

Leopardi, Lampedusa e *le jardin de souffrance*

Fabiano Dalla Bona
Universidade Federal do Rio de Janeiro
fdbona@letras.ufrj.br

Nel 1826 Giacomo Leopardi scrive sulle pagine dello *Zibaldone* che “Tutto è male”. Tellini indica che subito dopo l’affermazione del recanatese, segue “[...] un lungo periodo sintattico, dove ossessivamente la parola ‘male’ è ripetuta nove volte, per ribadire a chiare lettere la posizione pessimistica di Leopardi.” (Tellini, 2015: 108).

Tutto è *male*. Cioè tutto quello che è, è *male*; che ciascuna cosa esista è un *male*; ciascuna cosa esiste per fin di *male*; l’esistenza è un *male* e ordinata al *male*; il fine dell’universo è il *male*; l’ordine e lo stato, le leggi, l’andamento naturale dell’universo non sono altro che *male*, nè diretti ad altro che al *male*. (Leopardi 1991: corsivi nostri)

Cacciapuoti ricorda che nel processo di identificazione del male quale elemento essenziale al sistema della natura, Leopardi si inserisce nel dibattito tra Bayle, Leibniz, Pope e Voltaire, specialmente “A Leibniz e a Pope Leopardi si riferisce esplicitamente nella contrapposizione del *tutto è male* al *tutto è bene* del cosiddetto sistema dell’ottimismo leibniziano” (Cacciapuoti, 1999: LXXIV). E completa:

La meditazione sul nulla e sul male è però improvvisamente interrotta da una considerazione che apre altre vie, che semina il dubbio su quanto detto e che rivela come sempre per Leopardi non valga l’assoluto di un’affermazione, ma la sua relatività. (Cacciapuoti, 1999: LXXV)

Ma il poeta-filosofo usa una sola volta la parola *pessimismo* in tutta l’opera:

Questo sistema, benchè urti le nostre idee, che credono che il fine non possa essere altro che il bene, sarebbe forse più sostenibile di quello del Leibnitz, del Pope ec. che *tutto è bene*. Non arderei però estenderlo a dire che l’universo esistente è il peggiore degli universi possibili, sostituendo così all’ottimismo il *pessimismo*. Chi può conoscere i limiti della possibilità? (Leopardi, I 1991: 4174)

Solitamente questo brano viene classificato dalla critica come il vero trattato sul pessimismo leopardiano, e a proposito di esso Timpanaro chiarisce:

Bisognerà, tuttavia, stare attenti a non presentare il passaggio dal primo al secondo pessimismo [dal pessimismo storico al pessimismo materialistico] come frutto di uno sviluppo puramente concettuale. [...] Si può anche aggiungere che nella prima fase del pensiero leopardiano la Natura era concepita come una madre pietosa che aveva velato all’uomo, mediante le illusioni, l’amara verità della sua condizione: dunque nemmeno

lo stato originario dell'umanità era uno stato di felicità obiettiva, ma piuttosto di infelicità velata: facile, dunque, da questa esaltazione della Natura madre pietosa, passare alla denuncia della Natura matrigna, proprio in quanto essa non aveva dato agli esseri viventi la felicità obiettiva, non li aveva resi esenti da malattie, vecchiezza, morte. E infine [...] la scoperta del pessimismo antico, compiuta dal Leopardi nel 1823, contribuì a convincerlo che l'infelicità non era una conseguenza dell'eccessivo razionalismo dei tempi moderni, ma un dato costante dell'esistenza umana. (Timpanaro, 1965: 155-156)

Già secondo Tellini,

[...] con pessimismo storico, s'intende la prima fase del pensiero leopardiano (palese nelle canzoni del 1818 e negli idilli giovanili), quando il poeta riconduce la propria visione pessimistica alla situazione storica del presente, nell'Italia della Restaurazione. Con pessimismo materialistico o cosmico, s'intende la fase più avanzata del pensiero leopardiano (dal 1824 del *Dialogo della Natura e di un Islandese*), quando il poeta riconduce la propria visione pessimistica a una condizione che riguarda il funzionamento dell'intero universo e di tutte le creature viventi. Fondamentale, nel passaggio tra le due prospettive, la diversa idea della "natura" (da madre benefica a matrigna malvagia). (Tellini, 2015: 111)

Una breve parentesi sul rapporto tra Alexander Pope (1688-1744), il recanetese e il giardino. È importante ricordare che pure il britannico ha scritto sul giardino, nonché, anche alla maniera di Voltaire, ne ha pianificato il proprio nella sua villa londinese, a Twickenham. Come avverte nella *Prefazione* alla sua traduzione dell'*Iliade*,

L'opera del nostro autore [Omero] è un selvaggio Paradiso, dove se non è possibile discernere insieme tutte le Bellezze come in un ben ordinato giardino, ciò dipende dal fatto che esse sono tanto più numerose. [...] Se alcuni elementi son troppo lussureggianti, ciò è dovuto alla fertilità del suolo; se altri non giungono a maturità o Perfezione, è solo perché vengono intralciati e soffocati da altri, di natura più forte. (Pope, 1909: traduzione nostra)¹

Si capisce, subito, il rapporto fra giardino e scritta poetica proposto da Pope quando egli paragona la scritta omerica ad un paradiso selvaggio, nonché un certo darwinismo *avant la lettre*. Le piante di natura più forte sovrastano quelle di natura più debole, così come, per Leopardi il male può, eventualmente, sovrastare il bene, o la sofferenza la goduria.

Il frammento del "Tutto è male" prepara il terreno ad un altro antologico brano zibaldoniano nel quale è descritto il giardino della *souffrance* (Zib 4175-4177); in esso la natura, nonostante sia inizialmente rappresentata con indizi di certa bellezza, trascina con sé un alone di negatività e di mistero poiché niente è esattamente bello quanto possa sembrare: "Entrate in

¹ Our author's work is a wild paradise, where, if we cannot see all the beauties so distinctly as in an ordered garden, it is only because the number of them is infinitely greater. It is like a copious nursery, which contains the seeds and first productions of every kind, out of which those who followed him have but selected some particular plants, each according to his fancy, to cultivate and beautify. If some things are too luxuriant it is owing to the richness of the soil; and if others are not arrived to perfection or maturity, it is only because they are overrun and oppressed by those of a stronger nature.

un giardino di piante, d'erbe, di fiori. Sia pur quanto volete ridente. Sia nella più mite stagione dell'anno. Voi non potete volger lo sguardo in nessuna parte che voi non vi troviate del patimento" (Leopardi, 1991: 4175). Leopardi compie un'inversione totale nella concezione classica del giardino come *locus amoenus*. Per Mugellesi il *locus amoenus*, con base nei testi letterari latini, è quel luogo che deve essere

[...] sereno, fecondo, possibilmente in uno stato di eterna primavera, caratterizzato dalla presenza di uno o più alberi, sorgenti e prati, da boschi misti e tappeti di fiori. Ma se la presenza di tali elementi può garantire la sua piacevolezza soprattutto ai fini di godimento dell'uomo, il fatto di essere inevitabilmente artificiale lo priva di quella vivacità e di quella animazione tipica della natura selvaggia con conseguenze di effetti statici e talora freddi. Certo va da sé che in questo tipo di natura tutto è preordinato affinché i sensi dell'uomo ne godano, e ciò, insieme alla straordinaria ricchezza degli elementi, sottolinea una certa "sensualità" del paesaggio stesso. (Mugellesi, 1975: 8)

Quel giardino dell'Eden, luogo di tranquillità e beatitudine dove l'uomo e la donna furono creati all'immagine e somiglianza del divino e dove vissero fino al momento della loro espulsione, costituisce un *topos* tra i più utilizzati dalla letteratura occidentale nonché da altre manifestazioni artistiche. Anche nella lirica *Windor-Forest* (1713) Pope recita che "I Giardini dell'Eden, svaniti ormai da tanto tempo,/ Vivi in descrizione, sembrano verdi nella canzone"² (Pope, 1824: 6, traduzione nostra) già accenna a quell'*Età dell'Oro* ormai perduta, cioè, al mito del Paradiso terrestre:

È ormai notissimo a tutti che la immaginazione di uno stato di felicità e d'innocenza di cui gli uomini avrebbero goduto nell'inizio dei tempi, e dal quale sarebbero poi decaduti, immaginazione che porge argomento ad uno degli antichi racconti tradizionali che vennero a raccordi e collegarsi nella Bibbia, e forma come il luogo d'origine di tutta la rimanente storia che ad essa consegue; non è una immaginazione particolare; non appartiene in proprio a quel libro; ma è generalissima e diffusissima, e appare, con forme varie e mutabili, nei libri e nelle tradizioni di molte religioni diverse, ed è parte vivace e solidissima della comune e spontanea credenza umana. [...] Noi la troviamo su tutta la faccia della terra, dovunque son uomini; essa era già nata quando non era ancor nata la storia; essa vive presentemente; essa vivrà per lungo tempo ancora in avvenire. (Graf, 1892: XI)

L'opinione dell'architetto-paesaggista francese René-Louis Girardin (1735-1808), amico, discepolo, proselite delle idee filosofiche di Rousseau e autore del trattato *De la composition des paysages, ou, des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en y joignant l'agréable a l'utile*, pubblicato a Ginevra nel 1777, e responsabile per il progetto di Ermenonville, è che il giardino

[...] fu la prima benedizione della Divinità, il primo soggiorno dell'uomo felice; questa idea, consacrata da tutti i Popoli, fu la vera ispirazione della Natura, che indica

² The Groves of Eden, vanish'd now so long,/ Live in description, and look green in song.

all'uomo il piacere di coltivare il suo giardino, come il mezzo più sicuro per prevenire i disturbi dell'anima e del corpo. (Girardin, 1777: VII).³

Per l'illuminista francese, dunque, il giardino è quel soggiorno di prevenzione e cura per i mali dell'anima e del corpo, luogo di pace, di contemplazione, di educazione al sentimento del bello.

Già Mariani sostiene che

[...] ogni cultura, e quasi tutti gli autori all'interno di una determinata cultura, non hanno potuto fare a meno di fornire interpretazioni originali, che arricchiscono infinitamente il quadro d'insieme e ribadiscono l'ampiezza del ventaglio semantico che il giardino apre, da un lato, [...] su se stesso e sulla pluralità dei suoi significati, dall'altro sul mondo, di cui si fa segno sempre nuovo e mezzo di rappresentazione incredibilmente adeguato. (Mariani, 2006: 11)

Anche Tosco (2018: 11) è dell'opinione che il giardino sia uno spazio “[...] polivalente, polisemico e polifunzionale” e aggiunge che si tratta di un luogo emblematico e di un osservatorio privilegiato dei rapporti tra società e natura: “[...] Il giardino si rivela, nelle sue forme e nelle sue composizioni, come un luogo di sentieri incrociati, dove storia, cultura e natura s'intrecciano e si ibridano.” (Tosco, 2018: 12). Aggiungeremo qui anche la filosofia come parte integrante di questo intreccio.

Sul rapporto tra Leopardi e il giardino Basile aggiunge:

Desacralizzando il luogo letterario, rifiutandone persino l'idea di pace (suggerita dal *Candide* di Voltaire, 1759, che il poeta amava, e da cui, forse, estrae quel [termine] caratterizzante della propria filosofia della natura: *souffrance*), Leopardi si dimostra “inattuale” nell'Ottocento romantico. La sua pagina è aperta semmai all'eco del pensiero libertino, tutto inteso all'apologia di una natura violenta, figlia degenera di un colpevole *Deus absconditus* che ha tutti i tratti della manichea forza del male, corteggiata da Leopardi all'epoca dell'inno *Ad Arimane*. (Basile, 2003: 219)

“Non ti chiedo nessuno di quello che il mondo chiama beni: ti chiedo quello che è creduto il massimo de' mali, la morte. (Non ti chiedo ricchezze, ecc., non amore, sola causa degna di vivere, ecc.). Non posso, non posso più della vita.” (Leopardi, 1924: 260). La composizione dell'inno risale al 1833 e a proposito del dibattito critico sulle probabili fonti, è poco importante se Leopardi s'ispirò al *Barbare Arimane* del *Poème sur le désastre de Lisbonne* (1756) di Voltaire o al *Manfred* (1817) di Lord Byron.

La costruzione leopardiana di un giardino come *locus horridus*, *locus horrendus* o *locus terribilis* può essere rilevata, inizialmente, nell'osservare la contrapposizione degli aggettivi

³ [...] fut le premier bienfait de la Divinité, le premier séjour de l'homme heureux; cette idée consacrée depuis chez tous les Peuples, fut l'inspiration même de la Nature, qui indique à l'homme le plaisir de cultiver son jardin, comme le moyen le plus sûr de prévenir les maux de l'âme et du corps.

ridente e mite al sostantivo *patimento*. Nel brano, il tricolon formato da *di piante, d'erbe, di fiori* sottolinea che non importa quale sia il genere di giardino perché esso sia un luogo di patimento.

Ed ecco la descrizione dello stato di *souffrance* delle piante che compongono quell'ambiente: "Tutta quella famiglia di vegetali è in stato di *souffrance*, qual individuo più, qual meno. Là quella rosa è offesa dal sole, che gli ha dato la vita; si corruga, langue, appassisce". (Leopardi, 1991: 4175) L'opposizione tra vita e morte operata dal sole è rafforzata dal tricolon sinonimico formato dai verbi *que, appunto, indicano* la sofferenza e che sono *corrugare, languire e appassire*. E segue la descrizione: "Là quel giglio è succhiato crudelmente da un'ape, nelle sue parti più sensibili, più vitali. Il dolce mele non si fabbrica dalle industriose, pazienti, buone, virtuose api senza indicibili tormenti di quelle fibre delicatissime, senza strage spietata di teneri fiorellini." (Leopardi, 1991: 4175-4176) Le api vengono descritte dal tetracolon di aggettivi *industriose, pazienti, buone e virtuose*, ma che, comunque, anch'esse provocano sofferenza e dolore alle delicate fibre dei fiorellini. Quel giardino che inizialmente sarebbe potuto essere rappresentato come un luogo di accoglienza diventa luogo di crudeltà e violenza, e non solo è aggredito dai nemici naturali così come aggredisce colui che lo osserva:

Quell'albero è infestato da un formicaio, quell'altro da bruchi, da mosche, da lumache, da zanzare; questo è ferito nella scorza e cruciato dall'aria o dal sole che penetra nella piaga; quello è offeso nel tronco, o nelle radici; quell'altro ha più foglie secche; quest'altro è roso, morsicato nei fiori; quello trafitto, punzecchiato nei frutti. Quella pianta ha troppo caldo, questa troppo fresco; troppa luce, troppa ombra; troppo umido, troppo secco. L'una patisce incomodo e trova ostacolo e ingombro nel crescere, nello stendersi; l'altra non trova dove appoggiarsi, o si affatica e stenta per arrivarvi. In tutto il giardino tu non trovi una pianticella sola in istato di sanità perfetta. Qua un ramicello è rotto o dal vento o dal suo proprio peso; là un zeffiretto va stracciando un fiore, vola con un brano, un filamento, una foglia, una parte viva di questa o quella pianta, staccata e strappata via. Intanto tu strazi le erbe co' tuoi passi; le stritolì, le ammacchi, ne spremi il sangue, le rompi, le uccidi. Quella donzelletta sensibile e gentile, va dolcemente sterpando e infrangendo steli. Il giardiniere va saggiamente troncando, tagliando membra sensibili, colle unghie, col ferro. (Bologna. 19 Apr. 1826.) (Leopardi, 1991: 4176)

Nella descrizione degli alberi, *infestati da un formicaio, dai bruchi, dalle mosche, dalle lumache e dalle zanzare*, la sequenza di cinque elementi rafforza anch'essa l'idea della fragilità delle piante all'attacco dei nemici naturali del mondo animale. Tutti questi animali sono dei boia, dei carnefici, dei giustizieri. Anche la sequenza formata da sette participi *ferito, cruciato, offeso, roso, morsicato, trafitto e punzecchiato* trasuda l'idea di tortura e martirio alla quale piante, fiori e frutti sono sottoposte. Lo stesso vale per la sequenza quintupla formata dalle espressioni *troppo caldo, troppo fresco, troppa luce, troppa ombra, troppo umido*, rafforza, ancora una volta, che tutto quello che è eccessivo può danneggiare la vita degli esseri, dove il

tropo, allo stesso modo che l'assente o l'insufficiente, concorre al degrado. Un'altra sequenza di sei tempi verbali può essere verificata nel dislocamento dell'uomo attraverso quel giardino quando egli, con i suoi passi, devasta le piante: *le stritoli, le ammacchi, ne spremi il sangue, le rompi, le uccidi*. Spremere il sangue, rompere e uccidere:

Certamente queste piante vivono; alcune perché le loro infermità non sono mortali, altre perché ancora con malattie mortali, le piante, e gli animali altresì, possono durare a vivere qualche poco di tempo. Lo spettacolo di tanta copia di vita all'entrare in questo giardino ci rallegra l'anima, e di qui è che questo ci pare essere un soggiorno di gioia. Ma in verità questa vita è trista e infelice, ogni giardino è quasi un vasto ospedale (luogo ben più deplorabile che un cimitero), e se questi esseri sentono, o vogliamo dire, sentissero, certo è che il non essere sarebbe per loro assai meglio che l'essere. (Bologna. 26 Apr. 1826.) (Leopardi, 1991: 4176-4177)

L'elemento gradevole, caratteristica del *locus amoenus* quale il giardino, diviene oggetto della violenza, del disordine, della perdita e dello strazio. Tutti i simboli della vita e dello splendore sono capovolti e diventano emblemi della decadenza e della morte. La perversione istantanea rovina il mondo e offre ormai l'immagine di un posto perfettamente opposto a quello che si sarebbe sperato prima. Prima dell'ingresso nel giardino, l'iniziale contemplazione che avrebbe potuto rallegrare l'anima, subito diventa *trista e infelice*: il giardino come *topos* di serenità, svago e culla di vita, per Leopardi è luogo di sofferenza e di morte come un vasto *ospitale* che il filosofo-poeta considera peggio ancora del cimitero. Perché comunque sia, il cimitero – nonostante considerato la città o giardino dei morti – è un luogo tranquillo dove può regnare certa pace; l'ospedale, invece, è quel luogo della sofferenza e del patimento dove, prima della fine, gli esseri vengono ricoverati non senza violenza e dolore. “Il giardino agli occhi leopardiani – crudelissimi – non è trascrizione emblematica dell'Elisio, ma verifica del ‘tutto e male’ che domina nel mondo. Lo spazio d'incanto, sottoposto ad analisi, rivela una realtà per cui ‘il non essere’ sarebbe ‘assai meglio che l'essere.’” (Basile 2003: 218)

Sosteniamo, dunque, che un riverbero leopardiano si trovi nella descrizione del giardino della villa palermitana del Principe di Salina, che Tomasi di Lampedusa descrive ne *Il gattopardo*. Se in alcuni momenti del romanzo, il giardino è anch'esso un *locus amoenus*, in altri è quasi un *locus horridus* segnato dalla costante presenza della morte, come nel seguente brano:

Preceduto da un Bencidò eccitatissimo discese la breve scala che conduceva al giardino. Racchiuso com'era questo fra tre mura e un lato della villa, la reclusione gli conferiva un aspetto cimiteriale accentuato dai monticcioli paralleli delimitanti i canaletti d'irrigazione e che sembravano tumuli di smilzi giganti. Sull'argilla rossiccia le piante crescevano in fitto disordine, i fiori spuntavano dove Dio voleva e le siepi di mortella sembravano poste lì più per impedire che per dirigere i passi. Nel fondo una Flora chiazzata di lichene giallo-nero esibiva rassegnata i suoi vezzi più che secolari; dai lati due panche sostenevano cuscini trapunti rinvoltolati, anch'essi di marmo

grigio; ed in un angolo l'oro di un albero di gaggia intrometteva la propria allegria intempestiva. Da ogni zolla emanava la sensazione di un desiderio di bellezza presto fiaccato dalla pigrizia. (Lampedusa, 2011: 30-31)

Ricordiamo che nel giardino della *souffrance* Leopardi paragonava quel giardino ad un ospedale e che lo riteneva peggiore di un cimitero. Ma il siciliano, invece, dona un'aura cimiteriale al giardino della villa del Principe di Salina esattamente perché era stato palco del ritrovamento di un cadavere. Ma non solo. Lampedusa descrive sensazioni visive e, soprattutto, quelle olfattive e che conferiscono quel carattere di campo santo al posto:

Ma il giardino, costretto e macerato fra quelle barriere, esalava profumi untuosi, carnali e lievemente putridi, come i liquami aromatici distillati dalle reliquie di certe sante; i garofanini sovrapponevano il loro odore pepato a quello protocollare delle rose ed a quello oleoso delle magnolie che si appesantivano negli angoli; e sotto sotto si avvertiva anche il profumo della menta misto a quello infantile della gaggia ed a quello confetturiero della mortella; e da oltre il muro l'agrumeto faceva straripare il sentore di alcova delle prime zagare. (Lampedusa, 2011: 31)

Accanto alla sensazione olfattiva molto intensa, è leopardiana la descrizione della degenerazione dei fiori provocata dalla furia dell'intenso sole siciliano

Era un giardino per ciechi: la vista costantemente era offesa: ma l'odorato poteva trarre da esso un piacere forte, benché non delicato. Le rose *Paul Neyron*, le cui piantine aveva egli stesso acquistato a Parigi, erano degenerate; eccitate prima e rinfrollite poi dai succhi vigorosi e indolenti della terra siciliana, arse dai lugli apocalittici, si erano mutate in una sorta di cavoli color carne, osceni, ma che distillavano un aroma denso quasi turpe, che nessun allevatore francese avrebbe osato sperare. Il Principe se ne pose una sotto il naso e gli sembrò di odorare la coscia di una ballerina dell'Opera. Bencidò, cui venne offerta pure, si ritrasse nauseato e si affrettò a cercare sensazioni più salubri fra il concime e certe lucertoluzze morte. (Lampedusa, 2011: 31)

Ecco che si può avvertire, oltre a un leopardismo, l'eredità del romanzo classico del periodo romantico che ne *Il gattopardo* resta soltanto il gusto per la descrizione, e di particolar modo la ripresa del mondo delle sensazioni; un mondo evanescente prodotto dai colori attraverso due mezzi espressivi che formano "*le couple fin-de-siècle*", cioè, la penna ed il pennello. (Lombardo, 1987). Sono degli artifici caratteristici dell'estetica del Decadentismo e, nonostante Lampedusa non appartenga direttamente a questa corrente estetico-letteraria, presenta delle tracce molto caratteristiche nella sua produzione. Questo giardino decadente privilegia una forma così estrema di natura che si presenta in modo deleterio e/o mortale. Secondo Sicotte, nella letteratura finessecolare di matrice decadentista,

[...] il giardino cessa di essere un motivo narrativo soggiogato allo sviluppo di una narrazione e alla costruzione di personaggi, e la sua componente strettamente linguistica viene alla ribalta. Non serve più solo a raccontare una storia, ma si vede dotato di un'autonomia estetica senza precedenti. Le sfide sollevate da questo nuovo trattamento del giardino letterario lo collocano pienamente nei dibattiti estetici più

all'avanguardia dell'epoca sul significato e sul riferimento nell'arte. (Sicotte, 2011: on-line)⁴

L'autonomia di cui parla Sicotte è avvertibile in Leopardi non soltanto in termini narrativi come filosofici. Già nel romanzo lampedusiano l'anormalità delle piante o almeno il loro carattere di disordine che accentua e caratterizza il tratto decadente del giardino, in franca analogia alla decadenza dell'aristocrazia insulare e, per estensione del proprio Fabrizio Salina, non deriva tanto dalla reale forma delle piante e dalla natura del terreno, ma dal campo semantico utilizzato dall'autore nella descrizione, come nel seguente brano:

Per il Principe, però, il giardino profumato fu causa di cupe associazioni d'idee. "Adesso qui c'è buon odore, ma un mese fa..."

Ricordava il ribrezzo che le zaffate dolciastre avevano diffuso in tutta la villa prima che ne venisse rimossa la causa: il cadavere di un giovane soldato del quinto Battaglione Cacciatori che, ferito nella zuffa di S. Lorenzo contro le squadre dei ribelli, se ne era venuto a morire, solo, sotto un albero di limone. Lo avevano trovato bocconi nel fitto trifoglio, il viso affondato nel sangue e nel vomito, le unghia confitte nella terra, coperto di formiconi; e di sotto le bandoliere gl'intestini violacei avevano formato pozzanghera. Era stato Russo, il soprastante, a rinvenire quella cosa spezzata, a rivoltarla, a coprire il volto col suo fazzolettone rosso, a ricacciare con un rametto le viscere dentro lo squarcio del ventre, a coprire poi la ferita con le falde blu del cappottone: sputando continuamente, per lo schifo, non proprio addosso ma assai vicino alla salma. Il tutto con preoccupante perizia. "Il fetore di queste carogne non cessa neppure quando sono morte," diceva. Ed era stato tutto quanto avesse commemorato quella morte derelitta. Quando i commilitoni imbambolati lo ebbero poi portato via (e, sì, lo avevano trascinato per le spalle sino alla carretta cosicché la stoppa del pupazzo era venuta fuori di nuovo) un *De Profundis* per l'anima dello sconosciuto venne aggiunto al Rosario serale; e non se ne parlò più, la coscienza delle donne di casa essendosi rivelata soddisfatta. (Lampedusa, 2011: 31-32)

L'aspetto apparentemente armonico e floreale del giardino, d'altronde come da sperarsi in un qualsiasi stereotipo di giardino, è deturpato dall'incombente presenza della morte, addirittura per quanto riguarda gli aromi. L'elemento olfattivo qui viene evocato sin dall'inizio della descrizione. Quella legge lavoisieriana del naturalismo illuminista, secondo la quale "Nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma" qui ne viene data la conferma: l'immagine del corpo del soldato morto sotto un limone, rafforzata dal fetore che da esso esalava, e addirittura dalla propria corruzione del profumo dei fiori paragonati ai liquidi che fuoriescono dai corpi di certi santi, ci rinviano subito ai *Fiori del Male* di Baudelaire, in una manifestazione che sovrasta tutto il romanzo lampedusiano come una specie di metaforico riferimento alla morte e alla decadenza.

⁴ [...] le jardin cesse d'être un motif narratif asservi au déroulement d'un récit et à la construction de personnages, et que sa composante proprement langagière passe au premier plan. Il ne sert plus seulement à raconter une histoire, mais se voit doté d'une autonomie esthétique inédite. Les enjeux soulevés par ce nouveau traitement du jardin littéraire le situent pleinement dans le débats esthétiques les plus avant-gardistes de l'époque sur le sens et la référence dans l'art.

La voluttà e i piaceri dei sensi clamano la morte. Una poetica naturalista cede il passo, ancora una volta, a quella tipicamente decadentista. Oltre all'eco baudelairiano, con i fiori quale immagine del peccato e della soddisfazione dei sensi, la bellezza artificiale delle prostitute, qui ricordate dalle cosce delle ballerine, l'oscenità del fiore degenerato dal sole evoca la scrittura leopardiana se pensiamo alla troppa luce che nuoce le piante del giardino della *souffrance*. Il carattere di intercambiabilità, di contaminazione vicina all'ibridismo, presente tramite le analogie e metafore tra il regno vegetale e quello umano, servono per collaudare la descrizione di questo giardino e lo stretto rapporto tra vita e morte, tra il naturale, il sovranaturale e la natura; esteticamente la bellezza si intreccia alla bruttezza .

Nonostante tutto, una nota simbolica accompagnata dall'azione luminosa e illuminante del sole – “Don Fabrizio andò a grattare via un po' di lichene dai piedi di Flora e si mise a passeggiare su e giù. Il sole basso proiettava immane l'ombra sulle aiuole funeree” (Lampedusa, 2011: 32) – presta al posto un'aria quasi paradisiaca e che, um momentaneamente, ci fa dimenticare quel suo tono così funesto.

A guisa di conclusione, tanto nel testo leopardiano come in quello lampedusiano, tutti e due invertono il *locus amoenus* in *locus horridus* grazie alla visione poco ottimista degli osservatori dei giardini. Il posto ameno diventa ostile. I diversi motivi che raffigurano questa inversione/perversione dell'*ameno* all'*horridus* presentano una marca ricorrente; in entrambi i casi, l'elemento gradevole, caratteristica del posto meno come i fiori, le piante rigogliose e l'aria profumata, diventano oggetto della violenza, del disordine e della morte. Tutti i simboli di vita s'invertono per diventare simboli di morte.

Bibliografia

Basile, B. Giardino. In: Alsenlmi, Gian Mario; Ruozi, Gino. *Luoghi della letteratura italiana*. Milano: Mondadori, 2003, p. 213-221.

Cacciapuoti, F. Il fondamento della filosofia moderna. In: Leopardi, Giacomo. *Della natura degli uomini e delle cose*: edizione tematica dello Zibaldone di pensieri stabilita sugli indici leopardiani. Roma: Donzelli Editore, 1999, p. XV-LXXXI.

Graf, A. Il mito del paradiso terrestre. In: _____. *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*. Torino: Loescher, 1892, p. IX-XXII.

Girardin, R.L. *De la composition des paysages, ou, des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en y joignant l'agréable a l'utile*. Genève: P. M. Delaguette, 1777.

Lampedusa, G. T. di. Il gattopardo. In: _____. *Opere*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2011, p. 27-265.

Leopardi, G. *Zibaldone di pensieri*. Milano: Garzanti, 1991.

_____. *Puerili e abbozzi vari*. (a cura di Alessandro Donati). Bari: Gius. Laterza & Figli, 1924.

Lombardo, P. Huysmans, Taine et la description coloriste: une esthétique décadente. In: Guyaux, Andre; Heck, Christine; Kopp, Robert. *Huysmans: une esthétique décadente*. Genève-Paris: Slaktine, 1987, p. 145-153.

Mariani, A. Dal mito dell'eden alla critica ecologica. *Interfaces*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, ano 18, n. 16, jan.-jun. 2012, p. 13-29.

Mugellesi, R. *Paesaggi latini*. Firenze: Sansoni, 1975.

Pope, A... Preface. In: _____. *The Iliad of Homer*. Trad. Alexander Pope. Londosn-New York: Cassel and Company, 1909, p. 12-32.

_____. Windor-Forest. In: _____. *Works*. V. III. London: C. and J. Livington, 1824, p. 1-37.

Sicotte, G.. Le jardin dans la littérature fin-de-siècle, ou quand un motif narratif devient un objet esthétique. In: Projets de paysage, 18 jan. 2011. In: https://www.projetsdepaysage.fr/le_jardin_dans_la_litterature_fin_de_siecle_ou_quand_un_motif_narratif_devient_un_objet_esthetique. Accesso: 23 giugno 2019.

Tellini, G. *Natura e arte nella letteratura italiana tra giardini, orti e frutteti*. Firenze: le Monnier Università, 2015.

Timpanaro, S. *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*. Pisa: Nistri-Lischi, 1965.

Tosco, C. *Storia dei giardini: dalla Bibbia al giardino all'italiana*. Bologna: Il Mulino, 2018.