

Giardini e paesaggi di Cosimo*

di *Fabio Di Carlo*

La celebrazione dei 250 anni della salita di Cosimo sull’elce ha un ruolo di rilievo anche nella prospettiva degli studi di architettura del paesaggio. In un romanzo dove alberi, foreste, campagne, e paesaggi vegetali nel loro insieme si trasformano da semplici fondali della narrazione in co-protagonisti, può prender forma un discorso che si iscriva nell’architettura del paesaggio e nei rapporti tra paesaggio e letteratura. Un ragionamento articolato su diversi piani, da quello della ricostruzione storica a quello del progetto di paesaggio, fino a quello delle tematiche ecologiche.

Rispetto al binomio paesaggio-letteratura, ci sono state diverse riflessioni, sia in una prospettiva letteraria, investigando le forme di rappresentazione del paesaggio, sia sul versante delle discipline del progetto, come ricerca di senso e di ispirazione. James M. Mellard si interrogava su una «theory of how we use “landscape” to make meaning in literary discourse»¹; Steven Siddall sull’importanza di categorie come il pastorale, la dialettica città-campagna e la transizione in letteratura tra neoclassico e pittoresco²; Robert MacFarlane ha parlato della ricongiunzione tra uomo e ambiente attraverso differenti forme di espressione artistica³. Sul versante del progetto di paesaggio, Michael Jakob ha fatto un lavoro molto più ampio di ricostruzione di una storia del paesaggio attraverso la letteratura⁴.

Le vicende del *Barone rampante* hanno rappresentato un elemento di primo piano anche nelle mie ricerche sul ruolo del giardino e del paesaggio nell’opera di Italo Calvino⁵. La complessità delle riflessioni sul paesaggio all’interno del romanzo mi autorizzano quasi a definirlo un “poema di paesaggio”, un poema in prosa in cui le gesta sono azioni di un eroe positivo, riferite e orientate verso le relazioni tra società e natura.

* Nota: le immagini sono concesse da Daniele Stefano (architetto del paesaggio, Roma) e da Eugénie Laharotte (studentessa di Architettura della ULB La Cambre-Horta di Bruxelles).

1. J. M. Mellard, *Reading Landscape in Literature*, in “The Centennial Review”, vol. 40, n. 3, autunno 1996, pp. 471-90.

2. S. Siddal, *Landscape and Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.

3. R. MacFarlane, *Landscape, Literature, Life*, University of Cambridge website 2012, disponibile al link <https://www.cam.ac.uk/research/news/landscape-literature-life>.

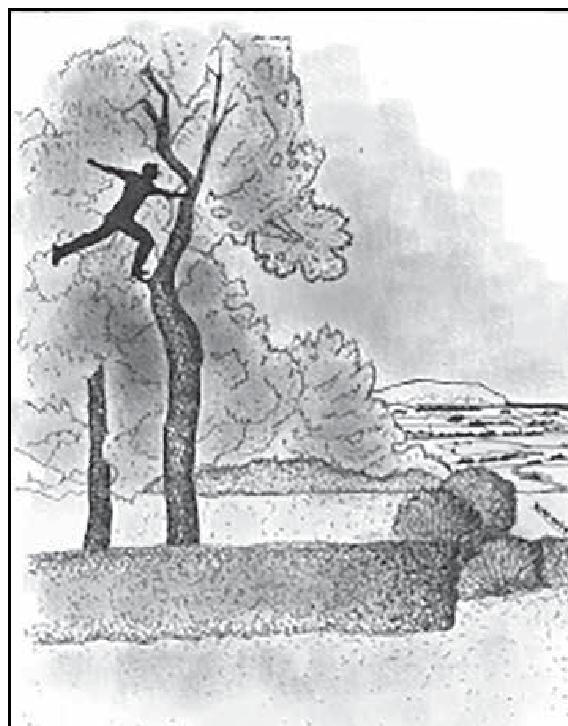
4. M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Leo S. Olschki, Firenze 2005.

5. Cfr. F. Di Carlo, *Paesaggi di Calvino*, Libria, Melfi 2013. Su Calvino e il paesaggio segnalo anche l’intervento dal titolo *Italo Calvino: From Literature to Landscape Creation* tenuto in occasione della ECLAS Conference 2017 intitolata “Creation/Reaction”, che ha avuto luogo presso il Department of Architecture & Landscape dell’University of Greenwich.

Figura 1
La conoscenza del bosco, 2017. Daniele Stefano, Roma



Figura 2
Verso il mare, 2017. Daniele Stefano, Roma



Gli interessi di un architetto del paesaggio alle vicende del Barone, e più in generale all'opera di Calvino, sono molteplici e si muovono su diversi piani. Coinvolgono la dimensione storica del racconto, con evidenti rimandi alla storia dei giardini e ai suoi modelli principali. Riguardano lo specifico delle qualità materiali e percettive del bosco e degli alberi, con dei riflessi anche su questioni di linguaggio del progetto. Ci sono poi riflessioni più ampie e composite, ricorrenti nell'opera di Calvino, che riguardano tematiche ecologiche e ambientali, sulle sequenze città-campagna-foresta. C'è infine un sistema di analogie e di azioni tali da poter identificare la vita di Cosimo nella sua interezza come metafora dell'esperienza dell'architetto del paesaggio.

I La necessità del paesaggio

Calvino ha espresso in prima persona, e con forza, una “necessità di paesaggio”. Se non ci limitiamo a considerare il paesaggio come oggetto di osservazione ma estendiamo alla dimensione operativa e progettuale tale concetto⁶, questa necessità nella sua opera acquista una grande profondità.

Uno dei luoghi in cui ciò è più evidente è proprio l'introduzione all'edizione scolastica del *Barone rampante* del 1965, in cui questo discorso prende una consistenza e un'evidenza senza pari. Qui Calvino parla di «composizione» in riferimento alla invenzione di paesaggi, utilizzando un termine proprio delle attività progettuali più alte della musica, delle arti in genere e dell'architettura:

C'è quasi nascosto dentro il libro, un altro libro più sommesso, di nostalgica evocazione d'un paesaggio, o meglio: di ri-invenzione d'un paesaggio attraverso la composizione, l'ingrandimento e la moltiplicazione di sparsi elementi di memoria. E le pagine lirico-paesaggistiche sono quelle che rivelano una maggior precisione visiva e linguistica, sono le più elaborate nel senso d'una scrittura musicale, ricca ed esatta (BRsc, 8-9).

Il paesaggio è qui appunto qualcosa a cavallo tra evocazione di memorie e la formazione d'un atto creativo in sé. I dati del ricordo e dell'esperienza non sono solo nostalgia, ma divengono la base conoscitiva e di senso per un'estensione verso la creazione, verso il progetto.

Ciò sembra un'evoluzione rispetto ai contenuti di un'altra prefazione, di poco precedente, per l'edizione del 1964 de *Il sentiero dei nidi di ragno* (RRi, 1187-8). Qui si tratteggiava un discorso sul rapporto tra paesaggio e letteratura come

6. La riflessione sul carattere polisemico del termine “paesaggio” in questi ultimi tre decenni ha trovato spazi ampissimi, ma solo attraverso la Convenzione Europea del Paesaggio (Firenze 2000) si è giunti quasi a una definizione condivisa e unitaria: cfr. anche F. Zagari, *Questo è paesaggio*, Mancosu, Roma 2006; M. Jakob, *Il paesaggio*, il Mulino, Bologna 2009; M. Venturi Ferriolo, *Percepire paesaggi. La potenza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

componente identitaria dell'autore, o meglio degli autori del secondo dopoguerra in Italia. Un discorso in cui sembra prevalere la componente più nostalgica, legando in maniera forte origini geografiche della formazione dell'esperienza e forme dell'espressione. In realtà anche qui, nell'identificare un'unità poetica tra paesaggio e resistenza come fondamento d'una figurazione storica sulle vicende, Calvino abbandona sia la condizione meramente contemplativa del ricordo, sia ogni forma di naturalismo, per dar spazio al disegno e alla visione di un quadro di persone e luoghi. Non è descrizione ma costruzione di figure: «La Resistenza rappresentò la fusione tra paesaggio e persone. Il romanzo che altrimenti mai sarei riuscito a scrivere, è qui» (RR1, 1188). Il paesaggio, pur dovendo restare in secondo piano, filtrato, esprime esso stesso la Resistenza e i partigiani sono «un'estensione della natura»⁷.

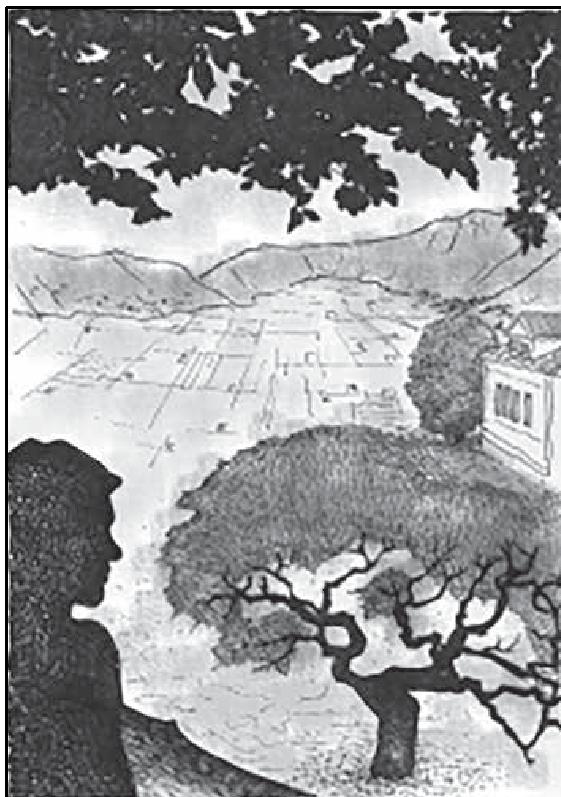
Il discorso su una visione quasi sinestetica sulla natura e sulla costruzione del paesaggio, non scindibile per parti, si farà esplicito anche in altri contesti. Nei quaderni dal Giappone, ne *Il rovescio del sublime*, dove la pratica del giardino viene ricondotta a quella della scrittura poetica e viceversa, in una reciproca costruzione di senso e di forma. La formazione dell'idea di giardino è composta di una dimensione letteraria, una fisica, e una spaziale e percettiva. Calvino qui sostanzialmente riproduce quello stesso schema che è stato proprio di molta storia del giardino e del paesaggio, in cui spesso coincidono il paesaggio come oggetto e la sua rappresentazione, *ex post* come atto descrittivo, o *ex ante* come prefigurazione e progetto.

Ancora, in *Ipotesi per la descrizione di un paesaggio*, Calvino si era interrogato sulle questioni di metodo della descrizione (S, 2693-4). Qui, in maniera scientifica, Calvino si pone un quesito sui limiti espressivi del linguaggio rispetto alla possibilità di precisione della descrizione. Se nel descrivere un paesaggio rappresentiamo uno «spazio che si distende nel tempo», siamo costretti a ripercorrere il desiderio leonardesco di poter fissare il movimento e la sua mutazione. Quasi un'impossibilità della descrizione. È una ricerca di scientificità che pervaderà anche i paesaggi del signor Palomar, soggetti d'un'attenta lettura per strati per la comprensione dell'intero, dove la scansione profonda consente di estrarre singoli elementi da moltiplicare ai fini della costruzione di pattern: un filo d'erba desiderato o indesiderato nel tableau statico e continuo d'un prato, il movimento d'un'onda in mezzo a mille tutte simili e tutte diverse, il volo di un solo uccello nel vortice discontinuo degli stormi.

Un discorso a sé e molto più ampio meriterebbe *Dall'opaco*, dove Calvino esplicita una visione completa sul paesaggio, sia in termini di strumenti di lettura, sia di adesione a forme specifiche.

7. Cfr. F. Migliaccio, *Il paesaggio nella narrativa di Italo Calvino. L'immagine della natura, l'esperienza della camminata*, in *Dare senso al paesaggio*, a cura di S. Aru e M. Tanca, vol. 2, Mimesis, Milano 2015, pp. 99-110.

Figura 3
Ombrosa, 2017. Daniele Stefano, Roma



2 **Giardini diversi, giardini della storia**

C'è, nel *Barone rampante*, un piano della narrazione esplicitamente referenziato ad alcuni passaggi significativi della storia del paesaggio e delle trasformazioni dei territori, che assume molto rilievo. Il quadro in cui si muove Cosimo e in cui si svolge il racconto include modelli di giardino e di paesaggio diversi, chiaramente riconoscibili ed esattamente collocati.

Mario Barenghi ha ben evidenziato, durante il colloquio di Ginevra⁸, la questione della precisa datazione delle vicende narrate, ben determinata e frutto di diverse precisazioni successive. Da un punto di vista di storia del paesaggio e di storia delle scienze botaniche, il 1767 si colloca poco dopo la pubblicazione da parte di Carlo Linneo, nel 1735, della prima edizione di quel *Systema Naturae* col quale introdusse la tassonomia del sistema binomiale. Linneo completerà l'opera progressivamente fino al 1758, secondo dei principi e con una lingua ancora universalmente condivisi nella disciplina.

La metà del Settecento aveva marcato inoltre una nuova sensibilità, prima anglosassone e poi europea, nei confronti della natura e del paesaggio. Se da un lato continuava la tradizione di grandi parchi di matrice neoclassica, si sviluppava

8. *Supra*, pp. 13-22.

anche quel gusto che generò il filone del tutto innovativo del giardino paesistico, o all’inglese. Un nuovo modello di visione della natura che coniugava impressioni dai paesaggi d’oriente, studi di archeologia classica con l’innovazione scientifica e artistica. Forme del paesaggio del tutto nuove per l’occidente, che per la prima volta si contrappongono al modello unico neoclassico: cade l’orizzonte delimitato, cade l’idea di necessità dell’evidenza del controllo della natura attraverso le forme della geometria euclidea, che era stato una sorta di dato universale.

Prima di avere come giardino il paesaggio intero, Cosimo era cresciuto in quello della sua famiglia, che è descritto come una forma consolidata di paesaggio all’italiana. Un giardino cintato, con prospettive chiare, arredi e vegetazione ordinata, che si integra con brani di paesaggio agrario ben regolato da frutteti e oliveti. Un giardino mediterraneo, appena venato di esotismi, familiare e non molto aulico, che ha perso un po’ della rigidezza dei modelli classici originari per includere, almeno nella visione, le campagne ordinate al suo interno prima di ricongiungersi con la foresta.

Il giardino di Viola per contro è nuovo quanto misterioso, nella struttura e nella composizione: «è un posto che ci vuole dei giorni a esplorarlo tutto [...] Con alberi delle foreste dell’America» (RRi, 572), chiaramente riferibile al modello del giardino paesistico. Il giardino dei D’Ondariva appare sin dall’inizio come luogo di una alterità vegetale, d’una diversità di composizione materiale che in seguito nella narrazione diventerà anche percettiva e spaziale.

Infatti, digià il padre degli attuali Marchesi, discepolo di Linneo, aveva mosso tutte le vaste parentele che la famiglia contava alle corti di Francia e d’Inghilterra, per farsi mandare le più preziose rarità botaniche dalle colonie, e per anni i bastimenti avevano sbarcato a Ombrosa sacchi di semi, fasce di talee, arbusti in vaso, e perfino alberi interi, con enormi involti di pan di terra intorno alle radici; finché in quel giardino era cresciuta – dicevano – una mescolanza di foreste delle Indie e delle Americhe, se non addirittura della Nuova Olanda (RRi, 562).

Questa percezione è confermata anche al ritorno di Viola, circa 13 anni dopo. Il giardino risulta più maturo, ma anche inselvaticchito, ridotto quasi alle densità delle foreste da cui provengono le piante. Anche gli alberi con «rami come proboscidi» (RRi, 594) si riferiscono a una modalità tutta naturale di crescita della pianta, opposta invece alle forme regolari e rigide, spesso ottenute con il taglio topiario, dei giardini neoclassici.

Sempre in questa parte nel racconto, anche se fugacemente, compare un terzo modello di giardino. Il «prato immenso, di corta erba verde, di cui solo in lontananza si vedeva il termine» (RRi, 702), agorafoico per Cosimo, che rimanda di certo alle *esplanade* delle grandi residenze reali, espressione della *grandeur* francese che si estese nell’Europa dei grandi casati: la necessità di misurare e controllare uno spazio teoricamente infinito, che appartiene alla villa, ma si misura con il grande paesaggio esterno, con il panorama.

Nel *Barone rampante* il paesaggio è un “media” che disegna due diverse posizioni filosofiche ed estetiche contrapposte. La caratterizzazione dei giardini, anziché delle dimore, ci restituisce il posizionamento ideologico e sociale delle famiglie. Viola e il suo giardino sono il nuovo che avanza, mentre il giardino

dei Piovasco rappresenta un mondo limitato e più angusto. L'interesse di Cosimo per il giardino dei D'Ondariva rappresenta un'adesione culturale al nuovo pensiero, che si compirà nella maturità. Qui, come nella storia del paesaggio, il giardino rappresenta le punte più avanzate della riflessione e dell'innovazione.

Il giardino dei D'Ondariva rimanda anche ad altri spunti di storia del paesaggio, che ci narrano del mondo dei viaggiatori, scopritori e raccoglitori di piante, che si intrecciano inevitabilmente con le storie di traffici e battaglie delle nazioni per il controllo delle colonie e della diffusione e coltivazione delle piante utili⁹. Rimanda anche al progetto di Bernard Lassus de *Il giardino dei ritorni*, a Rochefort-sur-Mer, che era il luogo principale in Francia per i traffici di piante. O all'opera di Jacques Brossé¹⁰ su come simboli e viaggi delle piante abbiano permesso la creazione di nuove biodiversità; le stesse che ritroviamo in Gilles Clément, con il tema della formazione di nuove cenosi vegetali a partire dalle contaminazioni tra piante, nel costruire il disegno di un *Giardino Planetario*.

Figura 4
Per una società fondata sugli alberi, 2017. Eugénie Laharotte, Bruxelles



9. Cfr. M. Tyler-Whittle, *I cacciatori di piante* (1970), DeriveApprodi, Roma 2015; J. Gribbin, M. Gribbin, *Cacciatori di piante*, Raffaello Cortina, Milano 2009.

10. Jacques Brossé si è occupato a lungo dei miti sulle piante e della loro distribuzione nel mondo a seguito del colonialismo; cfr. *Mitologia degli alberi*, Rizzoli, Milano 1991; e *Storie e leggende degli alberi*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1991.

Un altro dei motivi di interesse di questo romanzo per un paesaggista è il possibile parallelismo tra la vita di Cosimo e la formazione e l'azione di un progettista di paesaggio.

La vita di Cosimo è simile a quella di un paesaggista che nel crescere sperimenta la comprensione del paesaggio, l'avvicinamento al progetto, alle diverse scale, fino a quelle di area vasta.

L'adolescenza quasi corrisponde alle fasi di conoscenza e analisi del paesaggio. All'inizio Cosimo studia e conosce il bosco e gli alberi, ne valuta le possibilità rispetto alla sua sopravvivenza, ma ne è anche avvinto in una sorta di coinvolgimento sinestetico:

Su un fico, invece, stando attento che regga il peso, non s'è mai finito di girare; [...] vede in mezzo alle nervature trasparire il sole, i frutti verdi gonfiare a poco a poco, odora il lattice che geme nel collo dei peduncoli. Il fico ti fa suo, t'impregna del suo umore gommoso, dei ronzii dei calabroni; dopo poco a Cosimo pareva di esser diventato fico lui stesso... (RR1, 619)

Il barone cresce e lavora stando tra le chiome e ne diventa potatore esperto, anche garantendo un contributo alle attività di produzione agraria. Progetta e realizza a tutti gli effetti uno spazio fisico tra gli alberi, le sue vie di movimento. Si appassiona dei problemi legati all'approvvigionamento dell'acqua e diviene, con lo zio, progettista di sistemi idraulici, sia rispetto agli usi personali, che rispetto alle necessità di sviluppo delle campagne e alla salvaguardia dagli incendi, riuscendo ad ottenere con ciò anche un forte coinvolgimento sociale intorno al suo lavoro. Nel far ciò si documenta e studia, si interessa di geomorfologia, costruendo un bagaglio di informazioni aggiornato alle conoscenze più avanzate, in quella dimensione multidisciplinare del sapere che oggi è ritenuta fondamentale proprio per la formazione del paesaggista.

La sua scelta di vita si declina poi anche in direzione politica, nel prefigurare una società tra gli alberi fondata sulla natura, nella più piena tradizione utopistica. Arriva infine, tra i suoi ultimi contributi da paesaggista, a collaborare al tracciamento delle nuove strade fatte dai francesi, per avere una nuova opera, ma al contempo ridurne l'impatto, diremmo noi oggi. Anche l'amarezza del suo fin di vita si esprime attraverso il paesaggio, ovvero sulla considerazione amara nel leggere un paesaggio modificato dalla storia, dagli eventi e da una cultura urbana rinnovata, in cui le specie antiche sono sostituite dalle nuove mode.

Diversi si sono interrogati sulla componente biografica di questo romanzo. Di certo la localizzazione geografica ne è parte, come altrettanto certa è la discendenza familiare di conoscenze botaniche e del paesaggio così profonde. Alcuni si sono soffermati sulla domanda se la figura del barone Cosimo risponda al

II. Prendo in prestito la locuzione da Andrea Di Salvo, *Calvino paesaggista involontario*, in "Alias Domenica-il manifesto", 12 gennaio 2014.

profilo autobiografico del celebre giardiniere dei Calvino, Libereso Guglielmi, il cui ritratto viene fatto coincidere anche con quello di Adamo¹².

È mia convinzione che Cosimo rappresenti un mix delle sensibilità familiari, dello spirito anarchico e della forza fisica di Libereso, nonché di una sensibilità propria dell'autore rispetto al paesaggio.

Penso anche che tutta la vicenda di Cosimo possa essere considerata come una trasposizione nel fantastico della biografia paterna e che sia sostanzialmente un omaggio filiale verso «una vita dedicata alle piante». Mario Calvino, dopo le prime attività di ricerca, conoscenza e viaggio, passò per una fase di disseminazione delle conoscenze, fino al lavoro politico sul paesaggio, con la partecipazione alla commissione per la Riforma Agraria del dopoguerra. Una figura il cui interesse per le piante e il funzionamento delle campagne fu più di un lavoro e di una passione scientifica, trasformandosi nel *Leitmotiv* d'un'esistenza, quasi un filtro interpretativo del reale.

Figura 5
Boschi sociali, 2017. Eugénie Laharotte, Bruxelles



4 La conoscenza del bosco

L'inizio del II capitolo descrive i primi passi di Cosimo tra i rami, in una se-

12. Libereso Guglielmi è stato giardiniere dei Calvino e poi uno dei giardinieri italiani più famosi nel mondo. Dal suo libro-intervista con Ippolito Pizzetti (*Libereso, il giardiniere di Calvino*, Muzzio, Padova 1993) si ricavano molti spunti; altrettanto utile, sulla storia dei Calvino, è il libro di Paola Forneris e Loretta Marchi, *Il giardino segreto dei Calvino*, De Ferrari, Genova 2004.

quenza in movimento molto serrata. Dall'elce, punto di origine della sua fuga, passa all'olmo, poi al carrubo e infine al gelso, per entrare nell'esotismo del giardino dei D'Ondariva e arrivare sulla magnolia. Cinque specie dai caratteri formali ben distinti messe in sequenza: due specie propriamente autoctone, poi un'altra sempre mediterranea ma più termofila, per passare poi al gelso, orientale ma coltivato da secoli in Europa per l'allevamento del baco da seta. Infine la magnolia dei vicini, che è in fiore, proprio come lo è in giugno alle nostre latitudini. Un esotismo puro, proveniente dal Nord America, classificata da Linneo nel 1753, di cui il D'Ondariva del racconto era appunto stato discepolo.

Da qui in poi tutta la prima parte è un romanzo di iniziazione al quale si aggiunge la necessità di un confronto con un habitat di movimento nuovo e diverso, di cui imparare le regole: «Quelle prime giornate di Cosimo sugli alberi [...] erano dominate soltanto dal desiderio di conoscere e possedere quel suo regno» (RR1, 594).

La facilità di Cosimo nel passaggio da un albero all'altro ci lascia immaginare anche un'elevata densità di piantumazione e uno stato di maturità delle piante: i rami hanno una vicinanza che permette il passaggio in sicurezza e una dimensione e sviluppo tali da sopportare il suo peso.

Figura 6
Verso la cima a, 2017. Eugénie Laharotte, Bruxelles



La metafora bosco-città è evidente. Alberi e bosco sono la casa, ma sono anche le strade, la città e le infrastrutture del barone. Una casa diffusa, le cui funzioni sono assolte in forma sparsa e ampia, collocate più idoneamente soprattutto in senso ergonomico e di praticità. Una rete di percorsi locali e via via più estesi, tra l'urbano e l'extraurbano, dal cuore più interno della città – indice che Ombrosa è appunto una città molto alberata – alle coltivazioni fruttifere, fino a ricongiungersi ai boschi.

Gli alberi, i tronchi, i rami e le foglie costituiscono l'architettura dello spazio vitale di Cosimo, secondo una sequenza strutturale omologa a quella delle architetture di pietra. Raramente la descrizione delle piante è stata così profonda, attraverso la rappresentazione delle morfologie dei rami e delle chiome, alcuni più ospitali e facili da attraversare, altri più ostili o semplicemente difficili alla sua nuova forma di vita: gli alberi sono come persone con cui confrontarsi.

Gli alberi sono figure di una società più ampia che è il bosco. E lì trovano una prossemica di sopravvivenza, fatta di ricerca della luce e di tropismi complessi in molteplici direzioni, che permettono la costruzione di un pattern materiale, che è appunto lo spazio della vita di Cosimo.

Parlo di bosco come luogo sociale perché anche nei linguaggi botanici e agro-nomici alcune terminologie hanno riferimenti esplicitamente sociali: le associazioni vegetali, la fitosociologia, che studia le comunità vegetali, le fitocenosi, nel tempo e in funzione dell'ambiente in cui vivono.

Il bosco è quindi luogo sociale, nel quale le diverse componenti vegetali e animali giungono a un loro equilibrio, dinamico e in evoluzione. È una società fatta di alberi, arbusti, erbe, animali e insetti, del suolo che li accoglie, in una biodiversità che quotidianamente si ridefinisce nella forma e nelle relazioni in una crescita condivisa, una coevoluzione. Non a caso nel romanzo il bosco è luogo anche di una società umana, reale anche se talvolta marginale, dove accadono vicende complesse.

È proprio in questo senso che credo vada letto il significato del bosco nella sua accezione più ampia, nelle vicende del *Barone*. Giardini, boschi, coltivazioni arboree e bandite di caccia che, nelle loro diverse profondità e densità di luci e ombre, sono il luogo di vicende personali e storiche, di amori e di rifugio. Una perfetta ambientazione in esterni – come nella maggior parte dei racconti e romanzi calviniani – che esce dagli spazi interclusi di case, palazzi e regge per scegliere il paesaggio come luogo privilegiato.

Infine mi soffermo sul ruolo della foresta in una dimensione ecologica, la cui importanza viene ormai posta in una dimensione planetaria e olistica. Oggi parliamo di foreste urbane e regionali come uno dei pochi strumenti di riequilibrio ambientale, e di dialettica tra forme della foresta e forme dell'antropizzazione.

Nel *Barone* la descrizione interna del bosco si accompagna a quella dei grandi sistemi geografici. I boschi di Ombrosa sono le vestigia di una più grande continuità arborea continentale, di era geologica e quasi mitologica, espressa attraverso un'immagine:

Io non so se sia vero quello che si legge nei libri, che in antichi tempi una scimmia che fosse partita da Roma saltando da un albero all'altro poteva arrivare in Spagna

senza mai toccare terra. Ai tempi miei di luoghi così fitti d'alberi c'era solo il golfo d'Ombrosa da un capo all'altro e la sua valle fin sulle creste dei monti; e per questo i nostri posti erano nominati dappertutto (RR1, 577).

Ombrosa rappresenta quello che in ecologia del paesaggio viene definito come sistema di continuità ambientale, con sequenze di naturalità che consentono il movimento di vegetali e animali all'interno dei territori, senza discontinuità. Ovvero uno degli oggetti privilegiati di studio dell'architettura del paesaggio a livello di pianificazione di grandi sistemi.

Quindi il bosco come risposta al contempo globale e locale, come nuova infrastruttura che permea lo spazio per renderlo più sostenibile. Una architettura degli alberi che giunge a colonizzare e organizzare gli spazi delle città e l'accesso ai luoghi pubblici, eccezionali e ordinari.

Ombrosa, in questo senso, sembra un modello verso il quale tendere.