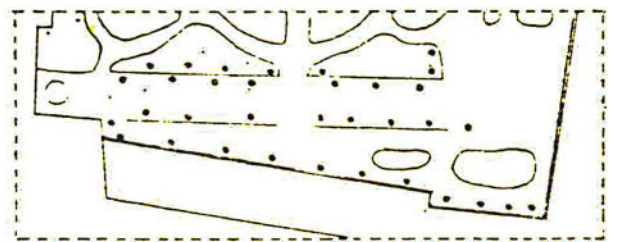
Dal volume compatto delle chioeme di ficus e di pino sveltano palme e araucarie, mentre sotto, nelle anse dei viali, si trovano fontane di pietra scolpita, giare di terracotta traboccanti di fichindia colorati, pergole su cui si attorciglia il glicine. Qualche albero particolare, come il carubo, messo a dimora dentro una ghiera di pietre, sfugge alla logica del disegno del giardino e si propone come monumento.

Il passaggio dalla parte superiore a quella inferiore corrisponde al passaggio dell'ombra fitta di un "interno" alla luce piena di un "esterno", sottolineato dall'improvviso diradarsi degli alberi; accentuato dall'abbandono della natura ordinata del giardino al frammento di natura selvaggia della scarpata. □

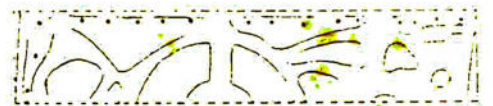




*phoenix canariensis* (forma ibida)

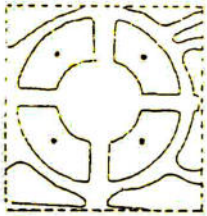


*figus benjamina*

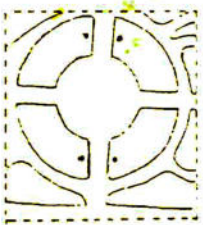


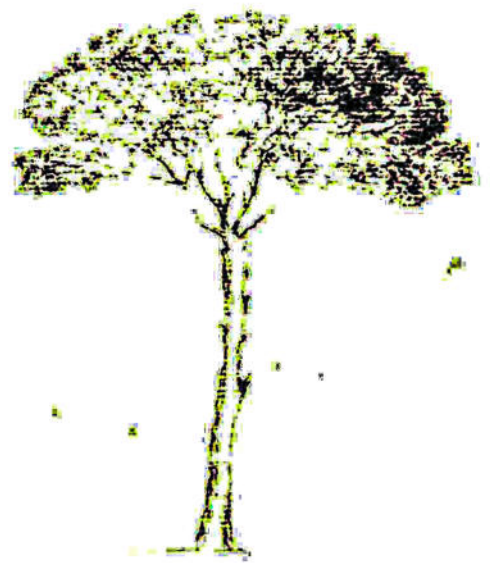


*araucaria sporea*

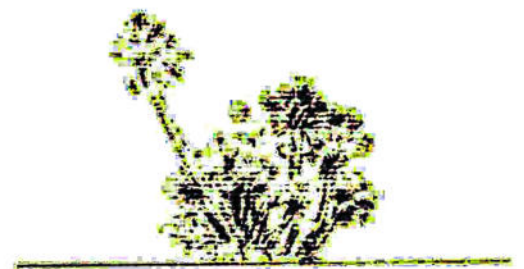


*washingtonia filifera*

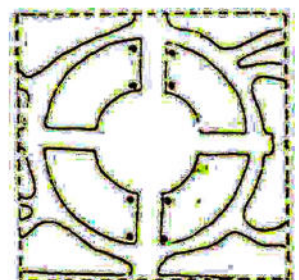


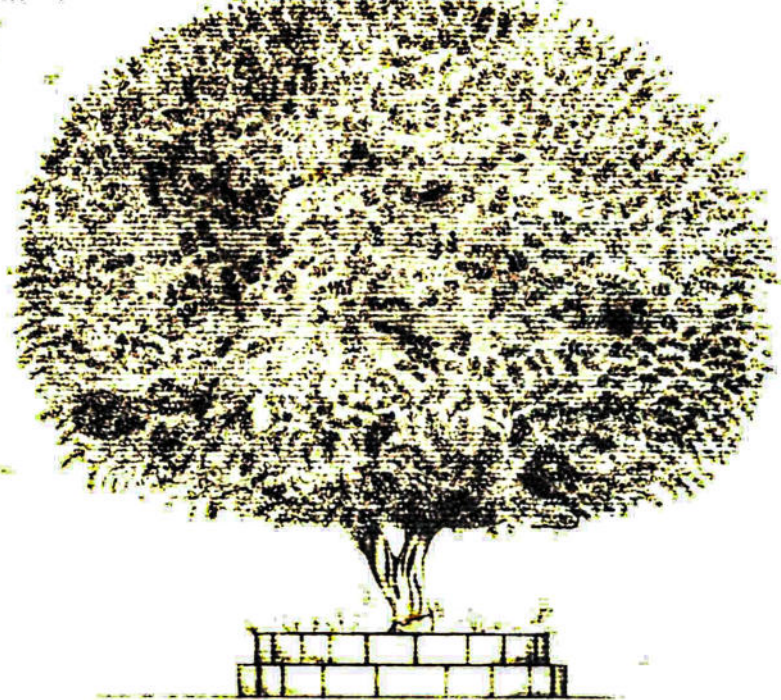


*penut pinac*

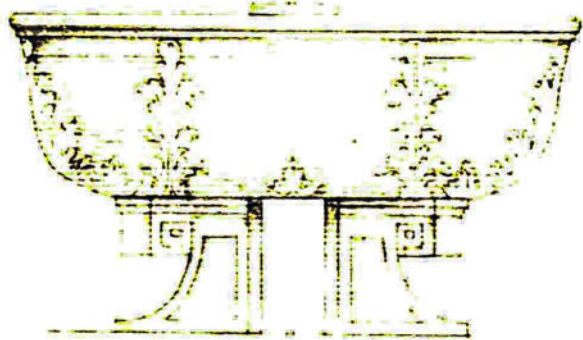


*chamaerops humilis*





*ceratonia siliqua (carrubo)*



## VILLA COMUNALE DI ERICE

**D**ei cinque giardini esaminati questo è l'unico a non essere organizzato su un sistema di assi, che in qualche modo dipendono da come il giardino si pone nei confronti del costruito; ed è anche quello in cui più evidente è la sottile commistione tra materia minerale e materia vegetale.

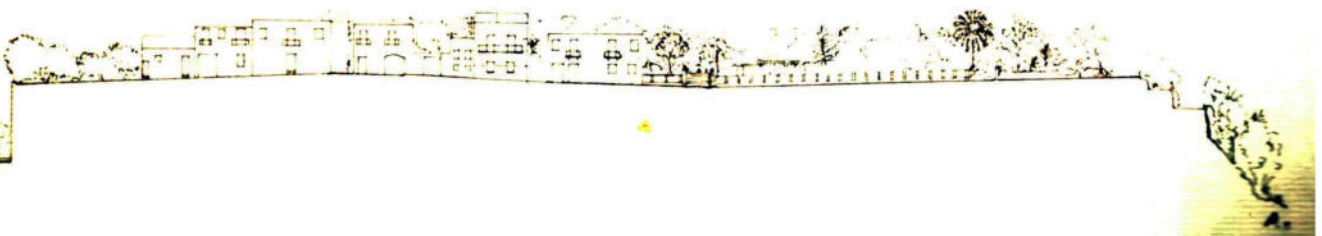
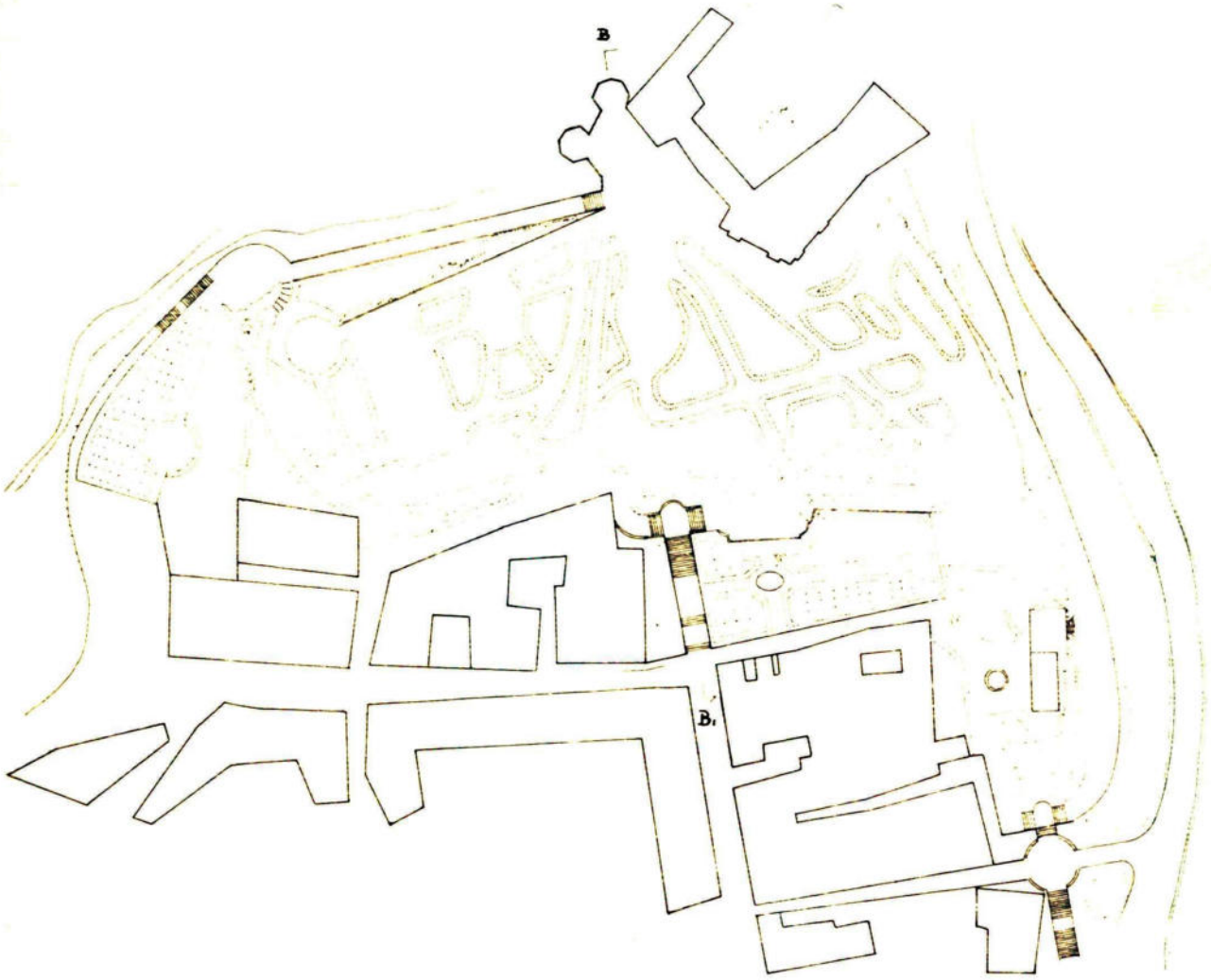
Alla lunga distanza il Balio di Erice non è distinguibile dalle pendici del monte; alla breve distanza si stenta a separarlo dall'intreccio di stradine cortili rampe che innervano il tessuto medioevale.

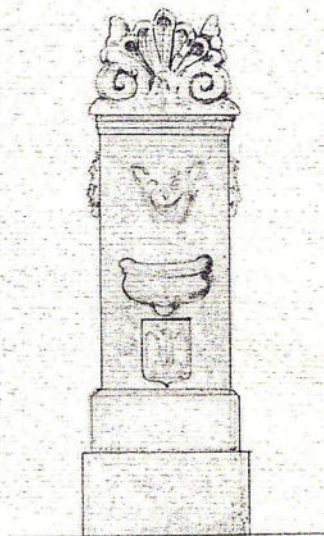
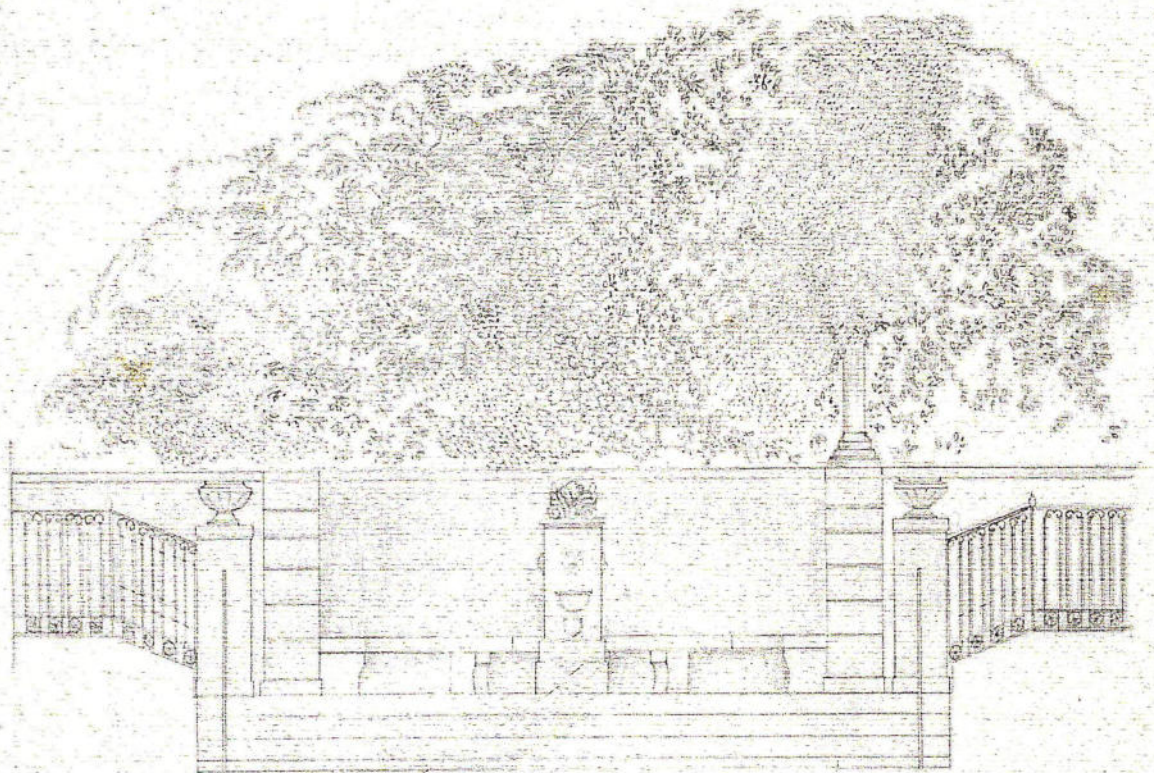
Si trova in una posizione marginale rispetto al nucleo urbano; si insinua tra le case proponendo come unico segnale della sua presenza i due accessi. Il primo da una lunga scalinata e da una balaustra di pietra, sotto la quale un piccolo giardino rettangolare sta come in uno spazio intermedio tra la villa vera e propria e le case. Il secondo, sebbene sia più legato alla trama viaria e sia più visibile, non conduce in verità verso la parte centrale del giardino ma verso una sua propaggine.

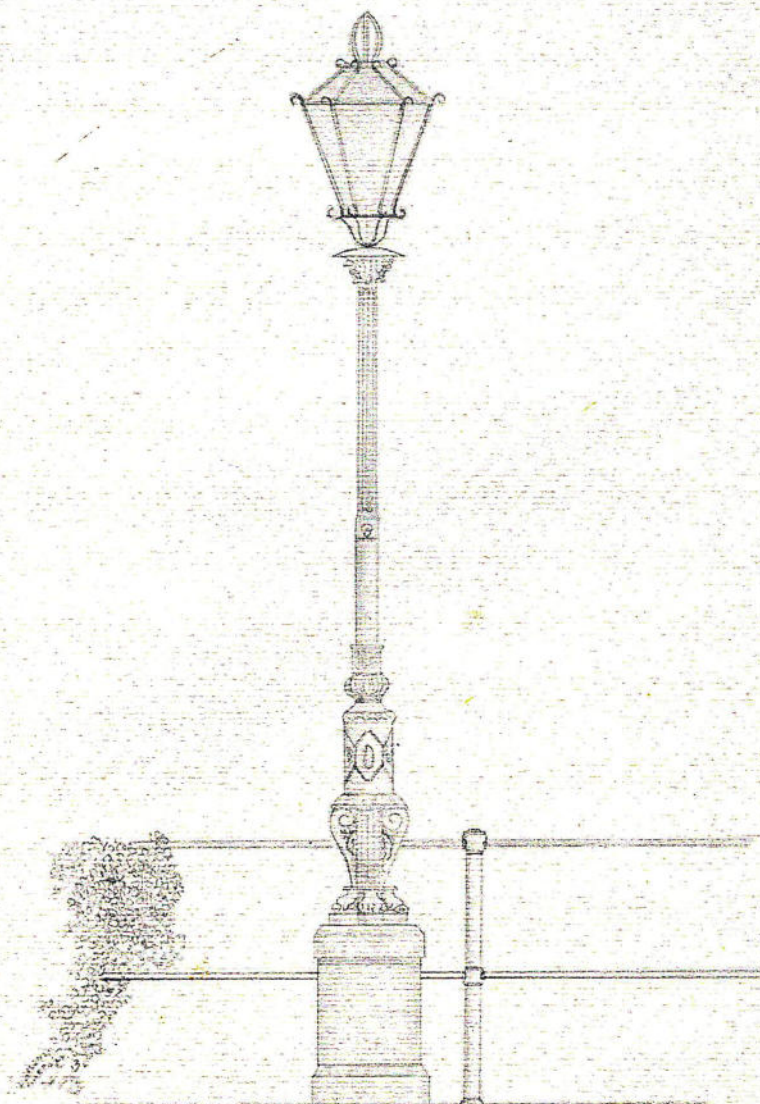
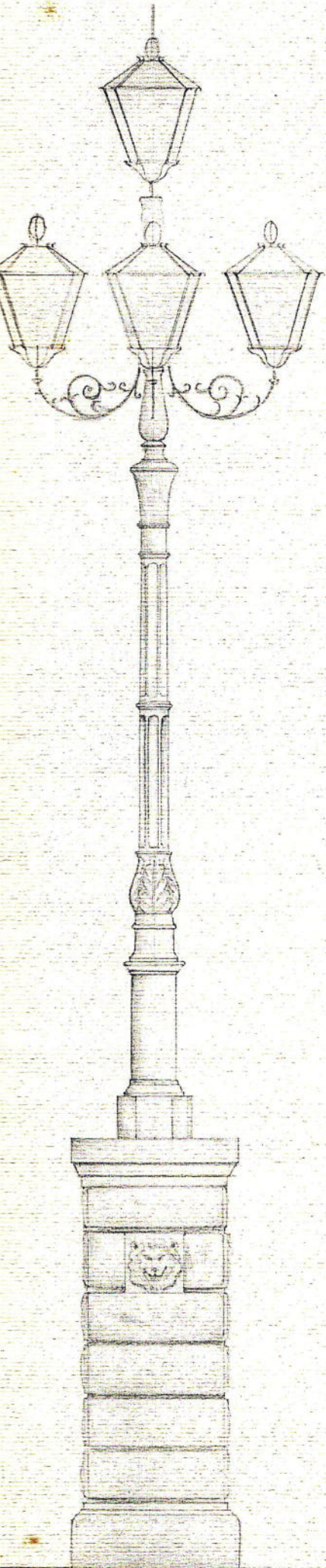
Il nucleo centrale è formato da un sinuoso reticolo di viali, stretti da aiuole bordate di bosco e densamente piantumate (in generale con varie essenze di pino); in conseguenza della forma delle aiuole e soprattutto delle differenze di quota tra un punto e l'altro, l'immagine complessiva del giardino e quella di un fitto bosco piuttosto che quella di un insieme ordinato di alberi.

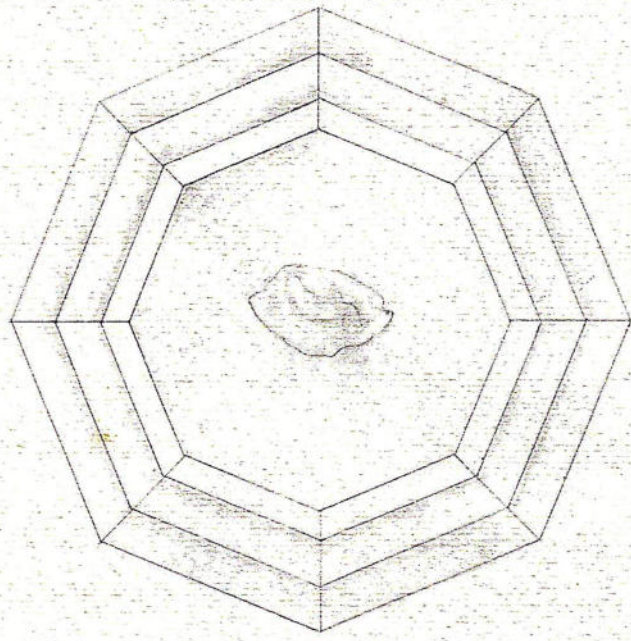
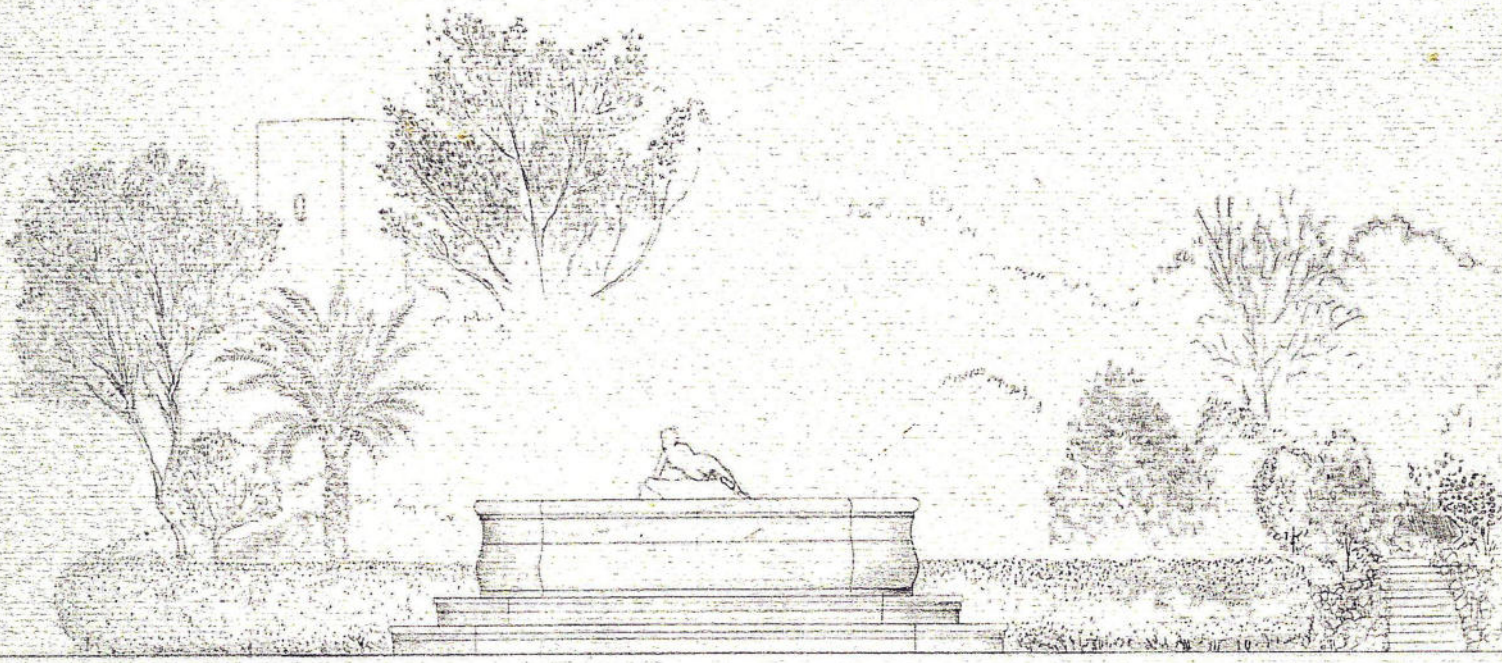
Sui bordi delle scarpate, verso valle, i muri di cinta si arricchiscono di ringhiere e di lampioni di ghisa, decorati indifferentemente da piante rampicanti o da tralci scolpiti; in piccole anse dei viali fontane e piccole steli marmoree si mescolano al fitto sottobosco di arbusti e di siepi di bosco. □

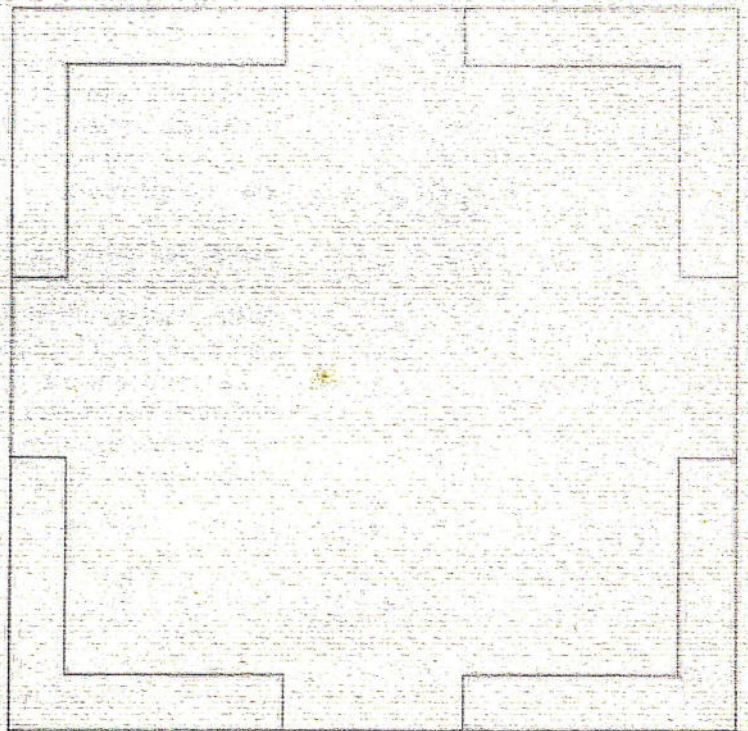
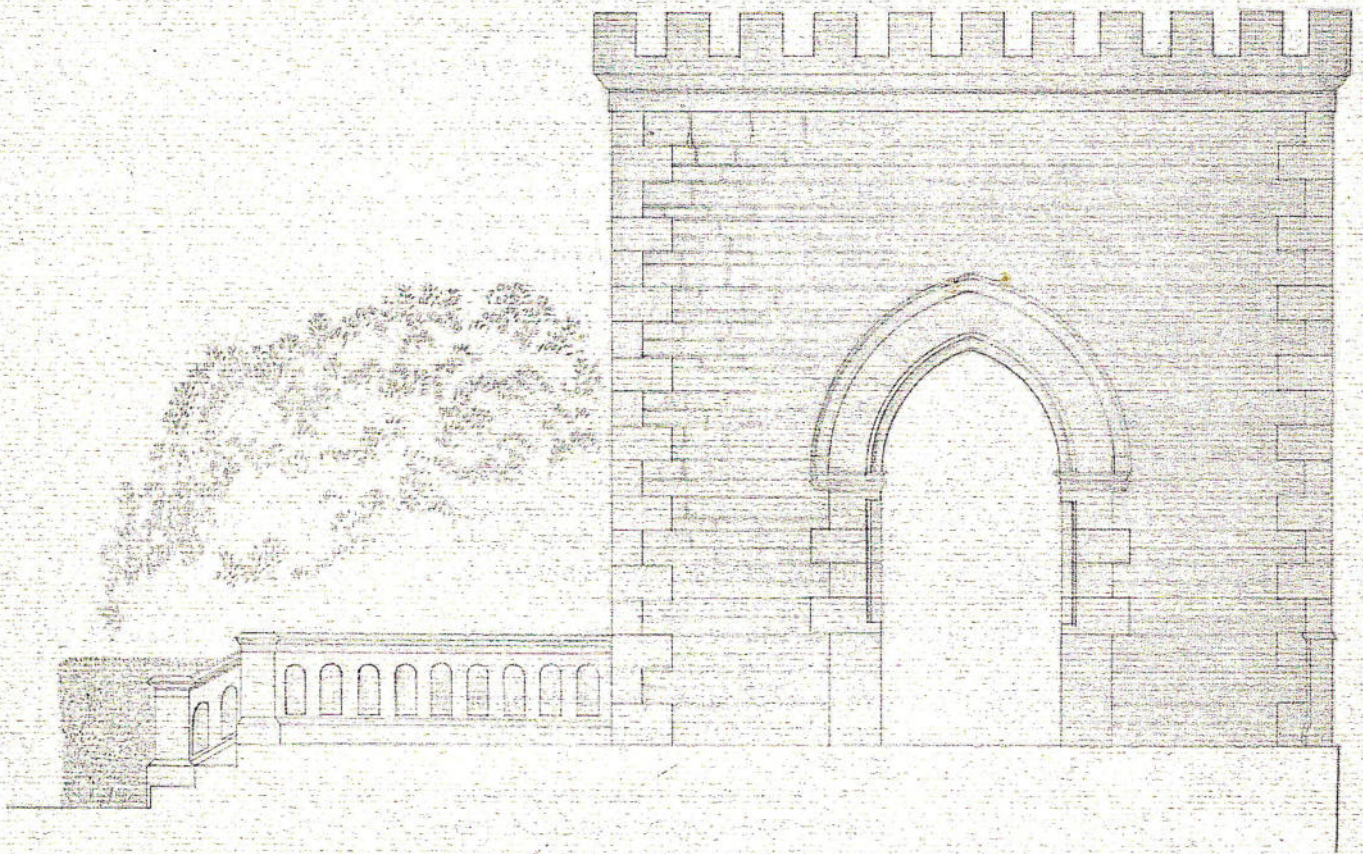












## VILLA COMUNALE DI TRAPANI

**I**l giardino si trova all'inizio del grande viale alberato che ordina l'espansione della città dal mare verso il monte ericino; e si configura come il primo dei grandi isolati che costituiscono i fronti del viale.

La forma molto regolare del perimetro è contraddetta da una grande variabilità dell'impianto. Ai quattro ingressi (identici ed identicamente posizionati al centro dei quattro lati del rettangolo) e alla cortina di ficus (ugualmente fitta e continua lungo tutto il bordo), non corrisponde una struttura legata ad una qualche simmetria centrale. Il giardino, al suo interno, è invece fortemente orientato lungo un asse longitudinale in direzione del monte, che è individuato da un corto viale con doppio filare di palma e da una rotonda di quattro coppie di ficus magnoliolia (messe a dimora fuori dalle aiuole) e ottimamente concluso da una esedra di alberi.

Nello spazio compreso tra questo sistema e il recinto, alberi aiuole e vialetti si dispongono secondo forme, apparentemente disordinate, fino a colmarlo tutto.

La grande parte di essenze presenti appartiene a varietà di ficus, ma sono presenti in notevole misura varietà di palma e di platano e, soprattutto, di jucche agavi dracene e arbusti della macchia mediterranea.

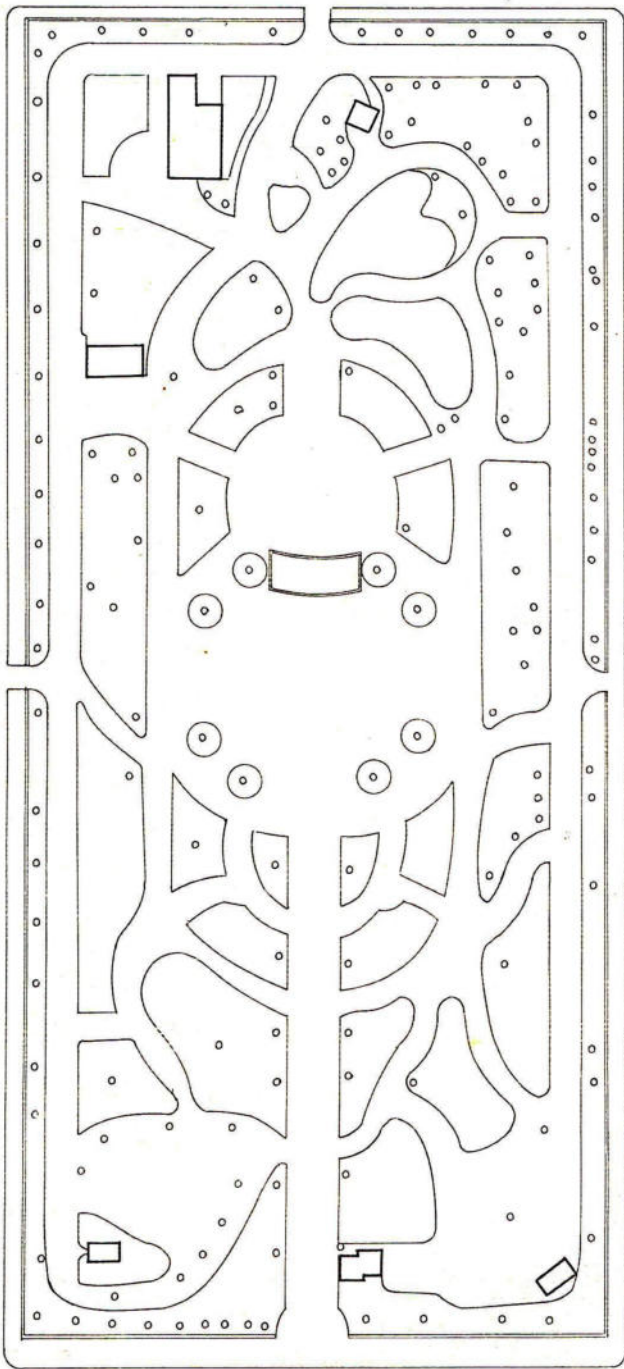
La vasca d'acqua, curvilinea, è arricchita da piante acquatiche e da un incredibile colonnato ionico; vasi di pietra statue lampioni e fontanelle in ghisa adornano costantemente i viali del giardino.

Verso le parti più esterne, nei pressi dei lati corti, si distinguono nell'ombra fitta degli alberi alcune costruzioni da giardino in muratura, con decorazioni floreali.

La recinzione esterna, formata da una ricca cancellata in ferro battuto, ancorata ad un muro di pietra, si snoda lungo tutto il perimetro. □

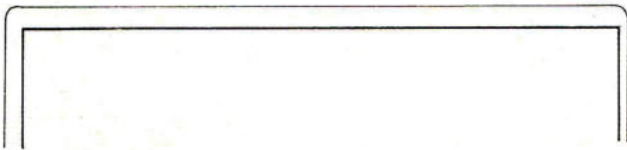


*via Loris*



*via Spalle*

*via Palermo Abate*

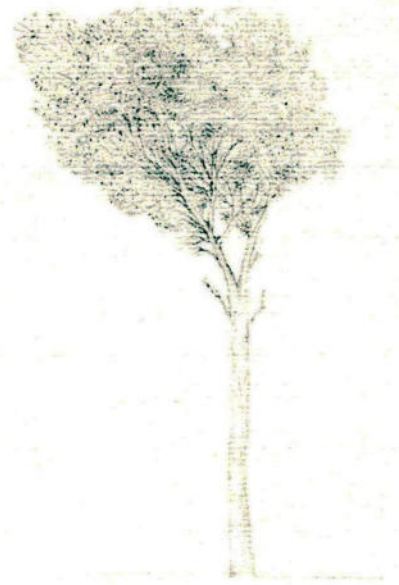
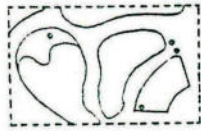


*fonte principale*

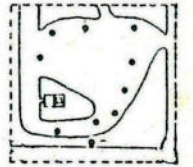




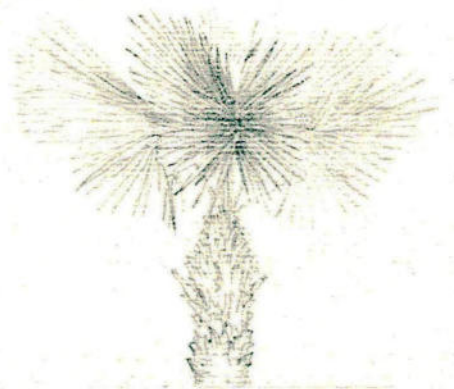
*platanus occidentalis*



*pinus halepensis*

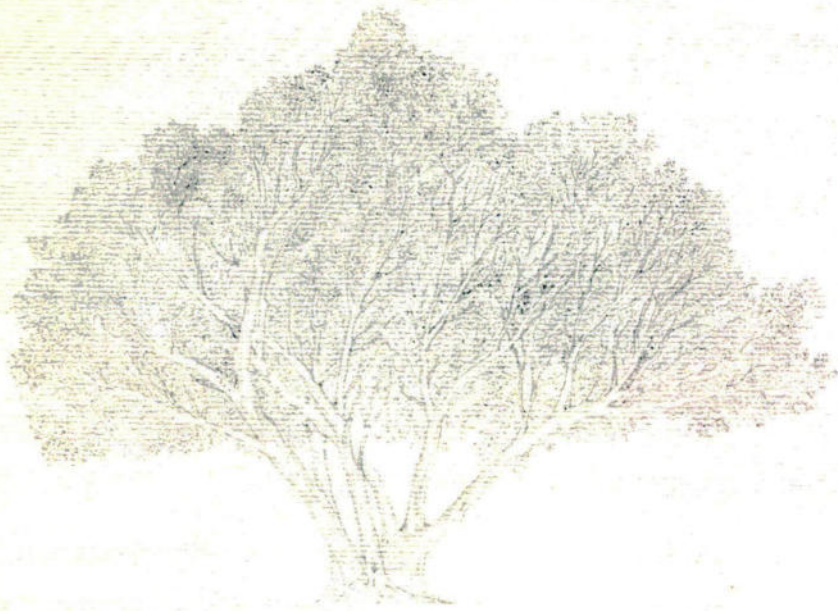


*figus benjamina*



*sabal umbraculifera*





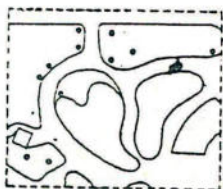
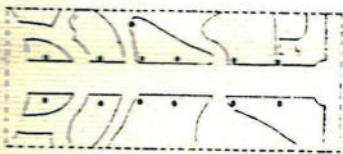
*figus magnolia*

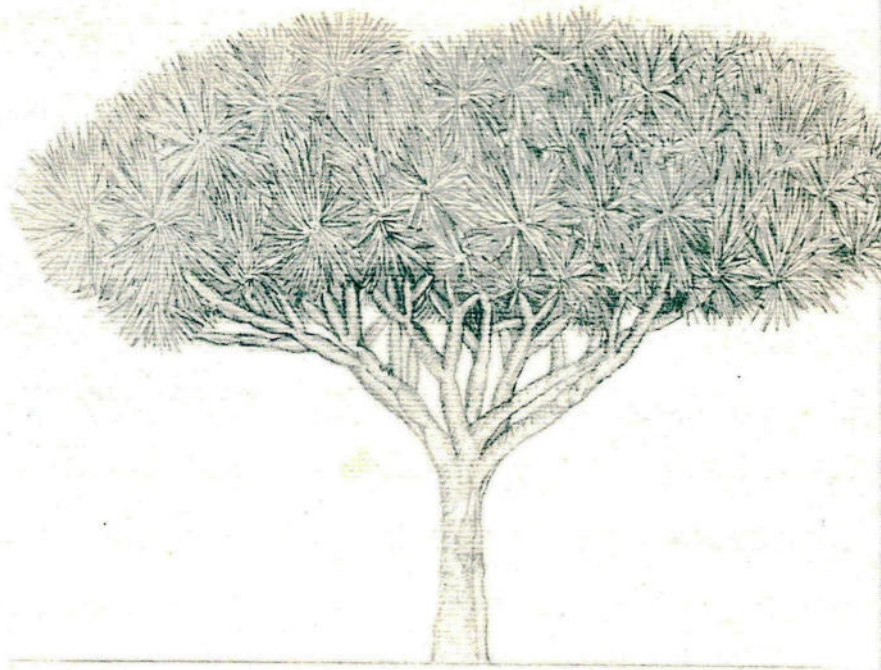


*phoenix canariensis*



*figus nitida*

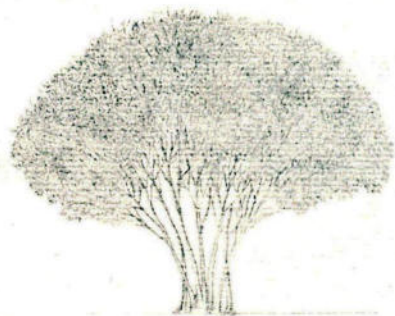




*dracena*



*nerium oleander*



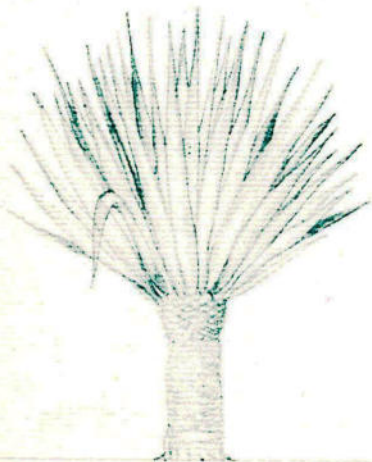
*ligustrum ovaliforium*



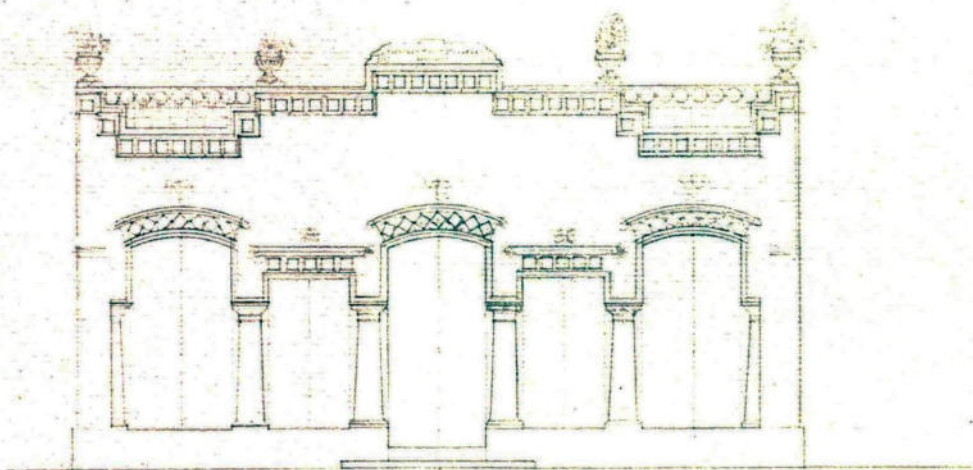
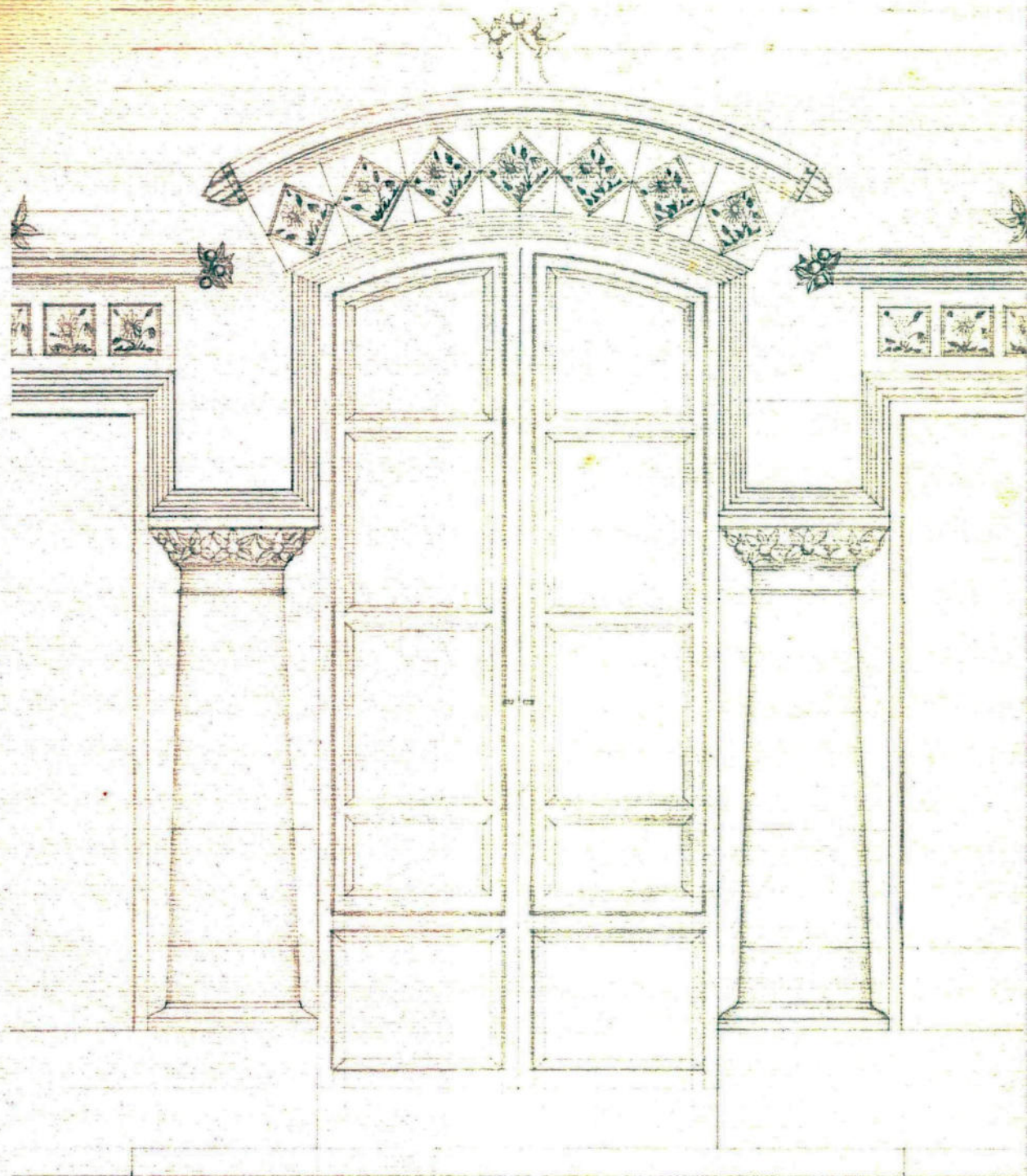
*agave americana*

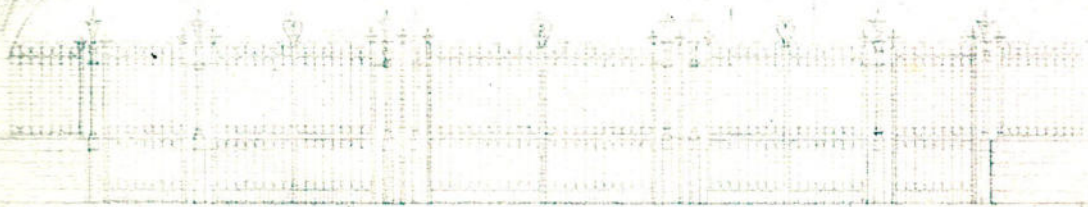
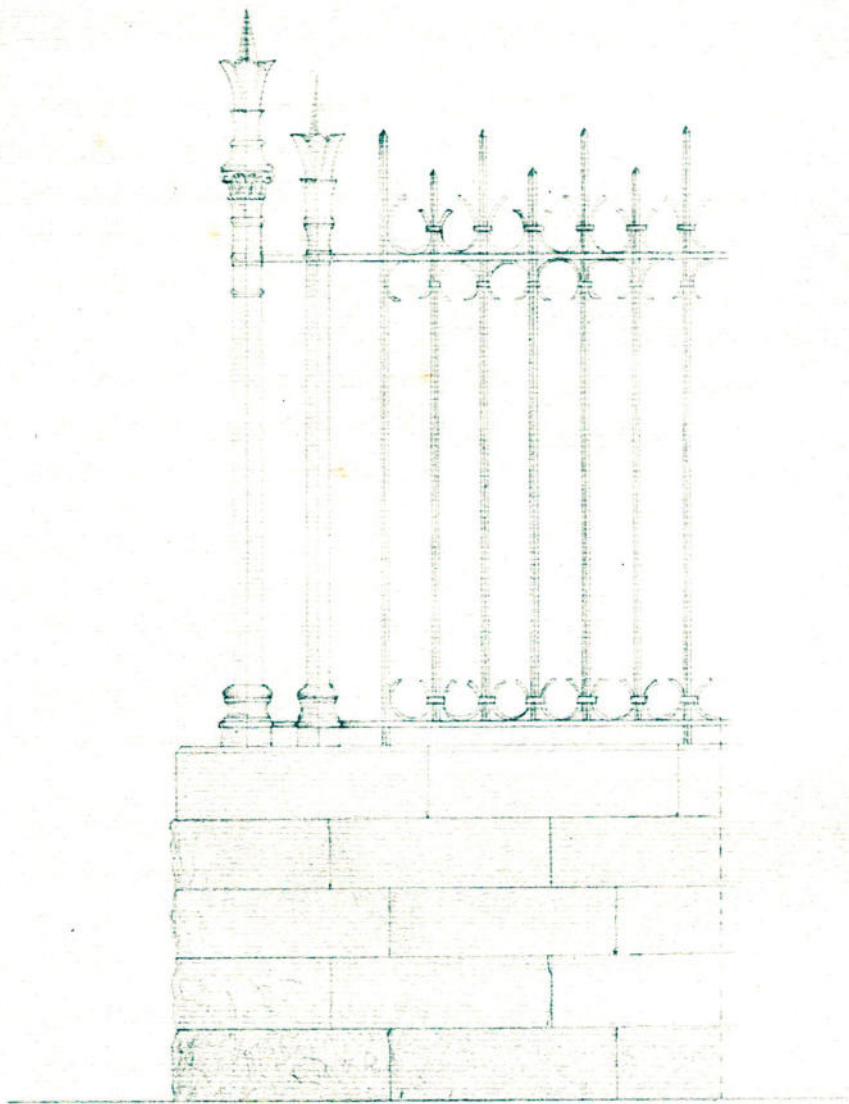


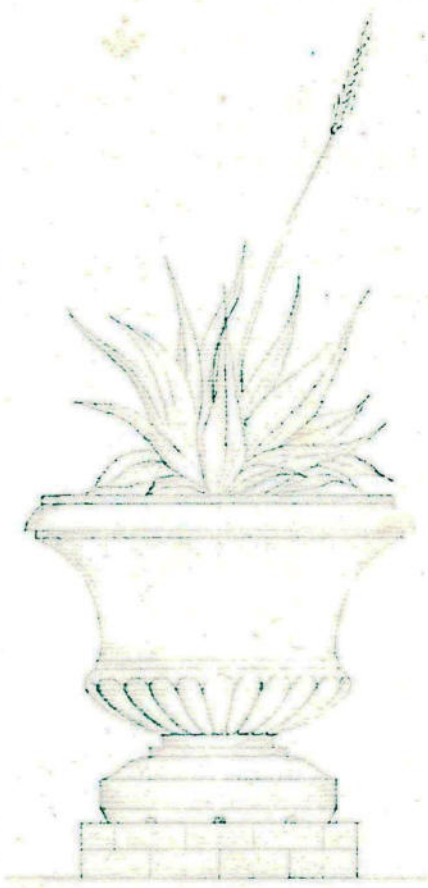
*jucca*



*furcraea lindenii*









# LA PROGETTAZIONE DEI PARCHI URBANI IN SICILIA

*Vittorio Gualdi*

**L**a progettazione di un parco urbano costituisce in ogni caso una operazione molto complessa, in conseguenza del gran numero di condizionamenti, purtroppo non sempre tenuti nel dovuto conto da parte di chi in qualunque modo è chiamato ad operare.

Essi sono di varia natura: riguardano l'ambiente naturale dell'area prescelta per la realizzazione del parco, quello sociale, gli aspetti urbanistici, i contenuti culturali degli interventi da proporre, le forme di fruizione da parte del pubblico a favore del quale l'opera viene realizzata, la conservazione di quest'ultima nel tempo.

L'ambiente naturale, a sua volta, è rappresentato da un insieme molto articolato, caratterizzato da interconnessioni non sempre facilmente evidenziabili.

Si fa, infatti, osservare che fra corpi geologici in affioramento e clima e questo e le caratteristiche fisiche, chimiche e biologiche del terreno, fortemente condizionanti le scelte progettuali, sussistono correlazioni molto numerose e complesse, che agiscono dando luogo a fenomeni di difficile determinazione, a meno che non si disponga di apparecchiature oltremodo sofisticate e di molto tempo a disposizione, oltre che di non poche risorse finanziarie.

È noto ormai a tutti che ogni specie vegetale, arborea o arbustiva, ha un proprio areale di vegetazione, che a sua volta discende da un peculiare temperamento e da particolari esigenze, formatesi nel tempo con l'evoluzione della specie. Ed è altrettanto noto che non è possibile impiegare le specie vegetali in ambienti molto diversi da quello dell'area di indigenato.

Per progettare in modo corretto un parco occorre quindi eseguire per tempo studi adeguatamente approfonditi sull'ambiente naturale della zona prescelta, con particolare riferimento agli aspetti pedologici e climatici, nonché sulle possibilità di modificare utilmente lo stesso, a mezzo di: correzioni del terreno, per eliminare o contenere alcuni fenomeni negativi, eccessivamente limitanti le scelte di progetto; disciplina delle acque, il cui incontrollato





scorrimento superficiale o ristagno, possono arrecare nel periodo invernale non pochi danni alla vegetazione del parco ed alla fruibilità di quest'ultimo; somministrazioni di acqua, nel periodo primaverile ed estivo, che richiedono la realizzazione di opere di adduzione, accumulo e somministrazione.

Non minore rilevanza hanno le ricerche da eseguire sull'ambiente sociale del territorio nel quale il parco sarà realizzato.

È sufficiente al riguardo far osservare che non è ininfluente l'accertamento delle abitudini e delle necessità di coloro che risiedono nel rione nel cui ambito si realizzerà l'opera e che saranno i prevalenti fruitori della stessa o l'età di questi ultimi.

Al riguardo di tale aspetto si fa osservare che nel caso di un piccolo parco da realizzare nei pressi di una scuola, è indispensabile prevedere non solo un particolare assetto dell'opera, ma anche l'impiego di specie arbustive non dotate di aculei e spine; al contrario, nel caso di un giardino che sarà fruito prevalentemente da anziani, è quanto mai opportuno tener conto delle attività da essi svolte nel tempo libero, per progettare in modo corretto non solo l'arredo del parco, ma anche il «verde» stesso, e la possibilità per gli anziani di provvedere alla manutenzione dell'opera ad essi destinata.

Gli aspetti urbanistici riguardano i rapporti che l'area a verde avrà con quelle circostanti, con particolare riferimento alla viabilità di soccorsi o di servizio, agli itinerari, ai percorsi preferenziali, ai parcheggi, ai servizi, agli eventuali impianti sportivi o di delizia.

I contenuti culturali della progettazione qualificano in modo determinante l'opera compiuta, cosicchè si ritiene di dover fornire alcune precisazioni.

Innanzitutto si fa osservare come la composizione di un parco, per quanto riguarda gli alberi e gli arbusti prescelti, di solito avviene tenendo conto di modelli, esistenti nella zona o in altri luoghi, che si ritiene di poter imitare utilmente. Solo il tempo nel più dei casi dà una risposta definitiva sulla bontà delle scelte operate. Molto frequentemente le



scelte sono influenzate per alcune strutture dalle stesse loro future funzioni: l'alberata di un viale, che attraversa una zona solatia, viene progettata con l'impiego di specie arboree sempreverdi, caratterizzate da chiome molto dense ed espanse. Altre volte le scelte avvengono per preferenze, oltremodo soggettive, attinenti accostamenti di colori o di profumi.

Non è difficile intuire che tali casi possono a volte rappresentare esempi di approccio pregettuale caratterizzato da banalità, non accettabile neppure per piccole opere, poco costose, da modificare, arricchendo, nel tempo, o dovute a tecnici alle prime armi.

La composizione degli alberi e degli arbusti di un parco richiede ben altre conoscenze e capacità. Mettere insieme gli elementi vegetanti costituisce un'operazione che richiede oltre che maestria anche vasta cultura.

Si rende infatti necessario non solo fare in modo che le strutture vegetanti soddisfino le esigenze degli stessi elementi costitutivi, che pur sempre daranno luogo nel tempo ad un vero e proprio ecosistema, ma anche quelle dei futuri fruitori del parco: la alberata del viale di cui si è fatto cenno dovrà essere necessariamente costituita da alberi con requisiti particolari; i boschetti dovranno consentire effusioni nella più assoluta tranquillità; i gruppi di alberi dovranno essere disposti in modo da ombreggiare solo in primavera ed estate determinati percorsi arredati con panchine nei luoghi più opportuni (ombreggiati nelle ore in cui il sole è più alto sull'orizzonte).

Sarà infine quanto mai apprezzata la capacità attribuita alle suddette strutture vegetanti di fornire determinati messaggi culturali a visitatori attenti ed interessati.

Tali funzioni possono derivare da aspetti vegetazionali di rilievo dell'area prescelta per la realizzazione del parco, che si ritiene di poter segnalare con opportuni accostamenti e combinazioni; da particolari rapporti fra uomo ed alberi, verificatisi nel tempo, che si vogliono ricordare; da simbolismi che si considerano di utile proposizione.

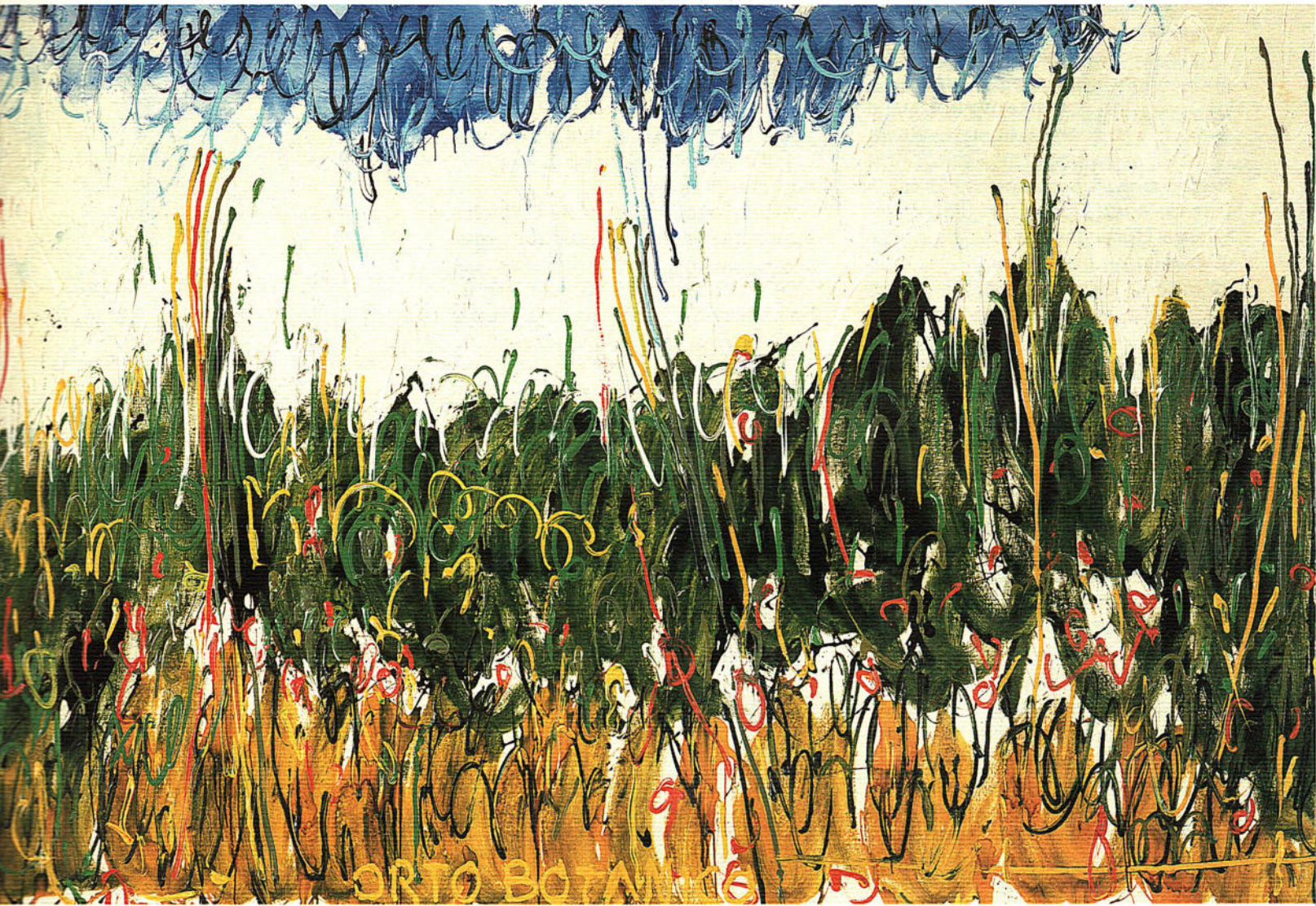
Ad esempio nella progettazione del parco urbano di Salemi si è colta l'occasione della esistenza di un piccolo fosso, che attraversa la zona destinata dall'Amministrazione comunale a verde pubblico, per proporre la realizzazione di una alberatura di Pioppo bianco (*Populus alba* L.), Pioppo cipressino (*P. nigra* L. cv. *Italica*) e salici, che ancor oggi segnano in modo inconfondibile i percorsi dei torrenti del territorio comunale, non fosse altro che per riproporre i complessi rapporti intercorrenti fra la vegetazione di ripa e l'idrografia da una parte e la stessa vegetazione e la civiltà contadina dall'altra.

Nello stesso parco si è anche voluto sottolineare un aspetto del bagaglio culturale della gente della Sicilia occidentale. In non pochi territori comunali di tale area geografica, infatti, si possono riscontrare, generalmente annessi a ville extraurbane, maestosi (ultracentenari) esemplari di Roverella (*Quercus pubescens* Wild.), a fusto policormico, chioma oltremodo espansa e riflessa fin quasi a sfiorare il terreno.

Non essendo possibile spostare tali esemplari dai luoghi in cui essi vivono a quelli d'impiego, a causa della loro mole ed età, si è proposto che il comune di Salemi ponga in essere rapporti con i privati, proprietari dei terreni nei quali vivono le querce, rivolti a far sì che i quercioni nati dalla disseminazione dei vecchi alberi trovino utile impiego nel parco pubblico.

Particolare rilevanza fitogeografica ha la diffusa presenza, nell'ambito delle formazioni di latifoglie eliofile sub-mediterranee della Sicilia, di un sottobosco di sclerofille sempreverdi, conseguente le variazioni climatiche avvenute durante le glaciazioni e quindi le «oscillazioni» topografiche delle vegetazioni. Il fenomeno può fornire spunti progettuali per sottoporre a strati arborei di querce strati arbustivi di Alaterno (*Rhamnus alaternus* L.), Fillirea (*Phillyrea laetifolia* L.) o Lentisco (*Pistacia Lentiscus* L.).

Nei parchi da realizzare in comuni montani sarà quanto mai opportuno, a mezzo di adeguate proposizioni progettuali, segnalare la pre-



senza nelle Madonie del Faggio (*Fagus Sylvatica* L.), sui monti Nebrodi dell'abete dei Nebrodi (*Abies nebrodensis* (Loias) Mattei) sull'Etna del Pino nero (*Pinus Nigra* Arnold), così come quella degli endemismi quali, ad esempio la Ginestra dell'Etna (*Ginestra Aetinens* (biv) D.C.), vegetante soltanto sui contrafforti del suddetto vulcano.

Oltre a segnalare le peculiarità della vegetazione indigena, si renderà necessario evidenziare anche quelle derivanti nell'isola dai millenari rapporti fra uomo e piante.

Come non restare ammirati dalla presenza in querceti aperti di Roverella di un denso sottobosco di Ampedolesma (*Ampelodesmos Mauritanicus* (Poiret) Dur, et Sch.), di provenienza Nord-africana?

E come non impiegare il Carrubbo (*Ceratonia Silicua* L.), la Palma da datteri (*Phoenix dactylifera* L.), la Palma delle Canarie (*Ph. canariensis* Chabaud), già tanto caratterizzanti il paesaggio rurale siciliano e quello urbano di tanti centri isolani? Così pure sarà accolta con gran favore l'introduzione di tanti altri alberi ed arbusti ancora non molto diffusi o non affatto impiegati in Sicilia: quali le querce del Nord-Africa o della penisola iberica, rivolta a sottolineare eventi storici e rapporti fra i popoli del passato.

Ovviamente si pone il problema di come impiegare tanti esseri viventi.

Innanzitutto occorre evitare mescolanze che non abbiano alcun senso o che risultino poi oltremodo banali.

La lunga storia naturale e civile della Sicilia può costituire un conservatorio di idee e di spunti, cui dar vita con composizioni intelligenti.

Le riflessioni sono ancora più numerose se riferite alle piante erbacee, con particolare riferimento a quelle da fiore, che ad esempio potrebbero essere tutte quelle segnalate da un viaggiatore nei suoi appunti (Goethe) o quelle vegetanti su di una delle tante isole che costellano il mare o su di un monte o quelle di uno o più generi, o quelle, infine, a fioritura differenziata durante tutto l'anno.

Non minore attenzione occorre nella formulazione delle ipotesi at-

tinenti le forme di fruizione da parte del pubblico ed ancor più nella progettazione degli interventi ritenuti necessari per assicurare la migliore conservazione delle strutture vegetanti, con particolare riferimento alle cure colturali, alle potature di allevamento, alle somministrazioni d'acqua nei tempi e nei modi appropriati.

Tutto ciò evidenzia come per progettare un parco occorran molte esperienze specialmente in Sicilia, così come in tutte le altre regioni di antica civiltà: quelle dell'architetto innanzitutto, ma anche quelle del dottore forestale, dell'agronomo e dell'ingegnere, nonché del botanico e del pedologo.

Occorrono inoltre scelte politiche opportune anche per assicurare una certa tranquillità ai vivaisti, indispensabile categoria da coinvolgere in una iniziativa, che non potrà essere caratterizzata da improvvisazione ed episodicità, non fosse altro che per soddisfare una obbiettiva esigenza attuale della collettività e per assicurare lavoro ad un gran numero di giovani. □

# BELICE: LA TRASFORMAZIONE DEL PAESAGGIO AGRARIO

*Giuseppe Barbera*

**N**ella valle del Belice rimangono oggi poche tracce del paesaggio naturale precedente o non modificato dall'intervento agrario.

Dei boschi che, spesso con i caratteri della macchia mediterranea, in gran parte la ricoprivano, si conservano sparuti gruppi di querce da sughero e di oleastri. Inutile ricercare gli aspetti originari nelle forestazioni eseguite di recente: l'uso pressochè esclusivo di specie non indigene, alcune conifere e gli eucalitti soprattutto, ha prodotto un paesaggio che non è certo riconducibile a quello che antecedeva il sorgere dell'agricoltura. È con essa, infatti, che si crea il paesaggio agricolo e a definirlo intervengono i complessi rapporti sociali, economici, giuridici e le conoscenze agronomiche e tecniche nelle quali la agricoltura del Belice si è svolta.

Il primo intervento, in ordine di tempo e di importanza è un massiccio disboscamento eseguito col duplice scopo di fornire legname e reperire superfici da sfruttare a grano. Opera dei romani, ma progressivamente ripreso e completato dalle seguenti dominazioni, ha radicalmente mutato i caratteri originari del clima e dell'ambiente (ricchezza di acqua, abbondanza di piogge, temperature miti) imprimendo una via in parte obbligata al successivo sviluppo agricolo che, promosso e favorito dal perdurante regime fondiario del latifondo, ha portato ad un'agricoltura di tipo estensivo, condotta con le tecniche dell'aridocoltura.

Al prevalente carattere cerealicolo e pascolativo che contraddistingue l'agricoltura latifondistica e ne caratterizza il paesaggio, si contrappone però, fin dal tempo dei greci, intorno ai centri abitati, il "giardino mediterraneo": microfondo alberato intensamente coltivato, immagine antitetica di una agricoltura che, da un diverso regime di proprietà o conduzione, trova motivazione per un più intenso sfruttamento delle risorse produttive del terreno non disgiunto, per la sistemazione del verde e per la presenza di piante ornamentali, da un uso ricreativo ed estetico.

Riflessi di sistemi agricoli opposti ma complementari, il latifondo ed il giardino mediterraneo hanno carat-



terizzato il paesaggio del Belice fin da quando una nuova civiltà agricola, l'agricoltura capitalistica, ha posto, con l'adozione di diversi regimi di proprietà e di mercato e di rivoluzionarie tecniche agronomiche, le premesse per un differente sviluppo. A partire dagli anni '50, con l'importanza assunta dall'arboricoltura ed in particolare dalla viticoltura, si assiste all'affermarsi di un nuovo e diverso paesaggio che in alcune zone modifica profondamente quello preesistente e in altre si inserisce accanto ai sistemi agricoli - e quindi a paesaggi - ereditati dal passato.

Gli aspetti dei diversi paesaggi considerati hanno, come già detto, motivazioni di diverso ordine, ma tutte, in ultima analisi, riconducibili a trasformazioni di natura agronomica. L'evoluzione di un paesaggio è certo legata alle condizioni economiche e sociali della civiltà agricola che lo ha progressivamente determinato, ma soprattutto agli interventi (introduzione di nuove piante, orientamenti colturali, ciclo delle rotazioni, tipi di sistemazione e di lavorazione del terreno, opere idrauliche,...) che, effettuati sulla superficie agraria, ne determinano l'aspetto.

Ad essi si farà riferimento nel trattare i caratteri di quei paesaggi (latifondo, vigneto, giardino mediterraneo) che nel Belice sono oggi dominanti.

## Il Latifondo

È con la dominazione romana che l'agricoltura del Belice acquista quella caratterizzazione prevalentemente granaria e pascolativa che solo oggi, per il diffondersi dei vigneti, inizia a perdere. Concentrate le popolazioni in borghi inerpicati per proteggerle dai predoni e dalla malaria, le superfici agricole appaiono ricoperte di seminativi o da incolti destinati al pascolo con pochi e distanti fabbricati, sedi di abitazioni temporanee poichè gli ordinamenti colturali vigenti non giustificavano, se non per brevi periodi, la permanenza in campagna.

È soprattutto a partire dal XII secolo, con l'introduzione del sistema di affitto a gabella, che la cerearicoltura, abbandonate al pascolo le aree dove maggiormente si sono avvertiti i danni del dissesto idrogeologico provocato dal disboscamento, si afferma nei terreni più idonei.

Il sistema agricolo che da allora viene ininterrottamente, fino alla metà del XIX secolo, è quello detto dei tre campi. Con esso il terreno viene così diviso: un parte lavorata a maggese, una lasciata a pascolo e l'ultima seminata a grano. È questa una forma di rotazione discontinua che caratterizza le più antiche tecniche di aridocoltura.

La parte lavorata a maggese (solitamente tre lavorazioni annuali, al-

lo scopo di aumentare le riserve idriche del suolo ed eliminare le erbe infestanti) si presenta spoglia di vegetazione, mentre, dove il terreno è lasciato a pascolo, si rinviene una stentata flora pabulare utilizzabile dal bestiame soltanto quando le condizioni climatiche ne permettono la vegetazione. Il frumento solitamente si semina a novembre e viene mietuto a maggio-giugno. Alcune volte allo scopo di aumentare il reddito, ma con lo svantaggio di sfruttare ulteriormente il suolo, parte del terreno a riposo viene coperta da grano a ciclo primaverile.

Il sistema estensivo dei tre campi viene successivamente modificato introducendo, al posto del maggese, la fava. Come coltura da rinnovo e sarchiata essa è stata per lunghi anni supporto principale di una efficiente produzione granaria in considerazione delle arature profonde di cui necessita, delle frequenti lavorazioni superficiali che impediscono la crescita delle infestanti e della possibilità di aumentare la fertilità del terreno in virtù della capacità azoto-fissatrice delle sue radici.

Di pari importanza per il mutamento del paesaggio latifondistico è l'estendersi della coltivazione della Sulla, foraggiera a vegetazione biennale tipica delle aree meridionali. Con la sua introduzione in rotazione cambia anche aspetto l'allevamento animale. Dalla transumanza, alla ricerca nelle diverse stagioni di foraggio verde su pascoli spesso tra loro lontanissimi, si passa, infatti, a forme di stabulazione meno defaticanti e più produttive.

Oggi il quadro della cerealicoltura è ancora mutato: la crisi della zootecnia e la conseguente riduzione delle colture foraggere, ha riportato in auge la coltura di grano ripetuta per più anni e intercalata dal riposo pascolativo.

È però questo un ritorno pieno di pericoli per la fertilità agronomica del suolo che il ricorso massiccio ai concimi chimici ed alle macchine potrà solo limitatamente mascherare.

## Il Vigneto

La coltivazione della vite è sem-







pre presente, in piccola coltura specializzata o negli spazi promiscui del giardino mediterraneo, nelle vicende dell'agricoltura del Belice, ma è a partire dagli anni 50-60 che le dimensioni ed i caratteri assunti dai nuovi vigneti hanno il segno di una rivoluzione senza precedenti nell'economia e nel paesaggio.

La "corsa al vigneto" ha provocato grandi operazioni di miglioramento fondiario: spietramenti e livellamenti che hanno interessato anche aree che non erano e non sono da considerare vocate.

Racchiusa in appezzamenti recintati e di forma regolare (in seguito alla riforma agraria ed alla necessità di dare ai campi una forma che ottimizzi l'impegno delle macchine) la recente viticoltura belicina si è sviluppata in due tappe, distinguibili dalle forme di allevamento e quindi dalla disposizione data alla vegetazione sul terreno.

La viticoltura tradizionale è basata sulla forma ad "alberello" che consiste in un ceppo, alto circa 50 cm., dal quale partono un numero variabile (1-5) di branche. Nel Belice si rinvencono due forme geografiche: l'alberello "alcamese", distinguibile per la presenza di un sostegno, formato da un gruppo di canne o da un paletto di castagno, e l'alberello "marsalese" senza sostegno.

Mentre le piante negli impianti più vecchi erano distanziate di 1 x 1 m., oggi, per facilitare il passaggio delle macchine, sono disposte generalmente a 1,5 x 2,5 m. Diverse ragioni presiedono alla scelta di questa forma e soprattutto l'economicità di realizzazione e l'ottima rispondenza alle condizioni di aridità del suolo; di contro, una bassa produzione ed un vino molto alcolico adatto per il taglio ed oggi di nessuna qualificazione commerciale.

Il passaggio alle forme di allevamento espanse, così dette per la ricchezza di vegetazione che consentono, è storia recente: la diminuita richiesta dei vini da taglio, il sorgere delle cantine sociali con sistemi di vinificazione che permettono di ottenere eccellenti vini da pasto, l'introduzione delle macchine e dell'acqua irrigua hanno portato all'adozione di nuove forme che assicurano

maggiori produzioni, vini meno alcolici ed un razionale impiego tecnico.

Si motiva così la diffusione dei sistemi di allevamento "appoggiati" o a spalliera. In essi le piante, distanziate di 1,2 x 2,5 m. e rigorosamente in filari, sono sostenute da un'impalcatura verticale di paletti di legno, di cemento o di ferro, e da fili di ferro, con la vegetazione disposta perpendicolarmente al suolo.

Ancora più recente è l'uso del "tendone", diretta derivazione del sistema a pergola tipico della viticoltura dei giardini mediterranei. Consiste in una rete di fili di ferro posti all'altezza di circa 2 metri e sostenuti da pali di ferro o cemento ancorati al suolo. Le piante, disposte in quadrato ad una distanza di 3 metri, ricoprono, senza soluzione di continuità, tutto il terreno fornendo elevatissime produzioni ed ottimi vini. Una diversa adozione su larga scala delle vendemmiatrici meccaniche è già avvertita ed anche nel Belice si è dato il via all'impianto di vigneti così allevati. Un loro sviluppo tale da incidere sull'aspetto paesaggistico è però legato alla soluzione dei problemi che da qualche tempo preoccupano i viticoltori.

## Il Giardino Mediterraneo

Ad un paesaggio dominato dai grandi ed aridi spazi del latifondo si è sempre contrapposta, a corona dei centri abitati, una campagna fitta di alberi e di colture pregiate rigidamente suddivisa da siepi o muretti in appezzamenti irregolari di modesta estensione: il "giardino mediterraneo".

Microfondi a conduzione diretta, concessi in uso ai braccianti che lavoravano nei fondi, o primi esempi dell'iniziativa di piccoli e medi proprietari terrieri, acquistano già con gli arabi caratteri definiti che manterranno per lungo tempo. La disponibilità di acqua per l'irrigazione, i nuovi sistemi per distribuirli, l'introduzione di nuove piante da frutto (limone, arancio dolce, gelso, carrubo) consentono infatti un'agricoltura che accentua il contrasto con il carattere estensivo dei grandi spazi.

Negli spazi ristretti del giardino



mediterraneo vengono insieme coltivate piante da orto, aromatiche, officinali ed alberi da frutto in forme di allevamento e con una attenzione non riscontrabile nelle coltivazioni di pieno campo. È una forma di agricoltura questa che mira alla produzione per l'autoconsumo ma che, dalla disposizione degli alberi, posti spesso con lo scopo di ombreggiare, e dalla presenza di piante ornamentali rivela anche una funzione creativa.

Il giardino mediterraneo è elemento del paesaggio che soltanto oggi, per l'evoluzione registrata dall'agricoltura del Belice, ha in parte mutato la sua ragione d'essere. Da un lato, molte colture presenti prima solo in questo ambito hanno conquistato più ampie superfici acquistando il carattere e l'aspetto di colture specializzate ad alto reddito (è il caso dell'olivo a Partanna ed a Castelvetrano e del fico d'india, a S. Margherita) dall'altro una diversa organizzazione del mercato consente l'approvvigionamento di prodotti agricoli un tempo ottenibile solo se coltivati sul proprio fondo.

Rimane però intatta e semmai accentuata, dove le costruzioni della fascia suburbana hanno assunto il carattere di dimora per l'intera famiglia, la funzione ricreativa, riconoscendo, quando non è vincente la contaminazione di culture estranee, una funzione ornamentale alle piante dell'agricoltura tradizionale.

La continuità della presenza del giardino mediterraneo nella cultura agricola del Belice è dimostrata a Gibellina nuova. Negli spazi destinati a verde urbano, dove non si è ancora avuto intervento pubblico, si tende infatti a ricreare, sebbene in un habitat drasticamente diverso, il giardino mediterraneo con le stesse funzioni e lo stesso spirito che da sempre ne hanno guidato la formazione. □



# ARCHETIPI

Renato Lo Schiavo

**Q**uando "Labirinti" mi ha chiesto di rintracciare, in quel pozzo di San Patrizio che è la letteratura della cosiddetta "antichità classica", una bella descrizione di alberi o giardini, m'è venuta la confusione. Non che manchi-no di queste descrizioni, anzi, ma in base a quale principio sceglierne una, e che intervento di cornice farvi?

*Tre secondi prima di buttarmi giù dalla rupe di Leucade mi è venuta un'illuminazione: quali sono stati il giardino e l'albero per eccellenza, per tanti secoli? E poi, perchè non ricorrere a descrizioni di descrizioni?*

*Ecco perchè anzichè l'originale ho scelto una interpretazione. Mi sono quindi limitato a riportare quei passi che più strettamente trattano del giardino, senza allargare il campo né commentare il testo che cito, senza riportare pagine, per non appesantire la lettura, dalla traduzione di C. Mazza apparsa per le Edizioni Paoline nel 1981.*

S. Ambrogio, vescovo di Milano del IV secolo, dedicò la sua prima opera esegetica proprio al Paradiso. L'esegesi, più che storica è allegorica e risponde così alle preoccupazioni di quei fedeli che desideravano sapere "cosa esso sia, dove sia e quali caratteristiche abbia". La prima cosa che Ambrogio mette in luce è che esso è stato piantato da Dio e che questo giardino è ricchissimo di alberi, ma "alberi da frutto, pieni d'umore e di vigore", "alberi sempre fiorenti del verde dei monti". "Il luogo dove è stato piantato viene chiamato beatitudine", "questi alberi... vengono irrigati come da una sovrabbondanza del torrente dello spirito".

"Se è dunque nel paradiso che erano nati i virgulti, evidentemente il paradiso è l'anima che moltiplica il seme ricevuto; in essa viene piantata ciascuna virtù, ed ancora in essa era l'albero della vita, cioè la sapienza".

L'albero della conoscenza del bene e del male "è nato nel paradiso a coronamento dell'opera divina... è stato voluto da Dio perchè possiamo conoscere la sovraeminenza del bene".

Ancora, Ambrogio identifica la fonte che c'è nel paradiso con la sapienza di Dio e dice che le sue quat-

tro diramazioni rappresentano le quattro virtù cardinali (prudenza, temperanza, forza, giustizia) "che richiusero, per così dire, le quattro età del mondo".

Dopo queste parti di esegesi eminentemente allegorica, viene un passo che contiene una fondamentale indicazione antropologica: "l'uomo è stato creato fuori del paradiso e la donna dentro il paradiso, perchè tu osservi come ciascuno si procuri la grazia non per nobiltà di condizione o di natali ma per la virtù. Così l'uomo creato fuori dal paradiso, cioè in un luogo inferiore, viene trovato migliore, e colei che è stata creata in un luogo migliore, cioè nel paradiso, viene ritrovata inferiore; la donna infatti fu la prima ad essere tratta in inganno ed essa ingannò l'uomo. Onde l'apostolo Pietro ricordò alle donne cristiane, soggette alla creatura più forte, di obbedire ai loro mariti come ai loro signori".

Poco più avanti, altra importante indicazione antropologica, a proposito del compito affidato all'uomo in paradiso: "lavorare e custodire non sono la stessa cosa; nel lavoro vi è infatti un certo progresso della virtù; nella custodia si raggiunge come un compimento dell'opera, quasi custodisca ciò che è compiuto. Dall'uomo si esigono queste due cose: che con le opere cerchi di scoprire cose nuove e che custodisca le sue scoperte".

Al centro del paradiso c'è l'albero della vita: e per Ambrogio "tra il soffio di Dio e l'albero della vita non c'è nessuna differenza, e nessuno può dire che l'uomo possa procacciarsi più di quanto la munificenza divina gli abbia dato".

Dopo che la coppia primordiale ebbe assaggiato il frutto proibito, si aprirono loro gli occhi, si accorsero di essere nudi, intrecciarono delle foglie di fico e ne fecero cinture. "Chiunque trasgredisce il comando di Dio è completamente spogliato e diviene sgradito a se stesso. Vorrebbe coprirsi con le foglie di fico, forse con discorsi leggeri e umbratili... infatti getta foglie su di sé chi, desiderando nascondere la colpa, o accusa il diavolo come istigatore del peccato, o allega come pretesto le lusinghe della carne, o cita qualche

altro consigliere di peccato”.

Polemizzando con i giudei che interpretano letteralmente le parole del libro sacro, il vescovo dice che “fruttuosa è l’interpretazione giusta, cioè il fico spirituale, sotto il quale riposano i giusti e i santi. Chi lo avrà piantato nell’anima dei singoli... ne mangerà il frutto; una cattiva interpretazione non potrà né portare frutto né conservarne la freschezza”.

Parecchi anni dopo Ambrogio tornò sull’argomento in una lettera indirizzata a Sabino, vescovo di Piacenza. In essa è ripresa e approfondita l’interpretazione allegorica: “tutti concordano nel ritenere che nel paradiso vi erano radicati sia l’albero della vita sia l’albero della conoscenza per discernere il bene e il male, ed anche altri alberi pieni di vigore e pieni di forza vivificante, vitali e razionali. Da ciò risulta che il paradiso stesso non sembra possa essere terrestre, non in qualche luogo fisico, ma nella parte principale e più profonda di noi stessi che viene animata e vivificata dalle virtù dell’anima e dall’infusione dello Spirito di Dio”. □



# NAPOLI: L'ARCO RITROVATO

Emanuele Voltri



**L'** arco di trionfo di Alfonso di Aragona, il più importante monumento del Quattrocento napoletano, ha riconquistato il suo antico splendore grazie a un attento restauro reso possibile dalla *Pavimental*, società del Gruppo IRI/ITALSTAT, Comparto del settore Manutenzione Opere Pubbliche e Infrastrutture.

Questo importante monumento, la cui costruzione iniziò nel 1453, fu voluto da Alfonso di Aragona per celebrare il suo trionfale ingresso a Napoli, avvenuto nel 1443, e per tramandare ai posteri la potenza della dinastia degli Aragonesi.

L'arco di Alfonso di Aragona, inserito quasi con forza tra i grandi cilindrici bastioni angioini di Castelnuovo, si rifà agli archi di trionfo romani: impostato su due archi a tutto sesto, fiancheggiati da colonne corinzie, sovrapposti e inframmezzati orizzontalmente da un grande rilievo marmoreo che rappresenta l'ingresso di Alfonso nella città.

Ancora oggi non si sa con esattezza chi sia stato l'autore del progetto architettonico d'insieme per il quale sono stati avanzati i nomi di Guillermo Sagrera, Francesco Laurana, Giuliano da Maiano, Leon Battista Alberti e Pisanello che intorno al 1449 realizzò per l'Arco uno "studio grafico", ovvero un disegno, che oggi si trova nella collezione reale di Rotterdam.

Sono invece note le presenze documentate nel cantiere a partire dal 1453: il catalano Pere Johan; Pietro Martino e Francesco Laurana, provenienti dalla Dalmazia; il romano Paolo Taccone; Isaia da Pisa e Antonio di Chelino, esponenti della cultura donatelliana dell'Italia settentrionale; il genovese Domenico Gagini e Andrea di Giacomo dell'Aquila.

I lavori, interrotti per la morte di Alfonso di Aragona avvenuta nel 1458, ripresero nel 1465 per volere del nuovo re aragonese Ferrante che volle la rappresentazione della sua incoronazione sul portale retrostante l'Arco.

Tra l'inizio del Cinquecento, epoca della caduta degli Aragona, e la prima metà dell'Ottocento, quando il re Ferdinando di Borbone voleva spostarlo in altra parte della città,

*l'Arco* ha avuto una vita difficile. Anche i restauri moderni confermano questa tradizione di difficoltà: cominciati agli inizi di questo secolo, con l'esemplare progetto curato dall'architetto Adolfo Avena (1902/1903), si concludono con un intervento assai discutibile realizzato nel 1967. Avena condusse i lavori con un amore e con un rispetto per l'originale inconsueti per l'epoca: rafforzò la struttura dissestata e sostituì con parti rifatte, ma scrupolosamente datate, i rilievi danneggiati e quelli che compromettevano l'equilibrio statico. L'intervento del 1967 porta l'impronta dell'ottimismo tecnologico di quegli anni: intervenendo con un procedimento di impregnazione con fluorosilicati, nell'intento di consolidare i marmi, si sono causati dei gravissimi danni estetici provocati dall'ingrignimento di tutta la superficie, accelerando, allo stesso tempo, il degrado del monumento.

Il terremoto del 1980 rese ancora più drammatiche le condizioni dell'*Arco*, ma già dal 1973 su questo monumento si erano accentrate le preoccupazioni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Napoli.

Per iniziativa della Fondazione Napoli Novantanove e della stessa Soprintendenza venne studiato il modo di varare e condurre in porto un processo continuo ed integrato di restauro che non seguisse la logica di un restauro di tipo burocratico e parcellizzato.

L'occasione di tradurre questa novità concettuale in una azione concreta veniva compresa e rilanciata dalla Società *Pavimental* che si offriva di sponsorizzare il restauro completo.

Dal punto di vista tecnico/scientifico il restauro può definirsi di tipo manutentorio: rimosse con tecniche appropriate patine e incrostazioni, messi in atto i provvedimenti filologici idonei a ripristinare al massimo il rigore del testo monumentale, si è dato avvio ad un nuovo ciclo di vita dell'*Arco*.

Esecutori del restauro sono stati il consorzio privato di restauratori *Tecnireco* e la *Im.Co.* società del Comparto *Rep* (IRI/Italstat). La dire-

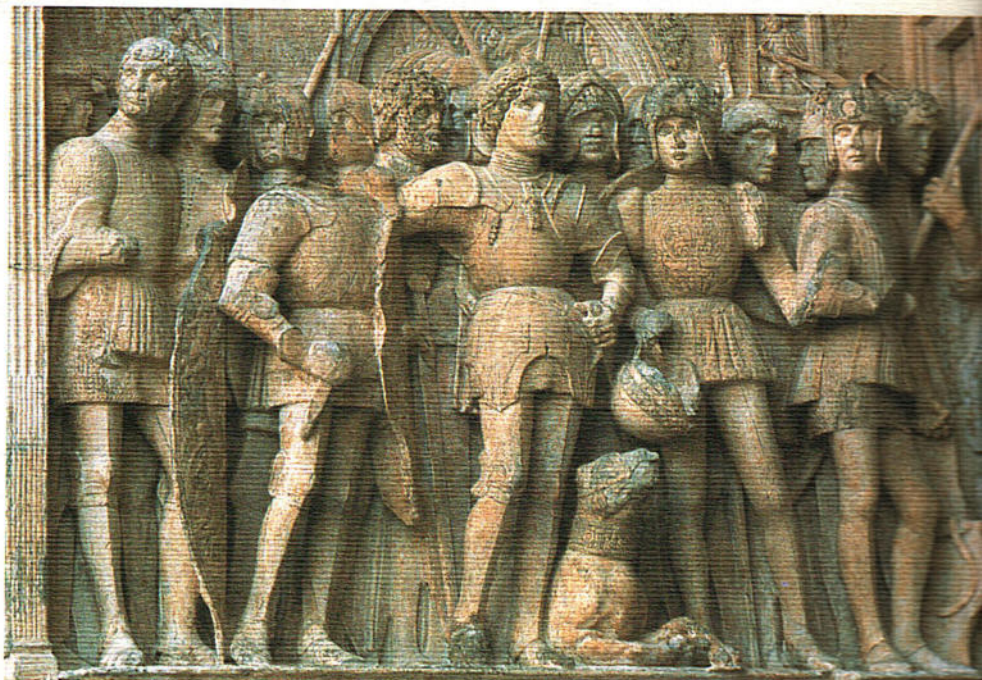
zione dei lavori e il progetto sono stati curati dalla Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Napoli, retta dal prof. Nicola Spinosa.

*L'arco di trionfo di Alfonso di Aragona*, a cui è stato restituito il suo antico splendore è ritornato così ad imporsi con forza all'interno del contesto culturale europeo.

Il 30 di settembre di quest'anno, infatti, è stato inaugurato il suo restauro alla presenza del Capo dello Stato con una cerimonia che ha evidenziato quali siano le vie da percorrere per il recupero del nostro patrimonio monumentale. A Napoli, oltre al Presidente Francesco Cossiga, la cui presenza ha sottolineato l'importanza culturale dell'intervento, c'erano i Ministri dei Beni Culturali e Ambientali Vincenzo Bono Parri e delle Partecipazioni Statali Carlo Fracanzani; il direttore generale dei Beni Culturali Francesco Sisinni; gli amministratori delegati di ITALSTAT Felice Santonastaso e Er-

nesto Schiano e il direttore generale Sergio Badò; il Presidente di PAVIMENTAL Marcello Piga e l'amministratore delegato Girolamo Laschena; l'amministratore delegato di REP Giovannino Di Bartolomeo; la presidente della Fondazione Napoli Novantanove Mirella Barracco; il sindaco di Napoli Piero Lezzi e numerosi parlamentari e autorità locali.

Il successo e gli ampi consensi ottenuti con il restauro dell'*arco di Alfonso di Aragona* stanno a dimostrare le capacità e le finalità operative della PAVIMENTAL il cui interesse specifico è la crescita della cultura manutentoria del nostro Paese. Per la PAVIMENTAL il concetto di manutenzione programmata è la nuova filosofia con cui si affronta il problema della gestione dell'esistente, estendendolo anche agli organismi urbani e al recupero del patrimonio infrastrutturale. □



## PHOTO

Pagina	4	Photo di Leo Schifano, Mothia.
"	6	Incisione di Giovanni Battista Falda, da "Li Giardini".
"	7	Photo archivio "Labirinti", Giardino orientale.
"	9	Photo archivio "Labirinti", Tokyo, Giardino orientale.
"	9	Photo di Leo Schifano, Mothia.
"	11	Photo archivio Acquamarcia, Viale di palme.
"	12	Carlo Battaglia, L'alto sale n. 2, 1984. Photo archivio Museo Civico di Gibellina.
"	14	Photo archivio "Labirinti", Tokyo, Giardino orientale.
"	15	Photo archivio "Labirinti", Tokyo, Pagoda.
"	16	Photo di Carmelo Spitaleri, Sedile nel verde.
"	18	Photo archivio Acquamarcia.
"	19	Photo di Leo Schifano, Mothia.
"	53	Photo di Leo Schifano, Giardino.
"	54	Photo archivio Acquamarcia, Albero.
"	55	Photo di Arno Hammacher, Camminamento nel verde.
"	57	Mario Schifano, Orto Botanico, ph. di Marcello Gianvenuti.
"	59	Photo archivio Acquamarcia, Agrumeto.
"	60	Photo di Arno Hammacher, Casolare.
"	61	Photo di Arno Hammacher, Paesaggio agricolo.
"	62	Photo archivio Acquamarcia, Filari di palme.
"	63	Photo di Carmelo Spitaleri, Albero.
"	65	Photo di Leo Schifano, L'Albero solitario.
"	66	Photo archivio "Labirinti", Napoli, L'Arco di Alfonso d'Aragona.
"	67	Photo archivio "Labirinti", Napoli, particolare Arco di Alfonso d'Aragona.
"	86	Photo di Nicola Luppino, Finestra su Erice.
"	91	Photo di Gianni Crivello, Agavi.

Il Marmo nella cultura del mondo

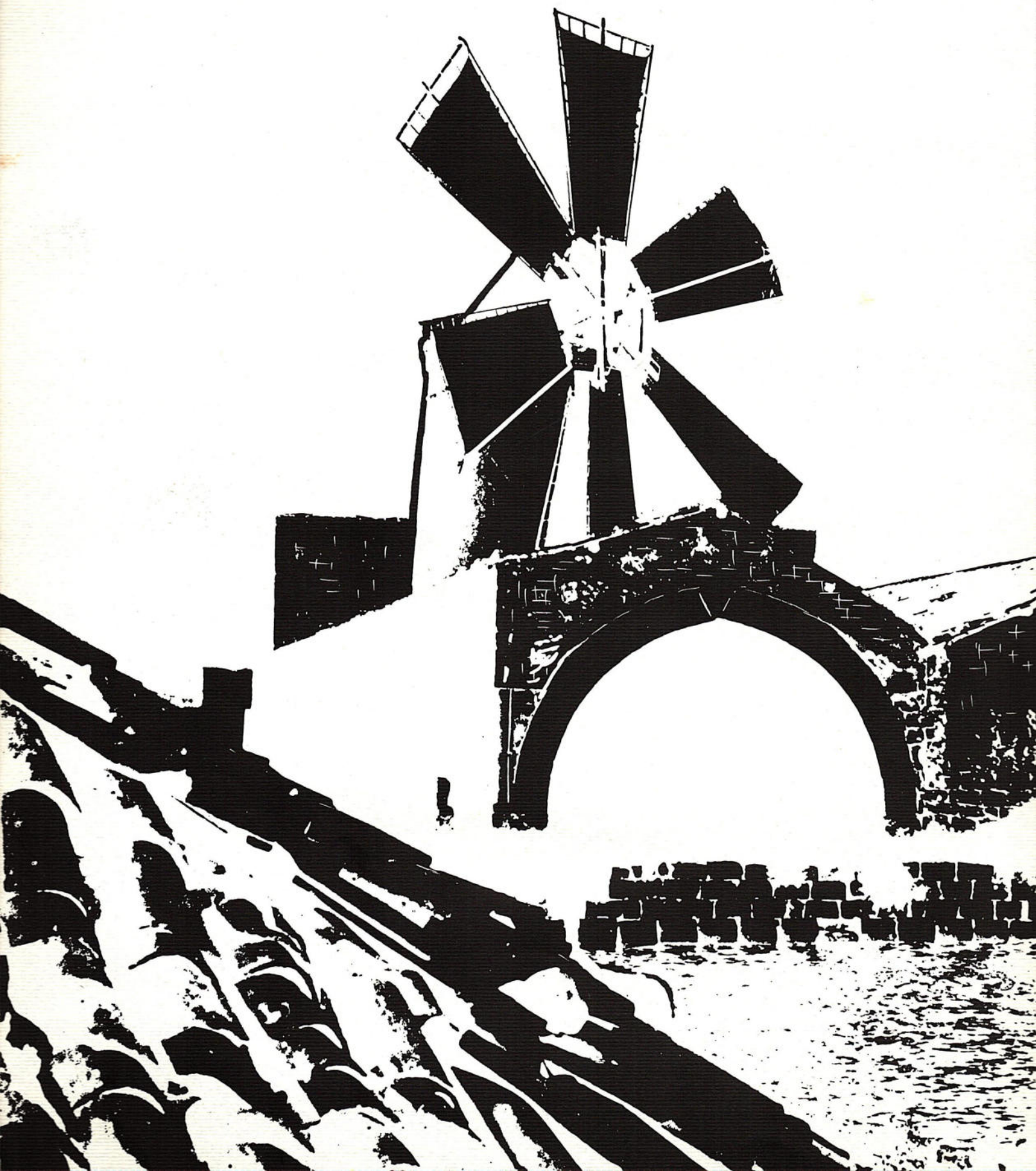


**Antonino Maltese**  
marmi / graniti e travertini

91027 PACECO - ITALY - VIA MAZZINI, 5  
Tel.(0923) 867229 - FAX 867166 - TELEX 910182 MALTES I

Provincia Regionale di Trapani

*TRAPANI: I MULINI E LE SALINE*

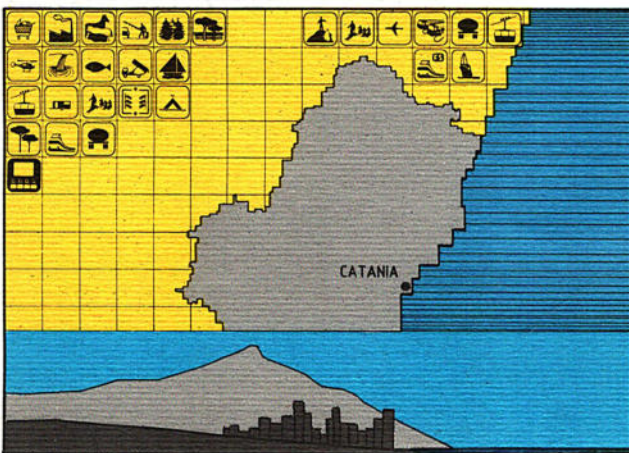




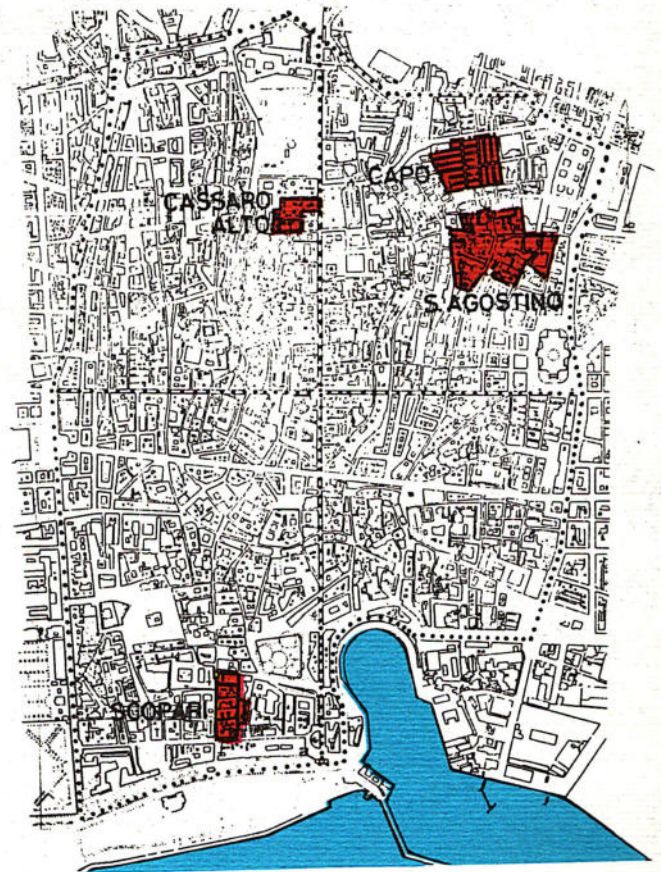
La ITALTER, Società del Gruppo IRI-ITALSTAT, opera nei settori della pianificazione territoriale ed urbanistica, della ricerca, dell'architettura e dell'ingegneria civile, della promozione ed assistenza per il reperimento delle risorse finanziarie anche su scala europea oltre che dell'assistenza e del coordinamento esecutivo.

In particolare la ITALTER esplica la sua attività nella realizzazione di interventi complessi che riguardano sia la più razionale utilizzazione del territorio, con la soluzione di tutti i problemi infrastrutturali connessi, sia il migliore assetto urbanistico degli insediamenti dal recupero dei centri storici allo sviluppo delle grandi aree metropolitane.

Per questa azione la ITALTER, nello spirito del Gruppo cui fa capo, pone la sua capacità propositiva e progettuale a servizio delle Pubbliche Amministrazioni e della mano pubblica in generale svolgendo il ruolo di strumento tecnico di supporto per la pronta ed efficace esecuzione degli interventi programmati.



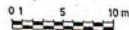
STUDIO DELL'AREA METROPOLITANA DI CATANIA E PROGETTAZIONE DI MASSIMA DELLE INFRASTRUTTURE PRIORITARIE



RISTRUTTURAZIONE 4 PIANI DI RECUPERO PER IL RISANAMENTO DEL CENTRO STORICO DI PALERMO



PROSPETTO SU PIAZZA PRETORIA



RISTRUTTURAZIONE DEL PALAZZO DELLE AQUILE DEL MUNICIPIO DELLA CITTÀ DI PALERMO

Azienda Provinciale Turismo  
Trapani



*MOTHIA: LUNGO LA ROTTA DEI FENICI*



JULIE OU LA NOUVELLE HELOISE by Jean-Jacques Rousseau	74	THE GARDEN OF ERICE	82
.....			
THE TREE AND THE LANDSCAPE by Stephan Bann	75	THE GARDEN OF TRAPANI	83
.....			
GARDEN AND LANDSCAPE by Marcella Aprile	78	THE URBAN PARK PLANNING IN SICILY by Vittorio Gualdi	84
.....			
THE GARDEN OF PARTINICO	79	BELICE VALLEY: THE TRASFORMATION OF AGRARIAN COUNTRYSIDE by Giuseppe Barbera	86
.....			
THE GARDEN OF MARSALA	80	ARCHETYPES by Renato Lo Schiavo	89
.....			
THE GARDEN OF SCIACCA	81	NAPOLI: THE REDICSCOVERED ARCH by Emanuele Voltri	90

The drawings and graphics of the «Town Garden» have been taken from a study for the Department of History and Planning in Architecture, carried out by Prof. Marcella Aprile with the help of the architects Vita Cammarata, Enzo Fiammetta and Lorenzo Raspanti, with the research funds of the University of Palermo.

Cover illustration: *Ficus Magnoliifoliae*, Garden of Partinico

Managing Director  
Giovanni Ingoglia

Executive Editor  
Renato Lo Schiavo

Research Director  
Marcella Aprile

Photography Director  
Carmelo Spitaleri

Art Director  
Massimo Oldrini

Editorial & Administrative Offices  
Piazza 15 Gennaio 1968, n. 1  
91024 Gibellina (TP) Italy  
tel. 0924/67884 - FAX 67446

Translations  
Bruna Cleal and John Cleal

Photographic Layout and Printing  
Grafiche Campo - Alcamo

Published by Association  
«Orestyadi di Gibellina»

Price of Each  
Three-monthly copy  
U.S. \$ 25.00

Price of Each  
Back Issue  
U.S. \$ 30.00

Yearly subscription  
Abroad  
U.S. \$ 80.00

Contributing member  
subscription  
U.S. \$ 400.00

Subscriptions Office:  
Association «Orestyadi di Gibellina»  
Piazza 15 Gennaio 1968, n. 1  
91024 Gibellina (TP) Italy

Advertising Fee:  
U.S. \$ 3.450.00 for page

Registration by the  
Law Courts of Trapani, Italy N. 188

Year 1,  
Number 3,  
November 1988

# JULIE OU LA NOUVELLE HELOISE

Jean-Jacques Rousseau

... Ce lieu, quoique tout proche de la maison, est tellement caché par l'allée couverte qui l'en sépare, qu'on ne l'aperçoit de nulle part. L'épais feuillage qui l'environne ne permet point à l'oeil d'y pénétrer, et il est toujours soigneusement fermé à la clef. A peine fus-je au dedans, que, la porte étant masquée par des aunes et des coudriers qui ne laissent que deux étroits passages sur les côtes, je ne vis plus en me retournant par où j'étais entré, et n'apercevant point de porte, je me trouvai là comme tombé des nues.

En entrant dans ce prétendu verger, je fus frappé d'une agréable sensation de fraîcheur que d'obscurs ombrages, une verdure animée et vive, des fleurs éparses de tous côtés, un gazouillement d'eau courante, et le chant de mille oiseaux, portèrent à mon imagination du moins autant qu'à mes sens; mais en même temps je crus voir le lieu le plus sauvage, le plus solitaire de la nature, et il me semblait d'être le premier mortel qui jamais eût pénétré dans ce désert. Surpris, saisi, transporté d'un spectacle si peu prévu, je restai un moment immobile, et m'écriai dans un enthousiasme involontaire: «O Tinian! ô Juan Fernandez! Julie, le bout du monde est à votre porte! — Beaucoup de gens le trouvent ici comme vous, dit-elle avec un sourire; mais vingt pas de plus les ramènent bien vite à Clarens: voyons si le charme tiendra plus longtemps chez vous. C'est ici le même verger où vous vous êtes promené autrefois et où vous vous battiez avec ma cousine à coups de pêches. Vous savez que l'herbe y était assez aride, les arbres assez clairsemés, donnant assez peu d'ombre, et qu'il n'y avait point d'eau. Le voilà maintenant frais, vert, habillé, paré, fleuri, arrosé...

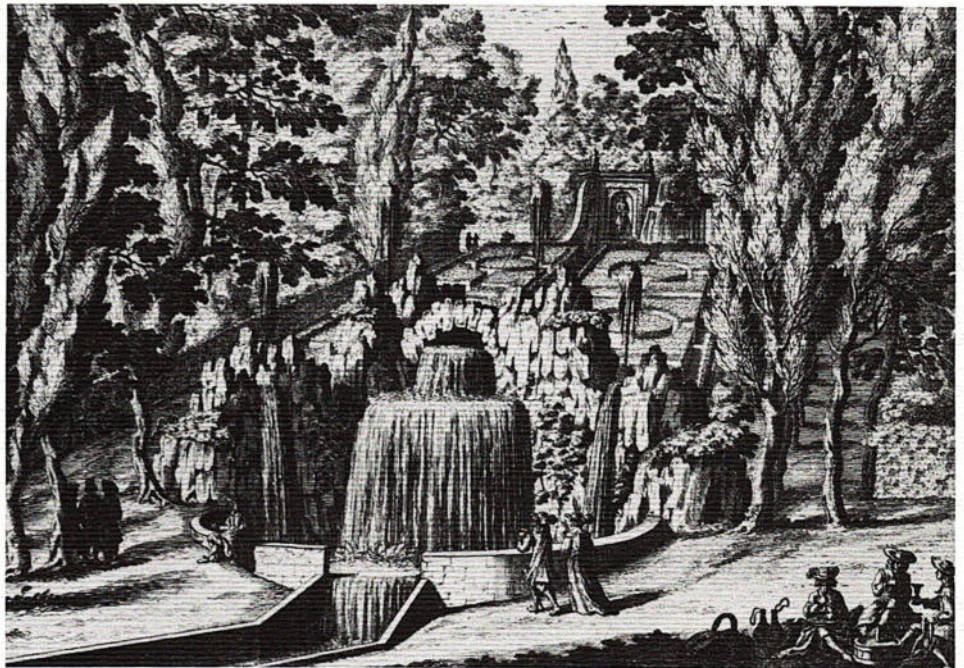
...Je me mis à parcourir avec extase ce verger ainsi métamorphosé; et si je ne trouvai point de plantes exotiques et de productions des Indes, je trouvai celles du pays disposées et réunies de manière à produire un effet plus riant et plus agréable. Le gazon verdoyant, mais court et serré, était mêlé de serpolet, de baume, de thym, de marjolaine, et d'autres herbes odorantes. On y voyait briller mille fleurs des champs, parmi lesquelles l'oeil en

démêlait avec surprise quelques-unes de jardin, qui semblaient croître naturellement avec les autres. Je rencontrai de temps en temps des touffes obscures, impénétrables aux rayons du soleil, comme dans la plus épaisse forêt: ces touffes étaient formées des arbres du bois le plus flexible, dont on avait fait recourber les branches, pendre en terre, et prendre racine, par un art semblable à ce que font naturellement les mangles en Amérique. Dans les lieux plus découverts je voyais çà et là, sans ordre et sans symétrie, des broussailles de roses, des framboisiers, des grosseilles, des fourrés de lilas, de noisetier, de sureau, de siringa, de gènet, de trifolium, qui paraient la terre en lui donnant l'air d'être en friche. Je suivais des allées tortueuses et irrégulières bordées de ces bocages fleuris, et couvertes de mille guirlandes de vigne de Judée, de vigne vierge, de houblon, de liseron, de couleurvée, de clématite, et d'autres plantes de cette espèce, parmi lesquelles le chèvrefeuille et le jasmin daignaient se confondre. Ces guirlandes semblaient jetées négligemment d'un arbre à l'autre, comme j'en avais remarqué quelquefois dans les forêts, et formaient sur nous des espèces de draperies qui nous garantissaient du soleil, tandis que nous avions sous nos pieds un marcher doux, commode et sec, sur une mousse fine, sans sable, sans herbe, et sans rejetons raboteux. Alors seulement je découvris, non sans surprise, que ces ombrages verts et touffus, qui m'en avaient tant imposé de loin, n'étaient formés que de ces plantes

rampantes et parasites, qui, guidées le long des arbres, environnaient leurs têtes du plus épais feuillage, et leurs pieds d'ombre et de fraîcheur. J'observai même qu'au moyen d'une industrie assez simple on avait fait prendre racine sur les troncs des arbres à plusieurs de ces plantes, de sorte qu'elles s'étendaient davantage en faisant moins de chemin. Vous concevez bien que les fruits ne s'en trouvent pas mieux de toutes ces additions; mais dans ce lieu seul on a sacrifié l'utile à l'agréable, et dans le reste des terres on a pris un tel soin des plantes et des arbres, qu'avec ce verger de moins la récolte en fruits ne laisse pas d'être plus forte qu'auparavant. Si vous songez combien au fond d'un bois on est charmé quelquefois de voir un fruit sauvage et même s'en rafraîchir, vous comprendrez le plaisir qu'on a de trouver dans ce désert artificiel des fruits excellents et mûrs, quoique clairsemés et de mauvaise mine; ce qui donne encore le plaisir de la recherche et du choix.

Toutes ces petites routes étaient bordées et traversées d'une eau limpide et claire, tantôt circulant parmi l'herbe et les fleurs en filets presque imperceptibles, tantôt en plus grands ruisseaux courant sur un gravier pur et marqueté qui rendait l'eau plus brillante. On voyait des sources bouillonner et sortir de la terre, et quelquefois des canaux plus profonds dans lesquels l'eau calme et paisible réfléchissait à l'oeil les objets... □

(Lettre XI à Milord Édouard)



# THE TREE AND THE LANDSCAPE

Stephen Bann

When Marco Polo describes his travels in the steppes of Asia, between the historic civilisation of China and the Mediterranean world, he comments upon the existence of a rare species of tree in one particularly desolate stretch of country. Flat steppes, with little or no vegetation, extend in every direction. The arbor secco, or dry tree has become a landmark. More than that, it is a prodigy - a presence which seems to defy the laws of nature. It belongs to defy the laws of nature. It belongs to no system of coordinates - natural or cultural. No natural form - mountain or river - exists to give it scale. It is both an individual and a mass - a tree and a forest. Suspended in a void, it is said to mark a boundary between Europe and Asia. But how can we grasp the meaning of what in precisely a boundary - belonging to neither civilisation?

My talk will not be about this tree, but about all the trees that exist apart from this one - the Solitary tree. In other words, I shall be talking about the many different ways in which the tree is given scale and meaning within a defined cultural context. The tree in an equilibrium with the constructed form - the tree which is attracted into a kind of balance with whatever evidence of human participation, however slight, appears upon the landscape. I hope to suggest that we cannot separate the physical being of the tree from the poetic or mythical meanings which are placed upon it - that such meanings perpetually refresh and reinvigorate our perception of the outside world.

First of all - since I began with Marco Polo and with the boundary tree - I would like to sketch a brief account of what lies on the other side of that boundary: the Chinese view of the world, which, in its classic form, has a truly Utopian consistency. Wen Zheng-ming, the pre-eminent Ming painter of gardens, paints the celebrated "Garden of the Unsuccessful Politician" in the mid-16th century. Ignoring the profusion of colour, he uses a monochromatic medium - ink on paper. A poem on the accompanying sheet describes the point of view of the scholar seated in the pavilion, as he looks out over the banana tree:

The new banana is more than ten feet tall;  
After rain it is clean as though washed.  
It does not dislike the high white wall,  
It elegantly matches the curved red  
balustrade.  
Cool autumn sounds come to my pillow,

Green morning colours are seen through the windows.

Let no one take to the heedless shears,  
Leave it until its shade reaches my house.

The banana tree is in its place within the enclosure of the scholar's garden. It is there to testify to the effects of nature - washing of rain and colour of green vegetation - and it is not to be clipped for the moment. But what Zheng-ming has not mentioned is its proximity to a great ornamental rock, one of the water-worn Taihu rocks which were so prized a feature of the Chinese garden. Such rocks were a precise miniaturisation of the remarkable limestone formations found in certain parts of the empire. When rearranged in the garden, however, they were subject to particular aesthetic criteria which derived from the specific setting. Naturally eroded holes, for example, were specially, desirable. When this rock was set up in the new Chinese Garden Court at the Metropolitan Museum, New York, the Chinese designer insisted on dismantling and reassembling the entire arrangement so as to be sure that the central 'eye' would not overlap with the geometrical lattice work of the white-washed wall.

The 'eye' of the rock is therefore adjusted

to the eye of the observer. And this reciprocity presumes both a point of view and a defined cultural knowledge in the observer. Here, in a detail of a painting of a garden near the Yangtze river, a group of gentlemen are standing on the balcony of a two-story hall, looking down on the spring foliage and bloom. It is worth pointing out that at the same period as this painting was completed, André Mollet was recommending in his treatise *Le Jardin de plaisir* the construction of exquisitely drawn broderies which would also be visible from the upper stories of a chateau. But in the Chinese example, the viewing of peach trees passes by way of a myth: there is an ancient story of a fisherman who stumbled on a valley dense with blossoming peach trees, in which the inhabitants were unaware of the troubles of the outside world. The garden designer has traded upon the myth of the Peach Blossom Spring, hinting perhaps that the Utopia is to be found in his garden.

A final point about the Chinese garden and culture which underlies all that I have said, and marks, of course, the greatest difference from the Western world - the interpenetration of the poem or myth and the garden setting is underlined by the fact that writing itself is not sharply differentiated from natural





appearances. Here, in a handscroll from around 1300, Wang Xizhi gains inspiration for his calligraphy from the graceful movements of the geese. Here, Dao Ji's 'Three peaks of the heavenly realm, reproduces the form of the pictograph for 'mountain', with its three calligraphic peaks.

The Chinese garden is a reconciliation of opposites: light and dark, airy and dense, hot and cold. The tree, particularly in conjunction with the miniaturised mountain, is held within this dialectical system of *yin* and *yang*. Moreover, the artist with his brush is also contriving this reconciliation of opposites. We find in the fundamental treatise of Chinese Painting - the delightfully named 'Instructions for the Painting of the Garden as large as a grain of Mustard Seed' - the following stipulation: 'The aim of the possession of method comes back to being as if one has no method. It is like the way which Kou Tch'ang-k'ang had of letting his colours fall. Flowers were born from the movement of his hand.' By contrast, we might say that the Western garden has always existed in a continuum of transitional stages - from the domestic to the wild, from the constructed form to the luxuriance of untamed vegetation. The garden, and particularly that distinctive garden type which we refer to as the 'jardin à la française' is the intermediate stage in this continuum, borrowing from the house its elements of geometrical ordering and from the forest its hints of the unexplored realm beyond. A nightmare aptly celebrated in *L'Année dernière à Marienbad*, where the conical trees and the long, straight paths mark the outdoor salon of the formal garden: It is indeed perceptible that Western landscape painting is organised in such a way as to mobilise this semantic range, which is quite

compatible with the general aim of mimesis. For the Chinese painter, the brushstroke is the reconciliation of method and freedom, *yin* and *yang*. For the modern Western painter, it constructs, or deconstructs the natural form, placing it at different points on the scale between the wild and the domestic, the fixed and the fluid. For Monet, the slender poplar trees, placed in the foreground, are unified by the painter's touch with water and sky; Monet paints close to the trees, even if, in this painting by Sargent, he does not try to represent them. Cézanne, on the other hand, forces the trees to be other than they are; burgeoning forth from the Bibémus quarry, they have the grain and the solidity of the rock face, which is itself distanced, by metonymy, when we relate it to the looming silhouette of the Mt. Sainte-Victoire. In both of these cases, there is a rhetorical play with appearances; trees are rendered fluid, tactile, immediate or they are rendered crystalline, bulbous and remote.

How does this delirium of the near and far relate to the more general problem of the garden and the landscape? The garden is a landscape which is explored, by hand and by foot, while the landscape which is not a garden recedes perpetually, to a point just short of the horizon. But the question is not simply one of touch and sight. It is wrong to neglect the non-visible aspect of landscape — the element which is hidden, in space or in time. For example, a mythological landscape by Poussin, let us say this splendid "Orion", connotes a story which has its antecedent and its following events. In the particular instant represented, this story is as if suspended, just as the secret of what lies behind the savage landscape remains suspended. But with the story, we have freedom to interpolate our knowledge, to impose a pattern of peripeteia and telos upon the suspended scene.

I am going to use this figurative example as a way of suggesting some elements of poetics of landscape — one which depends precisely on the way in which elements of a natural or represented scene can be integrated in a tempoal, or historical sequence. This poetic or mythic reading is, after all, a model of the minimal intervention — meanings which pre-exist, are reinvoiced, or even created a new, provide an abundant repertoire which enriches, without constraining, the environment. And yet, of course, such meanings cannot be absolutely invented *ex nihilo*. They are, in Lévi-Strauss's terms, the work of the "bricoleur" and not of the engineer. It is impossible to emulate in these matters the Chinese — who, you will have guessed, form for my purposes the *ne plus ultra* of minimal intervention:

The new banana is more than ten feet tall;  
After rain it is clean as though washed...  
Let no one take to the heedless shears,  
Leave it until its shade reaches my house.

But I would like to devote the rest of this talk to some examples from the English poetic tradition which are perhaps illuminating: very

heterogeneous examples, but all concerned with ways in which the tree and the landscape are given supplementary cultural meanings. It is probably true to say that this type of reading is foreign to the usual practice of the architect or landscape designer, who can neither wholly control it nor adequately make use of it. But I wonder whether this is necessarily the case. Anyone who has seen the lamentable transplanting of trees into a city centre, as in my own city of Canterbury, will surely realise that they are suffering, not from lack of physical nourishment, but from a more radical condition of being out-of-place. We no longer believe in dryards and wood-nymphs, but at least we can tell when they are so far absent as to leave the tree without any mythical atmosphere to support it.

Since I began with a lonely, limotrophic tree, I use first of all another, not quite so dramatically isolated example: the tree celebrated in the 18th century poet William Cowper's 'Yardley Oak':

Survivor sole, and hardly such, of all  
That once lived here, thy brethren!

Cowper's poem takes a particular oak tree, surviving from the large medieval forest of Yardley Chase, in Northamptonshire, as a vehicle for the most powerful kind of anthropomorphic identification. Yardley Oak is not simply a venerable tree, on which a numerous proportion of dead branches indicates both the great age and the perilous situation. It is a tree which forms a metaphor of Adam, the first man, and thus of man in general. Cowper retraces the mythic history of the tree, through the stages of acorn, sapling and maturity, to its present pathetic state, and uses it as a image of the history of man, also plunged in historical time and also far distant from the times of innocence and primal vigour. Yardley Oak becomes, a century before Darwin, a king of living evolutionary fable.

Here, of course, with the Tree as Adam, we have the closest and the most dramatic identification of man with nature. And in the British Romantic movement, this kind of appropriation takes place quite commonly in the vicinity of a place associated with the birth of a poet. Near Shelley's birthplace in Sussex, there is a great Ring of mature trees which bears the title — if I recall rightly — of Shelley's ring; naturally it has been replanted since his death over 150 years ago. At Byron's home in Nottinghamshire, Newstead Abbey, there still exists the stump of a tree which Byron himself referred to, and identified with his own birth. The catachresis between the dead stump, almost mineral rather than vegetable in its present form, and the poet's mythic life, is an extremely effective one. The tree is metamorphosed, but not decayed. It has a power of persistence in the landscape.

In all these cases, the tree is atavistic, archaic. But it is possible for the modern poet to offer a mythic reading as well, giving the tree a past and a future by placing it within the simplest of narrative forms. Simon Cutts, a young English poet, cleverly uses the

journal of another 18th century poet, John Clare, to construct a micro-narrative, in the form of a sequence of lyric fragments. Clare simply describes his "Journey out of Essex"; Simon Cutts singles out fragments which are juxtaposed with the delicate drawings of Laurie Clark.

Without the drawings — of trees and paths and houses — the narrative would be so slight as to hold no possibility of fulfilment. With the drawings, it is quite different. The high point of the story, and the journey, is this image: "I sat down under elms". Identification with the trees as protection — which continues as we only see the village at a distance, and Clare tells us in the last episode that he is "at home everywhere".

More tentatively than Cowper, Simon Cutts establishes a link which is metonymic rather than metaphoric — not the tree as man, but the tree as man's true protector and friend: it is an anthropomorphism which is deliberately nuanced, like the miniaturised and fine drawings, but it is nonetheless a fabrication of a story, a way of giving order and direction to discrete parts of experience by the simplest of equations: the walk as narrative.

Against this model example, let me place finally an actual landscape, but one which illustrates the overlay of poetic, mythic and historical themes given expression in a single feature. Chanctonbury Ring is one of the highest points in the English county of Sussex, and it is recognisable particularly from the clump of beech trees which flourish on its summit. These were planted in 1760 by a local landowner, Charles Goring, who also left a charming poem describing his life-long preoccupation with the hill-top; how he played around it as a boy, formed plans to plant there, carried out the planting, and eventually lived long enough to see the clump in its glory:

Oh! - could I live to see thy top  
In all its beauty dress'd.  
That time's arrived; I've had my wish,  
And lived to eighty-five...

But, beyond this naive and charming record of one man's identification, we have the mythic past of Chanctonbury — a Roman camp, with the remains of a Roman temple beside it. Through his clump of trees, Charles Goring also expressed the Roman camp, whose outer perimeter he filled with his planting.

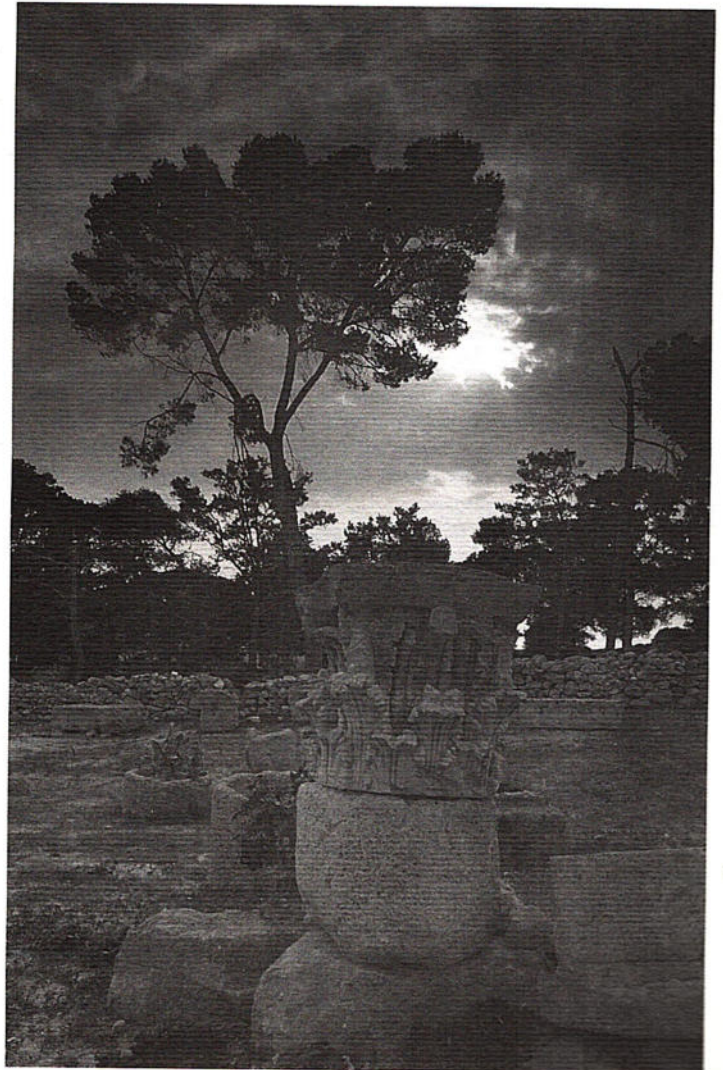
The highly visible feature becomes a kind of figurative expression of the camp, and the image of the Roman climbing from the villa in the valley to his Nymphaeum or Belvedere on the top of the hill is superimposed on the almost modern image of Goring's journeys.

The clump of trees on the hill therefore becomes the anchor for a cluster of possible readings, which weave their way through history, folklore and word of mouth, and are renewed potentially by a poetic recapitulation of these meanings in condensed form. The English poet Rudyard Kipling wrote a brief poem called "The Run of the Downs" in which each visible hill in Sussex, from the striking cliffs of Beachy Head through to

Chanctonbury, was enumerated in a list or catalogue. This is of course not a narrative form, but a poetic form — as Viktor Shklovsky puts it in his essay "Poetry and Prose in Cinematography", it is characterised by the predominance of "technical-formal features over semantic features". I have tried to reproduce the technical-formal elements of the Kipling poem in a collaborative work with the English artist Bob Chaplin, which uses the named features of the Downs in the same "rhyming scheme" as the original poem. The series runs, from East to West, from the cliffs, by way of Windover Hill with its incised pre-Roman giant, by way of Firl Beacon where watch was kept for invading fleets in the Channel, and Mount Caburn with its near perfect conical top, to Chanctonbury eventually.

I should say a brief word, as a conclusion, about the field which I have touched on, particularly towards the end of this paper — the well recognised genre of Land Art, with its consecrated practitioners in Europe and America, and its mythic hero, Robert Smithson. My purpose has been to show a line of thought which, though in a way parallel to land art, diverges from it in origin and

purpose. Land Art, such as the work of the English artist Richard Long, is still concerned with the problematic which I mentioned in the case of Cézanne and Monet: a problematic strictly within the terms of development of Western painting and Western attitudes to Nature. It plays with the ideas of near and far, the exotic and the domestic, and it uses the technique of photography to obtain the simultaneous effect of presence and absence; the tree, for Richard Long, is most often a recomposed, constructed form, an imposition of geometry on fragments. All this takes place, as in traditional Post-Renaissance painting, from the single point of view, and indeed some of Long's most memorable images are in a sense, the bare record of the imposition of perspective on the landscape. All this is, naturally, as far as possible from the "minimal intervention" of the Chinese gardener and poet. It is also a dangerously abstract and formal way of representing a relationship to the natural world, which takes little account of the semantic richness of place, and the poetic elaboration of meanings. I hope to have offered here a few hints as to how these meanings can be preserved, reinterpreted and recreated. □



# GARDEN AND LANDSCAPE

Marcella Aprile

**"P**rimitive man has stopped his cart and decides that this shall be his land.

He chooses a clearing and fells the trees that are too near; he flattens the ground, makes a path to the river or to his comrades of the tribe he has just left...

This path is as straight as his tools, his hands and time will allow...

The tent pegs form a square, a hexagon or an octagon: the palisade forms a rectangle...

The hut door is parallel to the palisade and the main gate is opposite the hut door..."

This is how Le Corbusier describes man's first home.

I have chosen this passage because it contains the general description of a possible first landscape, that is, that very first particular "spot" where the traces of all the changes that man will make on nature are concentrated.

And the landscape - which can be comforting through the familiarity of its signs, astonishing and moving through a simple change of light, disturbing through inscrutable and ancient presences - is the temporary and changeable result of the sum of fossil landscapes in which vegetable elements and mineral ones are so closely tied together as to be inseparable.

The landscape is an attentive witness to the generations of men and to the uninterrupted relationship between them and nature.

The houses the workshops the farm the fields the rows of trees the woods the meadows the quarries the roads the pathways the bridges the dams the towns the villages are the artifacts through which nature is subjected to metamorphosis.

The garden is a particular landscape, the only one to be immutable and permanent, in which man puts forward his idea of nature: he celebrates his total dominion and imposes order measure and rules on nature, which he imagines to be wild outside his garden.

Paradoxically nature only exists, if the garden exists, it is its counterpart, its shadow.

"Then God planted the garden of Eden in the East and placed man there ...

God made every kind of tree pleasing to the sight and good to eat grow there...

A river flowed through Eden and then it divided into four branches...

God took man and placed him in the garden so that he might cultivate it and guard it..."

Eden is semi-desert, an area without boundaries, nothing is known of it except that the Garden of the Eden was created there.

Every garden reproduces this state: inside shade and delights, outside the wilderness;

but on the other hand it also becomes a place of illusionary immersion in nature.

Inside the boundaries of the garden man shapes the land with regular terraces and gentle inclines together with steep irregular slopes; on one hand he forces water to flow in canals and basins and on the other hand in uneven beds of streams; he shaped trees to make them look like walls and at the same time sculpts stone and works metal to make them look like fruit, flowers or trees; he makes straight treelined avenues and flower beds together with winding paths through woods and flowering meadows.

Therefore inside the garden the inventive, rational process is given full reign; the laws of nature can be seen by a process of abstraction from reality and a simulated reality is reproduced through these same laws. It follows laws which are the same as those used to build cities, but it brings out man's constructive capacity, which, in this case succeeds in building nature.

In the garden therefore, all the signs of what each culture produces are present, these signs can be found with the same meaning, even if organized in different systems, in other landscapes, both urban and non-urban.

A row of trees borders and indicates at the same time, the avenue of a garden or a city, a lane or a canal a seat or a stone fountain can be found in a wilderness to show a resting place or in a garden to show a particularly pleasant place; a big solitary tree shows man's presence in the absence of other signs, but it is in a garden or among houses that it becomes a monument to itself.

Nevertheless, the slight difference that distinguishes the signs belonging to a garden from the ones belonging to other landscapes is the boundary fence or hedge. It is the dividing line between order and chaos, pleasure and work; threshold to an area of quiet and beatitude or better still an original area.

Inside, all the "natural" elements crystallize, suspended in time, in unchanging form: the light, the water, the stone, have already induced and will induce again a similar astonishment, independent to the size of the garden, just because of the existence of those boundaries.

From the outsider one can guess the presence of a delightful spot.

There is an old tradition of walled gardens in Sicily: hidden from the eyes of the passer-by or shut inside a group of houses, it can be seen because of a palm tree top above the outline of the roof tops; by the chirping of birds, by the sound of leaves shaking in the wind, by a sudden intense scent, by a slight coolness in the air, by moss growing on a wall.

The garden which used to keep away the chaos of nature, is now a place of nature. Moving one's point of view and looking over the wall, it changes its meaning but is still the opposite of what is beyond the wall: nature is close by, but out of reach.

## Town and garden

The town is the landscape in which artifact,



the intervention of man, builder of spaces, is most evident.

In the town the garden is not a place as others: it shows itself as a magic place, where collective rituals of the townspeople are celebrated. Its shape mirrors and represents the ideal town's shape, the garden therefore becomes a sort of Utopia.

The many shapes and sizes that urban gardens have assumed during the ages show that they have such a strong symbolic force as to be recognisable even when they appear in small fragments scattered in the countryside: trees, paths, seats, fountains and statues join together town and country; the two antithetical urban and non-urban are synthesized through the garden which is nature's metaphor.

## The garden in western Sicily

Borders of ficus benjamina or plane trees, avenues delimited by pairs of pines, araucaria, palms; pergolas of flowering wistaria, succulent dragon trees planted in terracotta urns, primitive shaped juccas looking like monuments, carob trees anchored to the ground by a double ring of stone; lamp-posts and railings covered with climbing plants; enormous stone pots with engravings of fruit and flowers; little fountains in which the water is forced to assume the most peculiar shapes, tiny stone houses decorated with mock wooden lattice-work.

These are the elements of the five public gardens built between the end of 1800 and the beginning of this century. They have been carefully examined, drawn and catalogued.

The perimeters of the garden are regular. Almost always they have been cut out of marginal areas or waste lands.

The avenues which lead from the entrances to the most interesting spots of the gardens are broken by sudden squares or circles emphasized by a fountain, an observation point or a special tree. There are few flowers in these cool shady places, which are dominated by the dark green of the tree tops in contrast to the dazzling light outside.

In the country a stone bench, always with a tree beside it, sometimes with a little pond is always faced towards a far-off horizon; beside a road a richly-decorated sand-stone trough with a dolphin spitting water; in a valley dominated by a viaduct, two palms show the entrance, further on the boundary of the garden of pleasure and still further the house signalled by a mulberry tree. □



## THE GARDEN OF PARTINICO



*pinus halepensis*



*ficus benjamina*

**I**t lies in an area of rapid change in the urban structures.

This area has relatively large open spaces, rich in secluded corners and spaces delimited by houses between sustaining walls. The buttresses of the houses overlook the garden.

The plan of the garden is formed by two octagonal avenues connected by circular ones. These simple geometric figures delimit the beds which contain trees and shrubs.

The vegetation is mainly pine and prickly pear with a few varieties of palm near the two most important points, which are the band-stand and the fountain.

Both of them are to be found in the central rotunda.

The band-stand (probably built in the 1920's) is in a regular open space and has palms and pines as a backdrop; the fountain is right in the centre of the garden and decorated, besides a centre-piece of aquatic plants, with a highly-ornate wrought-iron railing with some cast-iron lamp posts.

Along the avenues there are large earthenware urns, planted with agaves, aloes and dragon-trees.

The perimeter fence is of wrought-iron and also spaced with lamp posts. □

# THE GARDEN OF MARSALA

**T**his garden is nine times as long as it is wide and has a row of houses along the total length of one of its sides.

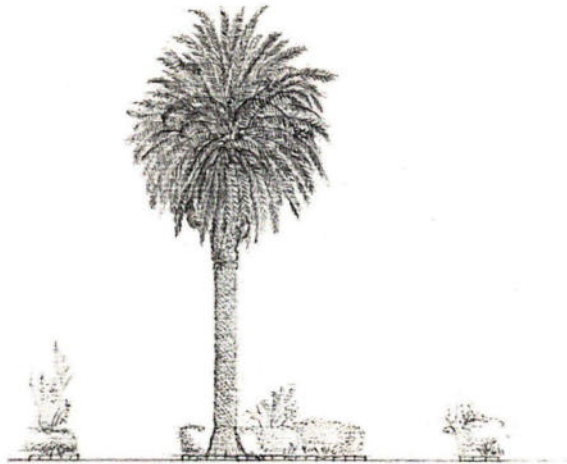
The garden is placed on the edge of old Marsala and has a longitudinal axis which is interrupted several times by circles of trees which transverse the entire garden.

The unusual shape of the garden and its lack of depth, make the path its most characteristic element. The two most autonomous parts of it are at the ends. The first, with its wrought-iron gates and candelabra, is the entrance. The second is an artificial thickly planted knoll which shuts off the horizon.

The vegetation is for the most part formed of bushes and shrubs which are relatively low compared to the trees along the central path. Specimens of *Araucaria*, Aleppo pines, *ficus* and palm trees are higher than the irregular outline of the houses along the side and so show the presence of a garden even from a great distance.

The narrow street which runs along the side apposite the houses, and the nearness of fronts of the houses allow us to consider the garden as a kind inclusion in the build-up area, revealing itself to us for what it really is - a walled garden.

It makes its presence felt to the city, not only with its trees but also with its ornate entrance gates. □



*phoenix canariensis (forme hybrida)*



*ficus magnoliaefolia*



*pinus pinae*



## THE GARDEN OF SCIACCA

*I*t is to be found at the beginning of the expansion of the old town, on one side of a tree-lined square.

The compactness of the row of ficus which delimits the side nearest to the square makes it seem to be the continuation of the contiguous row of houses, therefore an integral part of the built up area.

The garden can be divided into two parts which consent to a different outlook on the garden depending on one's point of view. The upper part is quite flat and is a backwater of the central rotonda (in a straight line from the entrance of the square). It is planted with ficus benjamina and magnolia, while the lower part towards the sea descends steeply and is enriched with Mediterranean maquis. This lower part lends itself as a base to the upper part and constitutes one of the many terraces which characterize the urbanstructure of the town.

Above the compact tops of ficus and pines, the tops of palms and araucaria can be seen, while, down below, in the loops of the paths there are sculptured fountains of stone, terracotta urns containing multicoloured prickly pears, arbours covered with wistaria. A few particular trees, such as a carob planted in a circle of stone, are outside the logic of the garden which is meant to be a monument.

Going from the upper part of the park to the lower one is like moving from the deep shadow of an "inside" to the bright light of an "outside; this is underlined by the sudden thinning out of trees and stressed by the transformation of the garden's tidy nature into this fragment of wilderness of the slope. □

# THE GARDEN OF ERICE

**O**f the five gardens examined this is the only one not to be designed with a system of axes, which somehow depend on how the garden relates to the built-up area. It is also the one in which the blending together of mineral and vegetable is most evident.

From far off the Balio di Erice is not distinguishable from the slopes of the mountain. Close up it is difficult to separate in the from the maze of alleys, courtyards that make up the medieval town.

It lies on the edge of the urban centre and insinuates itself between the houses, the only signs of its presence being the point of access. The first, built up against a block of houses, consists of along flight of steps and a stone balustrade under which a small rectangular garden constitutes an intermediate area between the garden itself and the houses.

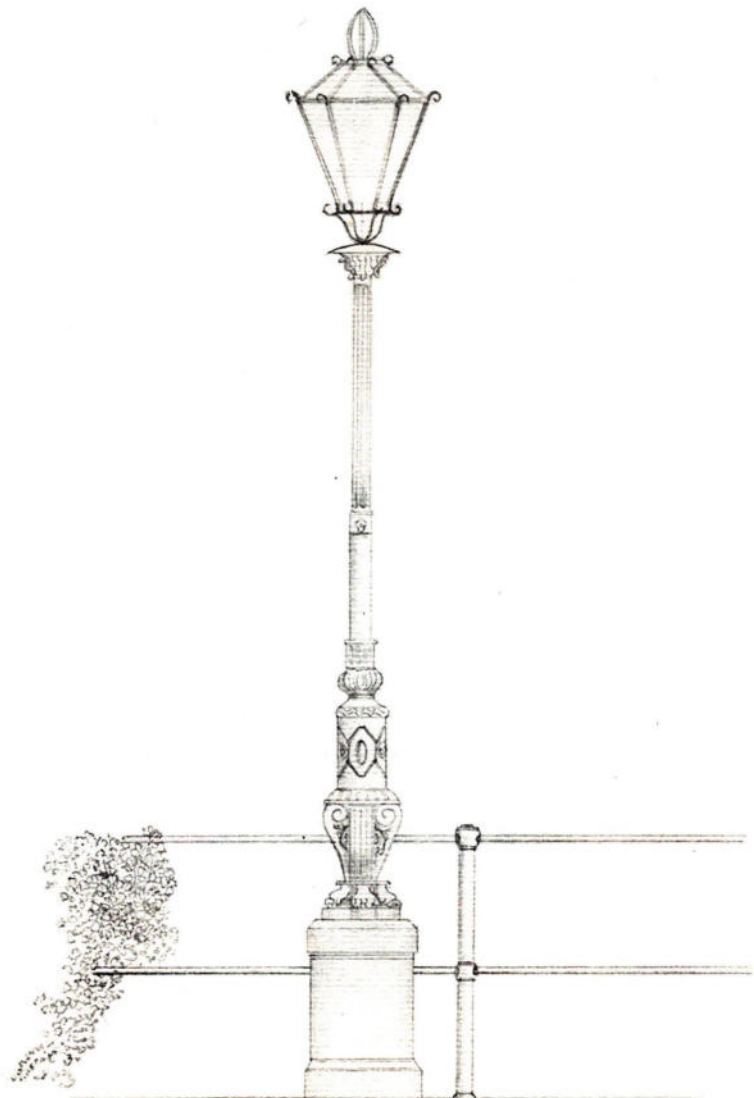
The second entrance, though it is tied more closely to the street network and it is more visible, does not lead to the middle of the garden, but to one of its offshoots.

Its nucleus is formed by a winding network of avenues, lined with flower beds with box borders and thickly planted (in general with various kinds of pine).

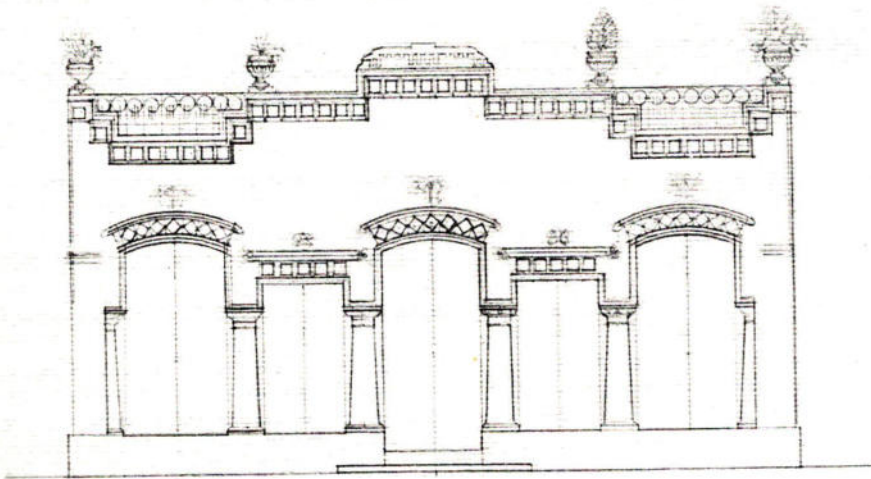
Because of the shape of the beds and above all because of the different heights between one point and another, the overall image is that of a thick wood rather than that of tidy groups of trees.

At the edges of the slopes, towards the valley, the boundary walls are richly decorated with railings and cast iron lamp posts, with creepers and branches engraved on them.

In the secluded corners of the paths fountains and a little marble stele are lost in the thick undergrowth of bushes and box hedges. □



## THE GARDEN OF TRAPANI



*ficus magnolia*

The garden lies at the beginning of a wide avenue which divides the city from Mount Erice to the sea and it is the first big open space of the avenue.

The regular form of the perimeter contrasts with the great variety on the inside. The four entrances (all identical and in the middle of the four sides of the rectangle) and the curtain of ficus (planted continuously along the borders) do not correspond to any internal symmetry. On the inside the garden is oriented longitudinally towards the mountain, which can be seen from a short avenue flanked by a double row of palms and from a rotonda formed by four pairs of ficus magnolia (planted outside the beds) and optically concluded by an exedra of trees.

In the area between this system and the fence trees, flower beds and plants are apparently scattered about without order.

Most of the trees belong to the ficus family, but there are also a lot of palms, plane trees and above all dragon trees and shrubs typical of the Mediterranean maquis.

The pond contains many aquatic plants and has an incredible row of Ionian columns. Stone vases, lamp posts and cast-iron fountains are dotted along the avenues of the garden.

Towards the external parts, near the short sides, some garden houses with floral decorations can be seen in the deep shade of the trees. The external decorated wrought-iron railing, set into a cement wall, encloses the garden without a break. □

# THE URBAN PARK PLANNING IN SICILY

Vittorio Galdi

**T**he planning of urban parks is very complex because of the great number of conditioning factors which are seldom taken into consideration by planners.

They are of various nature: they regard the natural environment, urban aspects, the social environment, the cultural content of the proposed initiative, the ways it will be used and its upkeep.

The natural environment itself is highly complex and is characterized by inter-relationships which are not plainly evident. It can be seen that between geological phenomena on the surface and climate, and between climate and physical, chemical and biological characteristic of the soil, there exist complex and numerous correlations. Their interaction gives rise to phenomena which are difficult to determine, unless sophisticated equipment is used and a great deal of money and time are available.

It is well known that every kind of flora has its own vegetation. This is determined by the plant's characteristic and needs, which have been developed in the course of time together with the evolution of the species. It is also well known that it is impossible to grow plants in an environment which is very different from its original one.

In order to plan a park successfully it is necessary to carry out appropriate preliminary studies on the natural environment of the chosen area. Particular care must be given to soil analysis, climatic aspects and the possibility of modifying the natural environment by landscaping in order to eliminate or minimize any negative elements which may interfere with the plan, such as water regulation to avoid damage to plants, due to stagnation in winter, watering in spring and summer, which requires an adequate irrigation system.

It is also important to carry out an appropriate survey of the social environment of the area in which the park is to be created. This must ascertain the customs, needs and age group of the eventual users of the park.

For example, in the case of a park to be created near a school, it is essential to make adequate plans and plant trees and bushes without thorns or prickles; on the other hand, in the case of a garden planned mainly for old people, what they do in their free time must be taken into account; it will then be possible to furnish the park properly and involve the old people in the upkeep of the park.

The urban aspects concern the relationship the green area has with its surroundings. Special importance must be given to access, car parks, public lavatories and any eventual recreation or games area.

The cultural side of the planning is very important to the final result, therefore further explanations on this subject are necessary. First of all the arrangement of a park, as regards the choice of trees and bushes, usually follows the model of other parks in the area. Only time will tell whether the choice was right or not. Very often the choices are influenced by their future function: in a sun-exposed avenue evergreen trees with wide branches are planted. Sometimes the choices

are personal and depend on matching colours or scent. It can be easily understood how trivial these cases are, and they are not acceptable even in small inexpensive works, planned by inexperienced technicians, whilst garden planning requires greater skill and capability. Putting together diverse plants requires great ability and a broad cultural background.

Not only it is necessary for growing plants to fit into the element of the environment and so create a true ecosystem in time, but also they must satisfy the needs of the future users: the row of trees in the avenue, mentioned above, must have special requisites: woods must shed water in absolute safety; groups of trees must be arranged so as to shade certain paths in spring and summer (the benches to be placed in shady places when the sun is high in the sky).

Lastly, the capacity attributed to the parks and garden mentioned above, to convey certain cultural messages to attent and interested visitors will be appreciated.

These messages may come from original plants of importance in the chosen area of the park that can be integrated with other plants; from special relationships between man and trees: from symbolic trees considered worth preserving.

For example in the planning of the urban park in Salemi, there was a small ditch crossing the area. Therefore the opportunity was taken to plant poplar (*populus alba* L. and *Populus nigra* L. cv. *Italica*) and willow, that grow along the natural streams in the area, in order to show the complex relationships that run between river-bank vegetation and hydrography on one hand and the same vegetation and peasant culture on the other.

In the same park the aspects of western Sicilian cultural background were underlined. In quite a few territories in this area it is possible to see, generally in private country villas, examples of oak (*Quercus pubescens* Willd.), with their widely spreading branches bending down until they almost touch the ground.

As it is impossible to move the oaks to the park area because of their age and size, a proposal was made to the borough council of Salemi that they get permission from the owners of the oak trees to use any saplings growing round the parent tree for use in the park.

Of particular importance in plant geography is the widespread presence among broad-leaved, heliophile, sub-Mediterranean plants in Sicily, of evergreen undergrowth consequent to the climatic changes during the ice-ages and therefore to plant topographical "oscillations". This phenomenon may suggest ideas when planning for example, planting under oak the following: *Phillyrea latifolia* L. *Pistacia lentiscus* L.

In parks to be created in mountainous zones it should be pointed out that the common beech (*fagus sylvatica* L.) grow in the Madonie Mountains, the Nebrodi fir (*Abies nebrodensis*) in the Nebrodi mountains, the black pine (*Pina nigra*, Arnold) on Etna, the gorse (*Genista aetnensis*, Biv. D.C.) found only on Etna.

Besides pointing out the strangeness of

Sicily's native vegetation, it is necessary to mention that which has been imported during the centuries.

How is it possible not to admire the thick undergrowth of *Ampelosdemos mauritanicus* (Poiret) in an oak wood, coming from Africa? And how is it possible not to use the carob (*Ceratonia siliqua* L.), the date palm (*Phoenix dactylifera* L.) the palm of the Canary Islands (*Ph. canariensis*, Chabaud) which are already a part of rural Sicily and so many urban centres?

The introduction of many other kinds of trees and bushes still not widely spread or not even present in Sicily, will be warmly welcomed: example are oaks from North Africa or the Iberian peninsula, which will emphasize historical events and connections between people of past ages.

Obviously there is the problem of how to use so many different living plants.

First of all senseless or superficial combinations must be avoided. The long history of man and nature in Sicily, may constitute a reservoir of ideas and hints which will give rise to intelligent compositions.

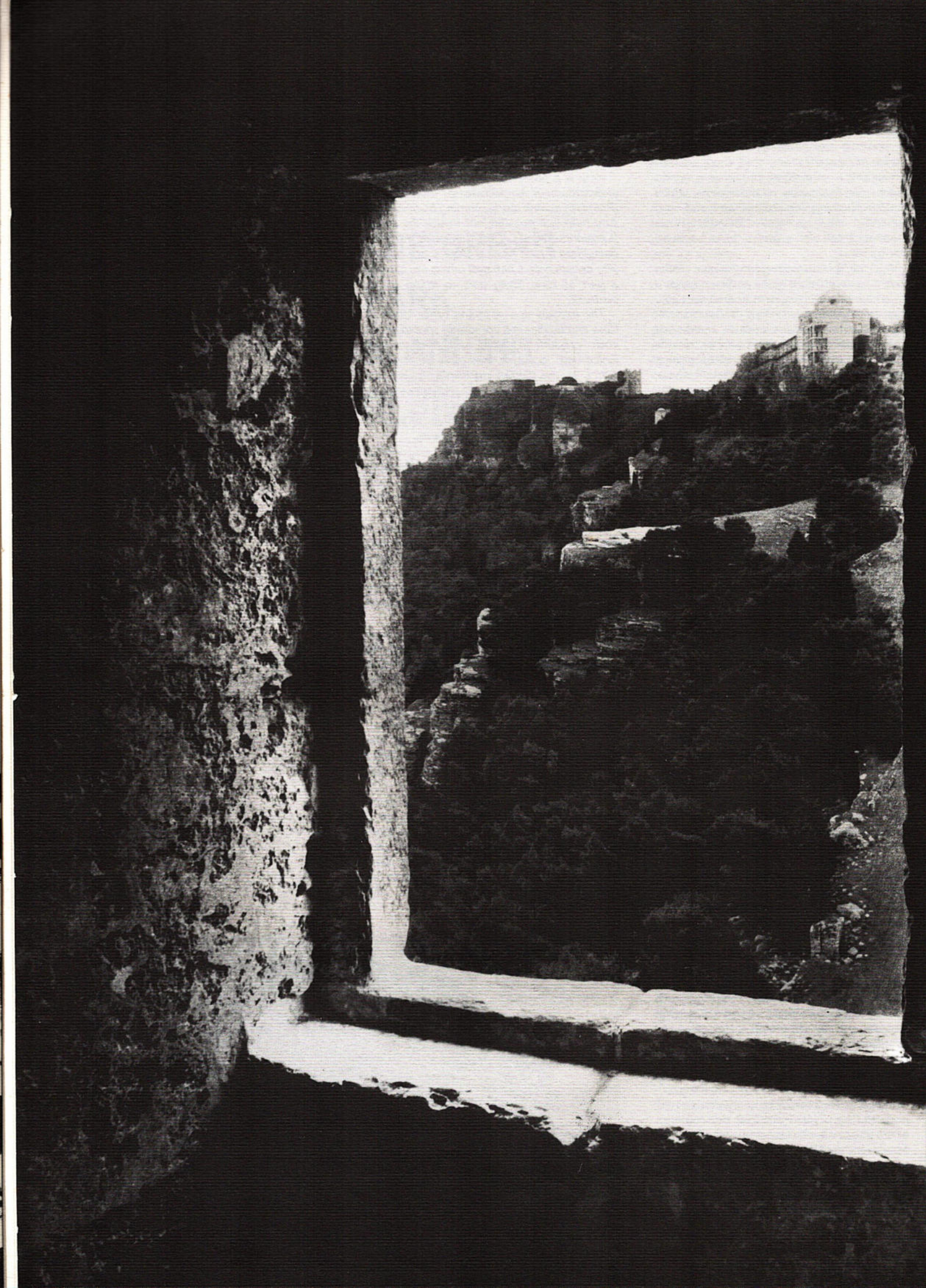
Ideas can be even more numerous if herbaceous plants are included, especially flowering ones. All the plants noted by a traveller (Goethe) or the plants of one specific island or mountain or those of one or more genera, or, lastly, those with differentiated flowering during the whole year.

Not less attention must be given to the kind of use to provide for the public and the planning of plant preservation, with particular reference to pruning, plant cure and proper watering at the proper time.

All this emphasizes that to plan a park in Sicily as in other regions of ancient civilization. Great experience is needed above all the knowledge of an architect, but also of a doctor of forestry, an agronomist, an engineer and of course a botanist and a soil expert.

As it is indispensable to involve plant nursery men in this initiative, steps on a political level must be taken to ensure them steady work. This scheme would also give jobs to many young people so helping to solve the serious problem of unemployment in the island. □







# BELICE VALLEY: THE TRANSFORMATION OF AGRARIAN COUNTRYSIDE

Giuseppe Barbera

**V**ery few traces of the natural countryside in the Belice Valley remain untouched or at least not modified nowadays by agriculture. Only a few groups of cork-oaks and oleasters remain of the woods that covered it.

It is a waste of time to look into the forestation carried out recently. Most of the non-indigenous species of trees planted here, like conifers and eucalyptus, have produced a very different countryside to that preceding the advent of agriculture. In fact, it is with agriculture that the countryside is formed and to define it clearly, complicated social, economic, juridical relationships come into play, as well as farming knowledge and technique.

The first intervention, in order of time and importance, is the massive deforestation carried out with the double purpose of obtaining wood and space for growing cereals. Begun by the Romans and continued by successive waves of conquerors, it has radically changed in the original climate and character of the ambient (abundance of water, rainfall and mild weather).

This state of affairs gave rise to the successive agricultural development, seconded and favoured by the long-lasting great land-owners, which has driven agriculture to become extensive and to use the techniques of arid-farming.

Extensive farming based on cereal crops and grazing, shapes the countryside, but since the times of the Greeks, this has been contrasted by the "Mediterranean garden".

The Mediterranean garden is a small piece of highly cultivated land. It is the antithetical image of a kind of agriculture, based on a different system of property, which concentrates on a more intense exploitation of the land resources, and also has an aesthetic aim in the arrangement of plants and the use of ornamental species.

Produced by agricultural systems which are appositely, but at the same time complementary, the extensive farm and the Mediterranean garden characterized the

countryside of the Belice valley until a new agricultural civilization, capitalistic farming, gave rise to a completely different development, using a different system of property and market and revolutionary farming techniques.

From the 1950s more importance was given to orchards and vineyards and so a different countryside came into being.

In some areas it has deeply modified the pre-existing one, whereas in others it has been inserted beside the original farm system - and therefore beside landscapes too - which had been inherited from the past.

The aspects of the countryside considered have different motivations, but all of them in the end, lead to the transformation of agricultural nature. The evolution of the countryside is certainly tied to the economic and social conditions of the agricultural civilization which has gradually shaped it, but above all to interventions (The introduction of new plants, crop rotation, new machinery, hydraulic schemes,...) that when carried out on the land surface determine its aspect.

These aspects will be referred to when the characteristics of the Belice countryside are treated further on.

## The Extensive farm

It is under the Roman domination that the agriculture in the Belice valley becomes mainly a grain-producing and grazing, area, which only now thanks to vineyard diffusion is being reduced. The population is concentrated in towns built on hilltops, to protect themselves against raiders and malaria. The countryside appears covered with corn fields used for grazing with very few temporary buildings, scattered here and there, because the farming techniques in use do not justify a permanent stay in the country.

From the 12th century, with the introduction of a system of renting land, cereal crop farming comes to the forefront on the most suitable land, while the rest of the land,

damaged by lack of water due to deforestation, is left to grazing.

The agricultural system which continued until the middle of the 19th century, was the three field system.

The land was so divided: one part was left to lie fallow, one for grazing and the last sown with corn. This form of crop rotation is the oldest form of arid-farming.

The part left to lie fallow (only worked on to eliminate weeds and to increase the irrigation capacity of the soil) was completely bare, whilst the part left for grazing was covered by stunted forage plants which could be grazed upon when climatic conditions allowed them to grow. Wheat was usually sown in November and cut in May or June. In order to earn more, sometimes the fallow land was sown with cereals in spring but this only made the land deteriorate more quickly.

The three-field system was later modified by planting broad beans on the fallow land. This crop has been the main support for efficient wheat production, taking into consideration the deep ploughing and frequent weeding it needs and the possibility to increase the fertility of the soil thanks to the capacity of fixing nitrogen of its roots.

Just as important for the change in the countryside was the spread in the cultivation of "Sulla" which is a bi-annual forage plant typical of Sicily. With its introduction in crop rotation, stock-farming changed too. From a nomadic life of moving the herds and flocks from pasture to pasture to a new kind of more stable and less wasteful system of stock-farming which then came into being.

Today the picture of cereal crop agriculture has changed once more: the crisis in live stock farming and the consequent reduction of forage crops has brought to the fore grain crops repeated for several years at a time and interrupted by a rest year of grazing.

This is however, a dangerous choice for the agronomic fertility of the soil which the massive use of fertilizers and machinery can only hope to hide for a limited period.



## The vineyard

Grape growing has always been present next to the Mediterranean garden or in specialized farms, in the agriculture of Belice, but from the 1950s and 1960s the characteristics assumed by the new vineyard have given rise to a revolution in the economy and countryside which is without precedent.

The "vineyard rush" has provoked enormous operations in order to better farming techniques: getting rid of stone and levelling have taken place also in areas which were not and still are not suitable.

The recent vineyard boom has developed in two stages which can be distinguished by vine size and by their arrangement on the land surface. The vineyards are fenced and regular in shape so as to facilitate mechanization.

Traditional grape growing is based on a vine in the shape of a "small tree" that consists of a trunk about 50cms, high from which one to five branches grow out. In Belice there are two main kinds of vine: the "Alcamese" which has a prop of chestnut wood or made with a group of canes, and the "Marsalese" one, without any kind of prop.

While the vines in the old vineyards were distanced 1 x 1 mt. today they are arranged at about 1,5 x 2,5 mt. to allow space for tractors.

There are several reasons for preferring the latter arrangement: it is economical to realize and has a good reaction to arid conditions of the soil; against it there is low production and the fact that the wine thus obtained has a high alcohol content which renders it adapt for mixing with other wines but of no commercial value.

The change to wide-range farming is recent history. The diminishing demand for "mixing wines", the growth of co-operative wine factories with modern methods of wine making which produce excellent table wines, machinery and irrigation, have allowed an increase in productivity, more rational techniques and wines of a lower alcohol content.

Therefore there has been a rapid spread of trained vines on an espalier. Using this system the vines are distanced 1.5 x 2.5 mt. in straight rows, they are supported by vertical wood, cement or metal poles and wire, with the vegetation growing vertically.

Even more recent is the use of the "awning" a direct descendant of the "Pergola" from the vineyard of the Mediterranean garden.

It consists of a network of wire at a height of about 2 mt. kept up by cement or steel poles anchored to the ground. The vines are arranged in a square at a distance of 3 mt. and cover the ground completely. This system has very high yields and gives excellent wine.

This type of vineyard has already made its appearance in Belice with a view to of future introduction of mechanical grape picking machines. Their development will change the aspect of the countryside, but it is tied to the solution of problems that have been troubling wine producers for some time.

## The Mediterranean garden

In contrast with the wide, open, arid spaces of extensive farming, there has always been a piece of thickly planted land crowning the inhabited centres. It is rigidly divided into irregular patches by hedges and walls. This is the Mediterranean garden.

It was made up of allotments granted to the farm hands who worked on the big farms or to small landowners. These patches of land acquire, already with the Arabs, a defined character which they are to keep for a long time. Ready-available water for irrigation, new ways of distributing it, the introduction of new fruit trees (lemon, sweet orange, mulberry and carob) consented to a different kind of agriculture that accentuated the contrast to the open spaces of extensive farming.

In the restricted area of the Mediterranean garden plants of different kinds, such as vegetables, aromatic and medicinal herbs and fruit trees, were grown together.

This kind of agriculture was purely for home consumption but the arrangement of the trees, placed to give shade, and the presence of ornamental plants shows that it had a recreational function as well.

The Mediterranean garden is an element of the countryside which only now has ceased to have a reason to exist, because of the evolution in Belice's agriculture. On one hand many crops which were present only in the Mediterranean garden have spread elsewhere and have taken on the aspect of high turnover, specialized farming (it is the case of the olive in Partanna and Castelvetro and of prickly pear in Santa Margherita) on the other hand, a different organization of the market consent to the buying of agricultural products which were only obtainable in allotments.

The recreational function still remains intact and has become even more important where whole families now live in new suburban areas. The plants of traditional agriculture have assumed an ornamental function.

The continuity of the Mediterranean garden in Belice's agriculture can be seen at New Gibellina. In the green strip areas where there has been no borough planning the Mediterranean garden is being recreated. Although it is surrounded by a drastically different habitat it has the same function and spirit that has always led to its formation. □



# ARCHETYPES

Renato Lo Schiavo

When "Labirinti" asked me to find a description of trees and garden in the unfathomable well of classic literature, I felt somewhat confused. It is not that there is a lack of these descriptions, but on the basis of which principle to choose and one how to frame it?

Three seconds before leaping from the cliffs of Leucadia, a sudden idea struck me: which has been the garden and tree par excellence for so many centuries? And also, why not resort to descriptions of descriptions?

This is why I have chosen an interpretation rather than the original. I have therefore confined myself to writing passages which strictly deal with the garden, without extending the subject nor commenting the text I quote from. This, I hope, will facilitate the reading of the passages taken from C. Mazza's translation edited by Ed. Paoline in 1981. St. Ambrose, bishop of Milan in the IV century, dedicated his first exegetic work to Paradise. The exegesis is more allegorical than historical and is an answer to the worries of the faithful who wanted to know "what it was, where it was and what characteristics it had". The first thing Ambrose makes clear is that it was planted by God and that this garden is abundant in trees but "fruit trees full of sap and vigour", "ever flowering trees in the green of the mountains".

"The place where the garden was planted is called beatitude", "these trees are irrigated as if by a superabundance of the stream of the spirit".

"If saplings were born in Paradise, it is evident that Paradise is the soul that multiplies the seed it has received: the seed of each virtue is planted in it and, moreover, the Tree of Life (wisdom) grew in it".

The tree of the knowledge of good and evil "was born in Paradise as the crowning of the divine work... it was God's wish so that we might know the pre-eminence of good".

Once again Ambrose identifies the spring that is in Paradise with God's wisdom and says that its four branches represent the four cardinal virtues (prudence, temperance, fortitude, justice) "which enclosed the four ages of the world".

After these passages of mainly allegoric exegesis, there follows a piece which contains a fundamental anthropological indication: "man was created outside Paradise and woman inside, so that you may see how each person gains grace not through nobility of

birth or condition but through virtue.

Therefore, man, who was created outside Paradise, i.e. in an inferior place, is found to be better, and she who was created in a better place, i.e. Paradise, is found to be inferior; in fact woman was the first to be deceived and she, in turn, deceived man. Hence, St. Paul the apostle reminds christian women, who are subject to man who is stronger, to obey their husbands as they would their lords".

A little further on there is another anthropological indication concerning the task entrusted to man in Paradise: "working and guarding are not the same thing; in work there is a certain progress of virtue; in guarding one fulfills one's goal and preserves what has been accomplished. Man is asked to do two things: that he try to discover new things through his works and that he guard his discoveries".

The Tree of Life lies in the centre of Paradise: and according to Ambrose there is no difference between God's breath and the Tree of Life, and no-one may say that man can obtain more than what divine munificence has given him".

After the first couple had tasted the forbidden fruit, their eyes were opened, they realized that they were naked, they plaited fig leaves and made belts.

"Whoever transgresses God's command

will be completely denuded and becomes unpleasant even unto himself. He would like to cover himself with fig leaves, perhaps with frivolous vague speech... in fact he puts on fig leaves, wishing to hide his guilt, or accuses the devil as the instigator of his sin, or adds as a pretext the enticements of the flesh, or cites some other councillor of sin".

Entering into contrast with the Jews, who interpret the Holy Scriptures literally, the bishop says "fruitful is the right interpretation that is the spiritual fig-tree beneath which rest the saints and the righteous. Those who have planted it in the soul of the individuals will eat its fruit; a bad interpretation cannot bear fruit nor preserve its freshness".

Several years later Ambrose returned to the same subject in a letter to Sabino, bishop of Piacenza. The allegoric interpretation is taken up again and examined more deeply.

"Everyone agrees with the idea that both the Tree of Life and the Tree of Knowledge grew in Paradise so as to discern good from evil, and also other trees full of vigour and lifegiving force grew there. Taking all this into account, Paradise itself does not seem to be terrestrial, not in some physical place, but in the deepest part of our being which is animated and quickened by the soul's virtue and by the infusion of the spirit of God". □



# NAPOLI: THE REDISCOVERED ARCH

Emanuele Voltri



Alphonse of Aragon's arch of triumph, the most important monument of XV century Neapolitan art, has regained its ancient splendour thanks to the meticulous restoration sponsored by Pavimental, a company belonging to the IRI/ITALSTAT group, the leading department in public building upkeep and infrastructure.

The construction of this important monument was begun in 1453. Alphonse wanted to celebrate his triumphal entry into Naples in 1443 and to hand down to posterity the power and the might of the Aragonese.

Alphonse of Aragon's arch, which is built between the huge cylindrical bastions of the Anjouine Castelnuovo, follows the style of Roman arches of triumph. It is composed of two round arches flanked by Corinthian columns, horizontally interposed by a large marble relief representing Alphonse's entry into the city.

It is still not known who the architect was. Several names have been advanced, such as Guillermo Sagrera, Francesco Laurano, Giuliano da Maiano, Leon Battista Alberti and Pisanello, who about 1449, made a "grafic study" or a plan, which is now in the Royal Collection in Rotterdam.

There is documentary evidence that the following were present during the work from 1453: the Catalan Pere Johan; Pietro Martino and Francesco Laurano from Dalmatia; the Roman Paolo Taccone; Isaia da Pisa and Antonio di Chellino, exponents of Donatellian culture in Northern Italy; Domenico Gaggini from Genoa and Andrea di Giacomo from Aquila.

When Alphonse of Aragon died in 1458 all work was stopped and taken up in 1465 by order of the new Aragonese King Ferrante, who added representation of his own coronation on the rear of the arch.

Between the beginning of 1500, the Aragonese, and the first half of 1800, when Ferdinand of Borbon wanted to move it to another part of the city, the arch went through a "difficult period". Even in the present century this "difficult period" did not come to an end. Beginning with the exemplary repair work carried out by Adolfo Avena (1902/1903) and finishing with that of 1967, which to say the least, is considered highly debatable. Avena carried out his work with love and respect for the original, which was rare in that day and age. He strengthened the structure and substituted the damaged reliefs, all of which he carefully listed.

The 1967 restoration was carried out with technological optimism typical of those days: by using a procedure of phlorosilicate impregnation to re-enforce the marble, very severe damage was caused by the progressive greying of all the surfaces and accelerating the ageing process.

The 1980 earthquake made the condition of the arch even more desperate, but in 1973 superintendence of Arts and historical buildings of Naples was already worried about it.

On the initiative of the Napoli Novantanove foundation and of the same superintendence, a plan of how to launch and terminate a

restoration which did not follow the normal bureaucratic steps was arranged. The occasion to bring this novel concept into being was made possible by the company Pavimental, which offered to sponsor the complete restoration.

From a technical-scientific point of view the operation may be described as one of maintenance: once the patina and encrustation had been removed by proper techniques, and the text perfectly reproduced by appropriate philological steps, the arch began its new life.

The restoration was carried out by a private team of restorers Tecnireco and IM. CO. a company belonging to REP (IRI/ITALSTAT). The management of the works and project were under the care of the superintendence of arts and historical buildings, directed by Nicola Spinosa.

The arch of triumph of Alphonse of Aragon, its ancient splendour having been given back, has returned as a centrepiece of European culture.

On September 30th of this year, the completion of the restoration was inaugurated by Head of State with a ceremony that underlined how to recover our patrimony of monument.

In Naples, besides President Francesco Cossiga, whose presence shows what an important cultural event it was, there was the Ministry of culture and environment, Vincenza Bono Parrino and of state financing Carlo Fracanzani; the director of the Ministry for Culture, Francesco Sisinni; the delegate ministers of Italstat Felice Santonastaso and Ernesto Schiano and the general director Sergio Badó; the chairman of Pavimental Marcello Pega and the delegate administrator Girolamo Laschena; the delegate administrator of REP Giovannino Di Bartolomeo; the mayor of Naples Piero Lezzi and various other members of parliament and local authorities.

The success and the wide approval obtained by the restoration of the arch of Alphonse of Aragon, show the operational capabilities and purposes of Pavimental, whose specific interest is the growth of the preservation of culture in Italy.

For Pavimental the concept of planned preservation is the new philosophy with which the management of existing monuments, extending it to urban structures as well, and to the recovery of infrastructural patrimony. □





# Feltrinelli

## LABIRINTI

È NELLE

### LIBRERIE FELTRINELLI

**70122 BARI**

via Dante 91/95, tel. 080/219677

**40126 BOLOGNA**

piazza Ravegnana 1, tel. 051/266891

**40126 BOLOGNA**

via dei Giudei 6, tel. 051/265476

**50129 FIRENZE**

via Cavour 12, tel. 055/292196 - 219524

**16124 GENOVA**

via P. E. Bensa 32/R, tel. 010/207665

**20121 MILANO**

via Manzoni 12, tel. 02/700386

**20122 MILANO**

via S. Tecla 5, tel. 02/8059315

**80133 NAPOLI**

via S. Tommaso d'Aquino 70/76, tel. 081/5521436

**35100 PADOVA**

via S. Francesco 14, tel. 049/8750792

**90133 PALERMO**

piazza Verdi 459, tel. 091/587785

**43100 PARMA**

via della Repubblica 2, tel. 0521/37492

**56100 PISA**

corso Italia 117, tel. 050/24118

**00187 ROMA**

via del Babuino 39/40, tel. 06/6797058 - 6790592

**00185 ROMA**

via V. E. Orlando 84/86, tel. 06/484430 - 4746880

**53100 SIENA**

via Banchi di Sopra 64/66, tel. 0577/44009

**10123 TORINO**

piazza Castello 9, tel. 011/541627

