

cismo comune alla sinistra in oggetto⁴¹ – non veniva rinnegato bensì valorizzato negli elementi ritenuti oggettivamente progressivi). Esso «doveva anche creare le condizioni per un effettivo esercizio concreto di tali diritti da parte di tutti i cittadini»⁴². Motivi questi che Crisafulli sosterrà nella sua attività di giurista e politico all'interno della Commissione Forti, dalla quale si possono anche ricavare le sue posizioni su alcuni temi rilevanti della nuova organizzazione istituzionale (quali quello del rapporto tra Parlamento e Corte costituzionale o quello relativo agli «organi e alle funzioni legislative»).

Alla luce di quanto detto si comprende allora l'utilità di un approccio storiografico che intrecci l'elemento giuridico-istituzionale con quello politico e culturale, nel tentativo di fare ulteriormente luce sui contributi più significativi dati alla redazione della Legge fondamentale. Altrettanto opportuno appare lo scavo volto a meglio precisare la natura di quest'ultima a partire dai suoi stessi antecedenti teorici degli anni Trenta, nonché a dare spazio nello specifico ad alcuni elementi della cultura della sinistra novecentesca, articolando maggiormente il giudizio intorno al rapporto esistente tra alcuni suoi esponenti e l'ordinamento costituzionale. Il tutto all'interno del complesso intreccio tra la cultura specifica dei costituenti presi di volta in volta in considerazione e lo sfondo del più generale confronto politico-giuridico dipanatosi in Italia ed Europa all'indomani della seconda guerra mondiale.

⁴¹ Cfr. in proposito l'analisi che M. DOGLIANI, *La concezione della Costituzione*, cit., pp. 387 ss. conduce sulla concezione costituzionale di Togliatti, la quale sembra essere riferibile anche ad altri esponenti comunisti impegnati nel dibattito costituzionale.

⁴² V. CRISAFULLI, *I diritti dell'uomo e del cittadino*, in «Rinascita», III, 1946. Di Crisafulli cfr. pure le due opere principali, *La Costituzione e le sue disposizioni di principio*, Milano 1952, e *Stato Popolo Governo. Illusioni e delusioni costituzionali*, Milano 1985.

Natura e allegoria nel giardino leopardiano*

Franca Janowski

Il pezzo di Franca Janowski che qui si pubblica è solo una parte di un più ampio saggio che la studiosa di Stoccarda ha elaborato per gli Atti di un convegno leopardiano, che usciranno presto. Io ne avevo avuto un'anticipazione in un seminario leopardiano organizzato nel 1998 a Berlino. Mi aveva colpito la precisione e peculiarità delle considerazioni del Leopardi sul tema giardino: sono convinto da sempre che si tratti di uno dei tanti "specchi" della politica che vado ricercando. Non solo metafora, dunque, ma canale di comunicazione tra gli uomini, nelle loro abitudini e passioni, e l'esigenza di vivere in comunità ordinata. Un canale ancora più interessante, nella prospettiva leopardiana, perché cosperso di ponti fra due temi che pure mi sono, politologicamente, molto cari: la melancolia e la disciplina. Mi sembra utile pubblicare il pezzo in S&P, per mostrare fin dove la nostra riflessione sulle dottrine può spingersi, nel tentativo di complicare la comprensione della politica. Franca Janowski è un'ottima romanista, che lavora in Germania e si occupa, fra l'altro, di Leopardi: a noi la sua competenza serve per fare altri discorsi. La speranza è che ne sorga un dibattito, o che almeno vengano altre proposte del genere. O anche che si possa instaurare un nuovo metodo [P.S.].

In una poesia giovanile di Rilke¹, in cui simbolo lunare e giardino appaiono congiunti, due innamorati immaginano al tornar di una notte di luna di scordare la tristezza che ispira loro la città

* Versione ridotta di un intervento al X Convegno internazionale «Lo Zibaldone: 100 anni dopo. Composizione, edizione, temi», Recanati-Porto Recanati 14-18 settembre 1998. L'intervento uscirà, nella sua completezza, negli Atti del Convegno con il titolo *Figure del negativo nello Zibaldone leopardiano: la tristezza della natura*. Una relazione prossima all'articolo qui pubblicato è stata letta in tedesco, dall'Autrice, in occasione del Seminario leopardiano tenutosi presso l'Istituto Italiano di Cultura di Berlino nel 1998.

¹ «Wir wollen, wenn es wieder Mondnacht wird / die Traurigkeit zu großer Stadt vergessen / und hingehen und uns an das Gitter pressen, / das uns von dem versagten Garten trennt», R.M. RILKE, *Sämtliche Werke*, Frankfurt a. M. 1962, vol. I, p. 167. Rilke sa esprimere mirabilmente il motivo della tristezza e della perdita innocenza della natura. Su questo tema cfr. anche R. ASSUNTO, *Ontologia e teleologia del giardino*, Milano 1988, pp. 21 s.

troppo grande, stringendosi alla cancellata che impedisce loro l'accesso a un parco che era stato pieno di vita e di giochi di bimbi durante la giornata. Nell'allegoria leopardiana, come vedremo, il poeta ha aperto il cancello del giardino proibito e vi è entrato, ma con il *promeneur solitaire* è penetrata nel giardino violato anche la sua malinconia, ed esso appare sordo e ostile come il paesaggio invernale all'agrimensore kaffiano.

Non sono molti i luoghi in cui Leopardi descrive un giardino. Pochi particolari del «paterno» giardino recanatese sono familiari al lettore: la famosa fontana delle *Ricordanze*², ricordata anche in una delle prime pagine dello *Zibaldone*, le siepi, i viali, i cipressi.

Per lo più nelle descrizioni degli *Idilli* viene evocato un paesaggio in aperta campagna, contemplato in lunghe passeggiate solitarie o nella caratteristica situazione della «meditazione assisa». Nell'incantevole inizio dell'*Elogio degli uccelli*³ ci immaginiamo il poeta immerso nella lettura in un ambiente che ha tutti i requisiti del *locus amoenus*.

Non il giardino viene tuttavia qui descritto, ma la natura vista dalla prospettiva degli uccelli che si «rallegrano sommamente delle verzure liete, delle vallette fertili, delle acque pure e lucenti, del paese bello»⁴.

Che Leopardi non restasse insensibile alla svolta nel sistema percettivo del giardino che nei dibattiti di quegli anni si trasforma da *otium* umanistico in occasione di riflessioni estetiche, penetrando anche nella speculazione filosofica dell'idealismo tedesco, ma ne seguisse con attenzione le vicende, è documentato dal seguente passo dello *Zibaldone* (187-188)⁵ steso nel luglio del 1820. In esso il poeta prende le distanze dalla tesi di Montesquieu, secondo cui la categoria della varietà debba venir sacrificata alla simmetria, quando questa sia giustificata da un criterio di utilità.

Leopardi pone sullo stesso piano varietà e simmetria che considera come due valori alternativi che comportano una scelta da compiersi sulla base del gusto:

«Ora io domando perché noi vedendo una campagna, un paesaggio dipinto o reale ec. d'un colpo d'occhio come un *partierre*, e gli oggetti di quella e di questa vista, essendo i medesimi, noi vogliamo in quella la varietà, e in questa la simmetria. E perché ne' giardini inglesi parimenti la varietà ci piaccia in luogo della simmetria. La ragione vera è questa. I detti piaceri, e gran parte di quelli

che derivano dalla vista, e tutti quelli che derivano dalla simmetria, appartengono al bello. Il bello dipende dalla convenienza. La simmetria non è tutt'uno con la convenienza ma solamente una parte o specie di essa, dipendente essa pure dalle opinioni gusti ec. che determinano l'idea delle proporzioni, corrispondenze, ec. La convenienza relativa dipende dalle stesse opinioni gusti, ecc. Così che dove il nostro gusto indipendentemente da nessuna cagione innata e generale, giudica conveniente la simmetria, quivi la richiede, dove no, non la richiede, e se giudica conveniente la varietà, richiede la varietà. E questo è tanto vero, che quantunque si dica comunemente che la varietà è il primo pregio di una prospettiva campestre, contuttociò essendo relativo anche questo gusto, si troveranno di quelli che anche nella prospettiva campestre amino una certa simmetria, come i toscani che sono avvezzi a veder nella campagna tanti giardini. E così noi per l'assuefazione amiamo la regolarità dei vigneti, filari d'alberi, piantagioni solchi ec.ec. e ci dorremmo della regolarità di una catena di montagne ecc. Che ha a che far qui l'utile o l'inutile? perché quando sì, quando no negli oggetti della stessa natura? Perché in queste persone sì, in quelle no? Di più quegli stessi alberi che ci piacciono collocati regolarmente in una piantagione, ci piaceranno ancora collocati senz'ordine in una selva, boschetto ecc. La simmetria e la varietà, gli effetti dell'arte e quelli della natura sono due generi di bellezza. Tutti e due ci piacciono, ma purché non sieno fuor di luogo. Perciò l'irregolarità in un'opera d'arte ci *choque* ordinariamente (eccetto quando sia pura imitazione della natura, come ne' giardini inglesi) perché quivi si aspetta il contrario; e la regolarità ci dispiace in quelle cose che si vorrebbero naturali, non parendo ch'ella convenga alla natura, quando però non ci siamo assuefatti come i toscani».

Questo passo contiene alcuni importanti suggerimenti per la comprensione dell'estetica del primo Leopardi con i suoi risvolti sensistici e preromantici. Scritto due anni dopo il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, approfondisce alcune tesi ivi formulate e aiuta inoltre a chiarire la collocazione del giardino all'interno della gerarchia delle arti.

La problematica fondamentale che regge il discorso è quella del rapporto fra natura e arte. Tre sono i concetti di cui Leopardi si serve per definire la sua posizione: simmetria, varietà e convenienza. Mentre la simmetria è categoria pertinente al bello d'arte, dipinti ma anche giardini, la varietà è un predicato della natura. Il criterio operativo che decide sul giudizio di gusto, e cioè sulla bellezza o meno dell'oggetto, è la proprietà o convenienza, cioè l'essere o il non essere fuori luogo di una delle due qualità alternative. Non si tratta tuttavia di una distinzione rigida come mostra l'esempio del giardino all'inglese, apprezzato proprio sulla base della varietà, così come viene tollerato, giustificandolo sulla base dell'assuefazione, l'amore dei toscani per i paesaggi regolari. In realtà, dice Leopardi, il giardino inglese è un giardino naturale, anzi è una pura imitazione della natura; non va pertanto considerato come un'opera d'arte, come il classico giardino all'italiana, spazio scenografico e di rappresentazione, bensì come *pura* natura. È necessario tuttavia precisare questa affermazione. Sicuramen-

² G. LEOPARDI, *Tutte le opere*, a cura di W. Binni, Firenze 1985, pp. 27 s.

³ G. LEOPARDI, *Operette Morali*, a cura di C. Galimberti, Napoli 1986, p. 374.

⁴ *Ibidem*, p. 373.

⁵ Le citazioni dallo *Zibaldone* sono tratte da G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, Edizione critica e annotata di G. Pacella, 3 voll., Milano 1991 (indicato nel testo come *Zib.*).

te Leopardi non la intende in senso letterale, infatti egli è ben conscio della difficoltà di trovare la natura allo stato puro. Nell'*Elogio degli uccelli*⁶ dirà, allorché afferma che proprio nel paesaggio coltivato gli uccelli cantano più dolcemente:

«Ora in queste cose, una grandissima parte di quello che noi chiamiamo naturale, non è; anzi piuttosto artificiale: come a dire, i campi lavorati, gli alberi e le altre piante educate e disposte in ordine, i fiumi stretti infra certi termini e indirizzati a certo corso, e cose simili, non hanno quello stato né quella sembianza che avrebbero naturalmente».

Meno facile è stabilire con esattezza da quali fonti Leopardi avesse ricavato le sue conoscenze del giardino all'inglese a cui si accenna nel passaggio citato. Con tutta probabilità egli conosceva il poema sui giardini di Jacques Delille⁷, un vero *bestseller* dell'epoca che era stato composto nel 1780 e di cui esisteva in Italia una traduzione in versi di Eutimio Carnevali. Quest'opera che conteneva svariate descrizioni dei più bei parchi inglesi del settecento e, pur facendo concessioni a un gusto accademico, rispecchiava il sincero amore dell'autore per una vita semplice e naturale, non poteva lasciare insensibile il Leopardi. In particolare il Delille – che aveva tra l'altro cantato in un altro poema la fantasia – si volgeva contro una moda letteraria che trascurava nelle descrizioni dei giardini la componente psicologica. Polemizzando contro il Rapin egli affermava infatti:

«Il a entièrement oublié la partie plus essentielle, celle qui cherche dans nos sensations, dans nos sentiments, la source des plaisirs que nous causent les scènes champêtres et les beautés de la nature perfectionnées par l'art. En un mot, ses jardins sont ceux de l'architecte; les autres sont ceux du philosophe, du peintre et du poète»⁸.

Delille sa trovare accenti di una sensibilità virgiliana e tocchi di autentica poesia laddove ad esempio, estendendo la sua compassione verso piante e animali, lamenta la distruzione del vecchio parco di Versailles o allorché, anticipando Volney, si sofferma a descrivere l'impressione suscitate dalle rovine. Il fatto poi che l'abate avesse composto un poema didascalico non doveva disturbare più di tanto Leopardi che nelle *Memorie e disegni letterari* aveva concepito il piano di servirsi di tale genere per cantare le selve e le foreste.

⁶ G. LEOPARDI, *Elogio degli uccelli*, in *Operette morali*, cit., pp. 374 s.

⁷ J. DELILLE, *Les Jardins, ou l'Art d'embellir les Paysages*, in *Oeuvres*, Paris 1837^a. Del Delille come traduttore di Virgilio Leopardi si occupa più volte nello *Zibaldone* (15, 94, 320, 962-63, 966). Le sue riserve nei confronti del Francese concernono meno l'opera del poeta che l'idoneità della lingua francese in generale a restituire fedelmente i pregi dei testi originali.

⁸ J. DELILLE, *Les Jardins*, cit., *Préface*, p. 1.

Nel 1792 Ippolito Pindemonte aveva tenuto un discorso degno di attenzione dal titolo: «Dissertazione sui giardini inglesi e sul merito in ciò dell'Italia presentata all'Accademia di scienze, lettere ed arti di Padova nell'anno 1792 e inserita nel volume IV degli atti dell'Accademia medesima»⁹. In questa pubblicazione, che forse Leopardi conosceva, e che contiene una finissima descrizione dei giardini all'inglese allora poco noti in Italia, Pindemonte sottolinea i meriti di Tasso nell'ideare un giardino naturale e lo chiama addirittura inventore di questo genere. Tasso – dice Pindemonte – allorché descrisse il giardino di Armida «veder seppe un nuovo genere di delizia, che fosse meglio che la natura, e nondimeno natura fosse, o una natura, per usare questa espressione, artificiosa, che volle ornarsi, e parere ancora più bella»¹⁰:

«E, quel che'l bello e'l caro accresce a l'opre
L'arte, che tutto fa, nulla si scopre.

Stimi (sì misto il culto è co'l negletto)
Sol naturali e gli ornamenti e i siti.
Di natura arte par, che per diletto
L'imitatrice sua scherzando imiti»¹¹.

Nel raffinato gioco di parole dei versi tassiani è la natura a imitare l'arte (sua tradizionale imitatrice), mentre l'arte dei giardini inglesi copia la natura fino a identificarsi con essa. Leopardi invece, come abbiamo visto, vuole rispettata la distinzione fra la sfera naturale e quella artistica che sono regolate da diversi criteri di gusto. Senza dubbio, sempre che per arte non si intenda artificioso, concetto sempre da lui accanitamente combattuto, egli mirava a realizzare un equilibrio fra arte e natura in una costruzione ideale regolata dalla mimesi.

In realtà nel processo di trasformazione del *formal garden* in *landscape garden* che si svolge nel Settecento, il giardino naturale, così adattato alla natura del luogo da non rivelare la mano dell'uomo, rappresenta solo un momento in un lunga storia. Esso è legato nella prassi soprattutto al nome di Lancelot Brown, l'architetto giardiniere che, rinunciando a statue e decorazioni architettoniche, aveva saputo fondere in un insieme armonioso giardino, parchi e paesaggio circostante, liberando il primo dalla rigorosa orditura geometrica e incorporandovi i più deliziosi scenari natu-

⁹ Cfr. B. BASILE, *L'elisio effimero. Scrittori in giardino*, Bologna 1993. Basile ha il merito di aver attirato nel suo interessante libro l'attenzione su questo scritto che riporta per intero in appendice.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 143 s.

¹¹ T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, in *Opere*, Milano 1963, vol. III, Canto XVI, ott. IX e X.

rali. In seguito il suo ideale di giardino immagine era stato sostituito dai più complessi e assai meno naturali giardini sentimentali e pittoreschi: il giardino romantico, influenzato dall'estetica del sublime teorizzata da Edmund Burke e dal gusto per l'esotico diffusosi in Europa alla fine del diciottesimo secolo, aveva fatto impallidire la concezione di una natura che bastasse a se stessa. Tuttavia sul piano filosofico, ma anche di moda e di gusto, un influsso decisivo era stato esercitato a livello europeo dai testi di Joseph Addison¹² risalenti agli inizi del Settecento, pubblicati nelle due riviste *The Spectator* e *The Tatler*. In particolare la sua critica alle feroci potature dei giardini (si pensi alle forme geometriche delle tipiche decorazioni dei cespugli di tassi nei giardini alla francese e all'italiana) avevano, per il tramite della pedagogia rousseauviana, fatto valere la loro influenza sulle teorie estetiche ottocentesche di un «giardino della libertà» elaborate da Schiller, Stendhal e Schopenhauer¹³. Leopardi mostra di non essere rimasto estraneo a questa trasformazione del gusto, anche se non si trova nello *Zibaldone* una trattazione specifica dell'arte dei giardini, che non faceva del resto parte del panteon delle arti della tradizione umanistica. Solo nel Settecento, infatti, essa era stata associata alle arti sorelle della pittura e della poesia, come suggerisce la bella immagine di Horace Walpole che parla di «tre Grazie che la natura ve-

¹² «Non so se io sia una persona dai gusti strani, ma devo confessare di guardare più volentieri un albero in tutta la sua selvaggia opulenza di rami e ramoscelli che se lo vedo troncato e tagliato con criteri matematici; e non posso fare a meno di estasiarmi piuttosto alla vista di un giardino di alberi fioriti che in tutti i piccoli labirinti del più artificiale parterre», J. ADDISON, *The Pleasures of Imagination*, in «The Spectator», n. 411-421, 1712, cit. in C.A. WIMMER, *Geschichte der Garten-theorie*, Darmstadt 1989.

¹³ Particolarmente vicina alla difesa della natura sostenuta da Leopardi nel suo *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* contro la scienza moderna è la posizione di A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, II, cap. 33, Zürich 1977, pp. 470 s.: «Wie ästhetisch ist doch die Natur! Jedes unangebaute und verwilderte, d.h. ihr selber frei überlassene Fleckchen, sei auch klein, wenn nur die Tatzte des Menschen davon bleibt, dekorirt sie alsbald auf die geschmacksvolle Weise, bekleidet es mit Pflanzen, Blumen, Gesträuchen, deren ungezwungenes Wesen, natürliche Grazie und anmuthige Gruppierung davon zeugt, daß sie nicht unter der Zuchtruthe des großen Egoisten aufgewachsen sind, sondern die Natur hier frei gewaltet hat. Jedes vernachlässigte Plätzchen wird alsbald schön. Hierauf beruht das Prinzip des englischen Gartens, welches ist, die Kunst möglichst zu verbergen, damit es aussehe, als habe hier die Natur frei gewaltet (...). In den Französischen Gärten hingegen spiegelt sich nur der Wille des Besitzers, welcher die Natur unterjocht hat, so daß sie statt ihrer Ideen, die ihm entsprechenden, ihr aufgezwungenen Formen, als Abzeichnen ihrer Sklaverei trägt: geschorene Hecken, in allerhand Gestalten geschnittene Bäume, gerade Alleen, Bogengänge u.s.w.».

ste ed adorna»¹⁴. Ciò non toglie che nella discussione filosofica, soprattutto tedesca, ci fosse molta incertezza sul posto da assegnare alla nuova arte. Kant¹⁵ considera l'arte dei giardini come una sezione della pittura, dato che come questa deriva le sue forme dalla natura, e insiste sulla sua differenza dall'architettura che sarebbe un prodotto dell'arte e non della natura. Hegel, invece, tratta la *Gartenkunst* nella sezione dedicata all'architettura, anche se fa presente, parlando del giardino all'inglese, che esso non è un «costruire con liberi oggetti», ma un dipingere che «lascia gli oggetti nella loro naturalità». La funzione del giardino è tuttavia per Hegel chiaramente utilitaristica, quella cioè di servire alla ricreazione e alla meditazione, di qui la sua poca simpatia per il sincretismo del giardino poetico sentimentale che distrae, eccitando la fantasia¹⁶.

Il passo di Leopardi riprodotto più sopra (*Zib.* 187-88) sembra indicare che egli consideri il giardino più come un prodotto dell'arte che della natura: «vedendo (...) un paesaggio dipinto o reale ecc. d'un colpo d'occhio come un *parterre*». Lo sguardo del pittore scopre la natura che diviene quadro. Già il Delille del resto aveva incitato i suoi lettori a contemplare i giardini con gli occhi di un Poussin!

Se si volge ora l'attenzione alla classificazione delle arti leopardiane, si può constatare che nella sua gerarchia l'architettura occupa l'ultimo posto, dal momento che essa è meno abile della pittura o della scultura a imitare la natura. Essa fallisce inoltre in quella che è la finalità primaria dell'arte e cioè di esprimere passioni (*Zib.* 2361-62). Per il resto presenta affinità con la musica pur essendo nettamente inferiore in rapporto alla forza espressiva che deriva dall'immediatezza:

«Che vuol dire che l'uomo ama tanto l'imitazione e l'espressione ecc. delle passioni? e più delle più vive? e più l'imitazione la più viva ed efficace? Laonde o pittura, o scultura o poesia, ec. per bella, efficace, elegante, e pienissimamente imitativa ch'ella sia, se non esprime passione, se non ha per soggetto veruna passione, (o solamente qualcuna troppo poco viva) è sempre posposta a quelle che l'esprimono, ancorché con minor perfezione nel loro soggetto. E le arti che non possono esprimere passione, come l'architettura, sono tenute le infime fra le belle, e le meno dilettevoli. (...) L'uomo odia l'inattività, e di questa vuole esser liberato dalle arti belle. Però le pitture di paesi, gl'idilli ec. ec. saranno sem-

¹⁴ Cfr. A.M. RUSAM, *Literarische Landschaft. Naturbeschreibung zwischen Aufklärung und Moderne*, Wilhelmsfeld 1992, p. 9.

¹⁵ I. KANT, *Kritik der Urteilkraft*, Hamburg 1963, p. 179 [tr. it. *Critica del Giudizio*, Bari 1979, p. 184].

¹⁶ G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über Ästhetik*, II, in *Werke*, Frankfurt a. M. 1993, pp. 349 ss. [tr. it. *Estetica*, Milano 1978, pp. 920 ss.].

pre d'assai poco effetto; e così anche le pitture di pastorelle, di scherzi ec. di esseri insomma senza passione: e lo stesso dico della scrittura, della scultura, e proporzionatamente della musica. (26 Gennaio 1822)».

Se dopo quella delle arti si esamina la gerarchia dei sensi che vi corrisponde, si ha una volta di più la conferma di come Leopardi sapesse fondere con grande originalità elementi della cultura sensistica con istanze proprie di una sensibilità che si può senz'altro definire romantica. Straordinaria e illuminante in questo contesto è l'intuizione che lo porta, all'interno della riflessione sulle percezioni sensoriali, ad affermare il primato dell'odorato sugli altri sensi.

Jean Paul¹⁷ aveva affermato «che la sfera del romantico si suddivide in un regno visivo del giorno e in un regno uditivo notturno, affine al sogno», e stabilito una graduatoria dei sensi basandosi sulla loro capacità di provocare dolore o gioia. Nei sensi della vista e dell'udito il piacere prevale, anche per merito del ruolo che vi gioca la fantasia, sul dolore. L'odorato, occupa un posto di mezzo potendo provocare in egual misura godimento o sofferenza.

Anche per Leopardi la categoria del piacere è determinante per una valutazione delle percezioni sensoriali, tuttavia, essendo per lui speranza e rimembranza «cose migliori e più dolci degli stessi dilette» presenti, perviene a una diversa valutazione dell'odorato. Nello *Zibaldone* (1573) Leopardi aveva osservato che gli odori sono un'immagine dei piaceri umani e della speranza, nelle *Operette Morali*, e precisamente nei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri*¹⁸, approfondisce questo pensiero attribuendo un valore simbolico all'odorato.

«E paragonava universalmente i piaceri umani agli odori: perché giudicava che questi sogliano lasciare maggior desiderio di se, che qualunque altra sensazione, parlando proporzionatamente al diletto; e di tutti i sensi dell'uomo, il più lontano da potere essere fatto pago dai propri piaceri stimava, che fosse l'odorato. Anche paragonava gli odori all'aspettativa de' beni; dicendo che quelle cose odorifere che sono buone a mangiare, o a gustare in qualche modo, ordinariamente vincono con l'odore il sapore; perché gustati piacciono meno ch'adorarli, o meno di quel che dall'odore si stimerebbe».

Nella tensione dolorosa del desiderio inesaudito piacere e dolore si mescolano: l'odorato si fa figura della *Sehnsucht* romantica, momento che è insieme rimembranza del passato e speranza eternamente inappagata.

Non meno importante dell'odorato per la sua capacità immaginativa è per Leopardi l'udito:

«Ma io attribuisco l'effetto principale al suono perché esso è propriamente quella sensazione a cui la natura ha dato quella miracolosa forza sull'animo umano (come l'ha data agli odori, alla luce, ai colori)» (*Zib.* 1935).

La musicalità è la qualità in cui si rivela più chiaramente la *Stimmung* preromantica. Nella lirica leopardiana essa è elemento dominante nella percezione del paesaggio e accompagna negli *Idilli* la transizione da una poesia dell'immaginazione a una poesia del sentimento (*Zib.* 144).

«Una voce o un suono lontano, o decrescente e allontanantesi appoco appoco, o eccheggiante con un'apparenza di vastità ec. ec. è piacevole per il vago dell'idea ec. Però è piacevole il tuono, un colpo di cannone, e simili, udito in piena campagna, in una gran valle ec. il canto degli agricoltori, degli uccelli, il mugugno de' buoi ec. nelle medesime circostanze» (*Zib.* 4293, 21 settembre 1897).

La preferenza accordata all'udito rispetto alla vista, forse un'eco delle riserve leopardiane per l'epoca dei lumi, è mirabilmente espressa nella descrizione di paesaggi in cui la visione sembra dissolversi in sconfinata lontananza sino a divenire contemplazione interiore.

Ciò che accomuna tra loro i sensi della vista, dell'udito e dell'odorato è il loro rapporto con l'immaginazione, la loro comune capacità di spezzare le barriere spazio temporali.

In molte celebri annotazioni dedicate alla luce e alla vista, viene espressa la gioia che la «vastità delle sensazioni» suscita nello «spettatore naturale». La descrizione dei giochi di luce e degli effetti del chiaroscuro sono una mirabile testimonianza della capacità di Leopardi di fruire del paesaggio con la sensibilità di un poeta e con gli occhi di un pittore. Per il poeta inoltre la teoria dei suoni e delle voci si trova in stretta relazione con quella dei sapori e degli odori e ne può ricevere gran luce. Nel loro insieme queste teorie hanno a che fare non con il bello ma col piacevole (*Zib.* 1747-49; 1934-36; 3422-3427).

Si tratta di un nucleo di pensieri rilevante anche per la teoria estetica del giardino che rappresenta infatti una realizzazione della più perfetta sinestesia dei sensi (di quell'armonia di sapori, odori, colori e suoni cioè a cui Leopardi attribuisce un grande potere sull'anima umana) che l'uomo sia in grado di creare¹⁹.

Se, seguendo i suggerimenti delle idee estetiche espresse nello *Zibaldone*, si ipotizza un corrispondente ideale di giardino si approda in prossimità della teoria e della prassi del *landscape garden*

¹⁹ Mentre l'influenza della tradizione del *locus amoenus* vive soprattutto nelle immagini degli *Idilli* le riflessioni dello *Zibaldone* risalenti soprattutto al 1821 ricuperano e approfondiscono tematiche settecentesche illuministiche e preromantiche (Joung, Cesarotti, Gessner).

¹⁷ J. PAUL, *Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule*, München 1963, p. 467.

¹⁸ G. LEOPARDI, *Operette Morali*, cit., p. 323.

dove suggestioni derivanti dalle poetiche sensistiche e preromantiche coesistono con una memoria dell'antico.

Tuttavia, anche se le osservazioni leopardiane suggeriscono una significativa consonanza con le intuizioni che avevano ispirato i creatori inglesi di giardini intesi appunto come paesaggi-parco, va d'altra parte notato che le caratteristiche socioculturali e ambientali del territorio italiano, intensamente sfruttato, non erano favorevoli alla creazione di giardini così vasti da comprendere al loro interno l'intero paesaggio ma il paesaggio tutto era di per se stesso giardino.

Se dalla riflessione sul paesaggio-giardino, considerato come oggetto del godimento estetico si passa ad analizzare la descrizione del giardino che si suole designare come in stato di *souffrance* (*Zib.* 4174-75), si ha l'impressione di una rottura, di un improvviso cambiamento di livello e di senso: il discorso si svolge ora su un piano ontologico.

In realtà ci si scontra con una complessità di motivi e riferimenti che testimoniano una profonda continuità nell'itinerario di pensiero leopardiano: la tradizione arcadica, che accanto alle tematiche del *locus amoenus* conosce la figura del *locus terribilis*, coesiste col mito del *Genesi*, su cui Leopardi ha intensamente riflettuto. Non meno rilevanti infine sono le suggestioni che gli pervengono dal pensiero contemporaneo, tendenti a rivalutare l'esperienza sensibile e a intendere deisticamente la natura come sola rivelazione di Dio. La compresenza dei discorsi si chiarisce in una lettura allegorica: il giardino, microcosmo che ripete la formula della creazione, simbolo scelto per dimostrare l'inganno della natura rivela che è la natura stessa a essere ingannata.

In significativa anticipazione delle punte più avanzate della speculazione e della letteratura novecentesca Leopardi, con un procedimento che si può definire ironico, mette in atto un processo di disgregazione e di sfaldamento dei tradizionali schemi allegorici. Nel paradiso divenuto inferno la struttura della psichomachia dei romanzi allegorici si trasforma: non più lotta fra i principi del bene e del male, ma crudeltà e aggressione contro esseri innocenti. Il tradizionale tragitto dell'eroe della *quête* diviene nel giardino labirintico cammino senza meta, *L'hortus conclusus* è ora luogo di morte o ospedale, in cui si perpetua la sofferenza. L'affinità dell'allegoria moderna con il simbolo trova espressione in tematiche esistenziali o religiose.

Nel brano dello *Zibaldone* a cui si è fatto ripetutamente allusione e che qui vorrei citare interamente, Leopardi si fa portavoce del dolore della natura con accenti di sublimità paolina: «scimus enim quid omnis creatura ingemiscit, et parturit usque adhuc» (*Epistula ad Romanos*, 8,22)

«Entrate in un giardino di piante, d'erbe, e 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. Tutta quella famiglia di vegetali è in istato di *souffrance*, qual individuo più, qual meno. Là quella rosa è offesa dal sole, che gli ha dato la vita; si corruga, langue appassisce. Là quel giglio è succhiato crudelmente da un'ape, nelle sue parti più sensibili, più vitali. Il dolce miele non si fabbrica dalle industrie, pazienti, buone e virtuose api senza indicibili tormenti di quelle fibre delicatissime, senza strage spietata di teneri fiorellini. 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 stritoli, le ammacchi, ne spremi il sangue, le rompi, le uccidi. Quella donzelletta sensibile e gentile, va dolcemente sterpando e infrangendo steli. Il giardinere va saggiamente troncando, tagliando membra sensibili, colle unghie, col ferro». (Bologna, 19 aprile 1826). «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 triste 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, 22 aprile 1826).

È difficile immaginarsi una più radicale negazione dell'idillio arcadico del *locus amoenus*. Il linguaggio e le metafore del giardino leopardiano sono moderne, rousseauviane, l'ispirazione che lo regge, lo spirito animatore, è antico, incomprendibile senza un ricorso al *Genesi* e a intuizioni gnostiche. Questo «pezzo da antologia» è un testo di un grande spessore simbolico che parla nei modi dell'allegoria. Nell'utopia negativa si intuisce il costante riferimento al mitico giardino edenico, vi traspare il sogno di un luogo e di un tempo in cui la vita e il piacere non sottostavano alle dure legge della lotta per l'esistenza.

Con un procedimento antitetico a quello dei padri della chiesa che attraverso l'allegoresi volevano salvare le favole antiche, cercando al di sotto del seducente manto di bellezza un insegnamento morale o una verità cristiana, Leopardi demitizza per così dire il giardino, facendo tralucere nelle bellezze dell'Elisio il volto del male. Il giardino, da sempre insieme luogo del destino o della cultura, ma anche di un'effrazione, di un esilio, lungi dall'essere una

celebrazione dell'armonia cosmica, diviene specchio della negatività dell'universo.

Le figure retoriche di cui si serve Leopardi sono l'ossimoro e l'ironia. Il loro linguaggio rivela nella paradossale contrapposizione tra suggestiva bellezza e sofferenza nascosta il dissidio insanabile dell'esistenza.

Il *locus terribilis* della tradizione aveva tutti gli attributi capaci di suscitare terrore nell'uomo: oscurità, rocce inaccessibili, aridità ed evocava pericoli di ogni genere attraverso le intemperanze climatiche o gli animali selvaggi. Nel giardino leopardiano attanti umani o vegetali emanano soavità e grazia. La voce narrante si rivolge con un confidenziale *voi* ad ascoltatori dall'animo sensibile: «Entrate in un giardino di piante, d'erbe e di fiori. Sia pur quanto volete ridente». Fanno poi la loro comparsa i frequentatori del giardino edenico: un *tu* come corrispondente dell'io lirico, la dama della poesia cortese, la *donzella* e infine colui che cura e lavora il giardino, il *giardiniera*. All'improvviso l'incanto dell'idillio si rompe, mutandosi in tragedia. Quel *tu* sensibile si trasforma in una sadica figura di distruttore: «intanto tu strazi le erbe co' tuoi passi; le stritolli, le ammacchi, ne spremi il sangue, le rompi, le uccidi». La gentile *donzella* non assomiglia alla Flora botticelliana che fa germogliare sotto i suoi piedi delicati un tappeto di fiori, bensì a una furia distruttrice.

Sottilmente ironica suona la frase: «Il dolce miele non si fabbrica dalle pazienti, buone e virtuose api senza indicibili tormenti, senza strage spietata di teneri fiorellini». Virgilio si era, come è noto, soffermato a lungo nelle sue *Georgiche* a descrivere la vita delle api che nella tradizione arcadica simboleggiavano la laboriosità come pure, grazie al dono del miele, la bontà della natura. Anche Leopardi conferisce agli insetti i più lusinghieri predicati, ciò non gli impedisce tuttavia di metterne in luce la crudele natura. Molte sono nel brano le immagini derivate da fonti arcadiche, ma la connotazione negativa prevale decisamente: offendere, ferire, trafiggere, punzecchiare, rompere, stracciare, stritolare, ammaccare, uccidere, ammazzare... In questa topografia del dolore il giardino diviene un luogo di morte, la gioia si trasforma in lutto.

Ma è nella rappresentazione del *giardiniera* che l'ironia raggiunge il suo culmine sfiorando la blasfemia: «il giardiniera va saggiamente troncando, tagliando membra sensibili, colle unghie, col ferro». Chi non pensa involontariamente al saggio creatore del racconto del *Genesi* demonizzato mediante i tratti negativi del demiurgo delle concezioni gnostiche o di Arimane? In questo inferno che ha la bellezza seduttrice dell'Elisio esistono solo vittime e

carnefici. Similmente nella complessa simbologia del suo *Giardino delle delizie* Hieronymus Bosch aveva accostato alle più delicate raffigurazioni delle lusinghe amorose l'ambigua rappresentazione della presenza del male. Nella parte inferiore dell'ala sinistra del trittico in cui è dipinta la creazione di Adamo ed Eva, ad esempio, la dura legge della sopravvivenza impone il suo tributo e gli animali si divorano a vicenda. Nella tavola di destra atroci supplizi vengono inflitti a musici, cavalieri e altri rappresentanti di una vita vana e leggera. A differenza di Bosch tuttavia, Leopardi non separa il paradiso dall'inferno ma ne intuisce la profonda unità. Gli è anche estranea la volontà di stabilire una corrispondenza fra stati d'animo individuali e manifestazioni naturali nel senso di fornire quadri diversi della natura, ora lieta ed esuberante nel rigoglio della stagione primaverile o estiva, ora triste e spoglia nella stagione invernale. Nonostante i molti riferimenti all'*Ortis*, Leopardi non indulge come Foscolo a dipingere i riflessi sull'anima dei protagonisti del variare dei fenomeni naturali mediante le figure della natura amica o in collera. Concentrandosi sul momento del dolore e soggettivizzando e assolutizzando la natura la sua descrizione del giardino *en souffrance*, raggiunge uno straordinario spessore metafisico. Con sensibilità empatica Leopardi, rivivendo con animo romantico una situazione topica, trasforma una descrizione concreta in una allegoria dell'esistenza. Apparentemente egli si accosta alla concezione romantica della *Beseelung* della natura. Già ai tempi della sua controversia con Ludovico di Breme il poeta aveva sostenuto che la poesia dovesse necessariamente attribuire alla natura una vita umana e aveva addotto ad esempio l'immagine byroniana in cui la rosa innamorata dell'usignolo cantata dal poeta andava in realtà intesa come donna²⁰. Quello che è veramente nuovo nella descrizione dello *Zibaldone* è la mancanza di distinzione fra vita animale e vita vegetale: il giardino è divenuto un simbolo cosmologico. Non solo intuitivamente per l'ispirazione poetica, ma anche come verità filosofica che si dischiude alla ragione, la vita è male; l'esistenza è sofferenza non solo per l'uomo ma anche per le piante.

In un densissimo passo dello *Zibaldone* scritto il 5-6 aprile del 1825 – che inizia con una confutazione dell'affermazione fatta da

²⁰ G. LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, a cura di O. Besomi e altri, Bellinzona 1988, pp. 234 ss. Negli *Abbozzi*, che Leopardi aveva scritto come preparazione al *Discorso* e che l'edizione riporta, *ibidem*, p. 121, Leopardi afferma: «... perché l'uomo non può né potrà mai concepire vita se non umana, e la poesia che attribuirà alle cose vita non umana non potrà neppure esser chiamata barbara ma di un altro mondo».

Volney nello scritto *La loi naturelle, ou Catéchisme du citoyen français*, secondo cui il principio di conservazione è il fine immediato di ogni esistente, e che continua, dopo due brevi incisi filologici, nella meditazione del 9 aprile, – Leopardi afferma che tutta la natura è insensibile, eccetto gli animali che sono pertanto i soli a essere infelici, e sola parte *souffrante* dell'universo. Un anno dopo, nell'aprile del 1826, come prova il passo del giardino, la visione si è allargata a comprendere anche il mondo vegetale, come livello più basso, ma pur sempre «sensibile» dell'universo.

Si tratta di una problematica viva nelle filosofie orientali e in particolare nel buddismo che professa la profonda unità di tutte le cose. I romantici tedeschi, in particolare i fratelli Schlegel e Novalis – ma anche l'illuminista Voltaire – erano profondi ammiratori della filosofia indiana. Non è pertanto inverosimile, anche se è difficile provarlo, che Leopardi fosse a conoscenza di scritti di filosofia orientale. Certo molti suggerimenti gli dovevano venire dai testi dei pensatori francesi, in particolare da D'Holbach che nell'immanentismo del suo *Système de la Nature* non ammetteva differenze qualitative tra i viventi. Non a caso inoltre non pochi dei rinvii a Buffon che ricorrono nell'arco della produzione zibaldoniana e che dimostrano la familiarità di Leopardi con l'opera del grande naturalista francese che aveva bandito dalle sue indagini ogni preoccupazione di carattere biblico e teologico, vertono sul confronto fra uomo e animali nei riguardi della felicità (*Zib.* 281-291; 4092).

Se ci si rivolge poi ai contemporanei del poeta, un confronto anche rapido può documentare l'affinità tra la filosofia tragica di Schopenhauer²¹ grande ammiratore della mistica indiana, e il pensiero leopardiano ma anche cogliere la profonda differenza nei riguardi del significato e il valore dell'individualità. Dalla considerazione della meschinità e dell'amarezza della vita (l'orrore dell'uomo per l'essere) non nasce in Leopardi l'impulso al soffocamento dell'individualità nell'ascesi. Al contrario, le esigenze vitali di ogni singola creatura si trovano al centro del suo cosmo poetico e filosofico. Questa considerazione induce a non trascurare nell'indagine sulle fonti dell'allegoria del giardino il pensatore che fu l'inflessibile paladino degli interessi del singolo in epoca illumini-

²¹ A. SCHOPENHAUER *Die Welt als Wille und Vorstellung*, cit., *Bejahung und Verneinung des Willens*, IV, p. 488 fa una diagnosi amara della condizione umana: «Dieser... erkennt das Ganze, faßt das Wesen desselben auf und findet es in einem steten Vergehen, nichtige Streben, innerer Widerstreit und beständigen Leiden begriffen, sieht, wohin er auch blickt, die leidende Menschheit und die leidende Tierheit, und eine hinschwindende Welt».

stica, Jean Jacques Rousseau. Non è forse inesatto affermare che il filosofo di Ginevra, oggetto di attente e sempre ripetute letture²², abbia avuto una parte importante nel gioco di corrispondenze che strutturano il testo. Nell'apologo del giardino in *souffrance* si può riconoscere non solo un rovesciamento della simbologia del paradiso terrestre ma anche una reazione alla concezione della natura rispecchiata nella *Nouvelle Héloïse* rousseauviana. Il testo di Leopardi potrebbe essere dunque letto come una parabola allegorica o meglio come discorso filosofico in forma allegorica in cui il dialogo con Rousseau guida il sottile gioco delle corrispondenze.

La critica più recente²³ ha richiamato l'attenzione sullo spessore del sistema filosofico che regge la poesia leopardiana: speculazione e messaggio poetico non si possono intendere l'una senza l'altra. L'interrogativo mai spento di ogni filosofia, perché l'essere piuttosto che il nulla, è per Leopardi un continuo incentivo alla meditazione. Il passo sul giardino è preceduto da una analisi critica della filosofia leibniziana. Voltaire – che Leopardi cita – aveva nel suo *Candide*²⁴ confutato, dimostrandone l'assurdità, la tesi di Leibniz secondo cui il nostro sarebbe il migliore dei mondi possibili. Il rifiuto leopardiano di una visione finalistica dell'universo è molto più radicale, infatti gli è incomprendibile, come «dal male di tutti gli individui senza eccezione, possa risultare il bene dell'universalità» (*Zib.* 4175). Per Rousseau il male si trova nell'uomo stesso che opera, nel disordine che egli porta nel mondo: senza l'uomo nulla

²² Come ricorda Pacella in una nota dell'apparato critico della sua edizione dello *Zibaldone*, Leopardi non possedeva un'edizione francese delle opere di Rousseau, mentre aveva in ogni caso una copia italiana del *Discours sur l'inégalité*. Numerosi pensieri di Rousseau, fra cui quello fondamentale (*Zib.* 4510-11) del 17 maggio 1829 sono tratti dall'antologia *Les pensées de J.J. Rousseau*, Amsterdam, 1786, 2 voll. Negli elenchi di letture leopardiane questa antologia compare ben tre volte, mentre l'*Émile* una volta sola nel V elenco). Va notato tuttavia che anche il passo citato sopra che porta l'indicazione: J.J. ROUSSEAU, *Pensées*, II, 200 è tratto dall'*Émile* e precisamente dalla *Professione di fede del vicario savoiardo*, particolare che la critica per lo più non mette in rilievo. Per quanto mi risulta, non esistono testimonianze di una lettura della *Nouvelle Héloïse*, ciò non toglie tuttavia che Leopardi abbia avuto occasione a Bologna o altrove di consultare il romanzo. Per i libri che non si trovano nella biblioteca paterna non siamo purtroppo sempre in possesso di documentazioni valide (riferimenti epistolari od altro) che ci possano dare sicurezza. In questi casi mi sembra legittimo fare «parlare» i testi. Purtroppo non ho potuto considerare nel presente saggio il libro di S. KOOPMANN, *Studien zur verborgenen Präsenz Rousseaus im Werk Giacomo Leopardis*, Tübingen 1998, apparso a stesura avvenuta.

²³ Cfr. in particolare E. SEVERINO, *Cosa arcana e stupenda. L'occidente e Leopardi*, Milano 1997.

²⁴ Come è noto il romanzo di Voltaire termina con l'immagine del giardino e l'esortazione a coltivarlo.

turberebbe l'armonia della natura. Una simile considerazione è possibile soltanto sullo sfondo di una visione sostanzialmente ottimistica del tutto. Ma è lecito, sembra chiedersi Leopardi, fermarsi a considerare l'incanto del giardino fiorito senza osare sollevare il «velo di Maja» che lo ricopre? Per il poeta il disordine fa parte dell'essenza stessa dell'universo ed è come tale indistruttibile: tra la natura come esistenza umana e la natura come «gioco del divenire, come eterno ciclo di produzione e distruzione»²⁵, esiste una contraddizione insolubile.

Dall'evidenza del divenire e dunque del dolore deriva che per l'esistente il non essere è meglio dell'essere: la natura stessa (come gioco del divenire) è autodistruzione, la sofferenza è un anello necessario, gli enti sensibili sono per natura enti *souffrants*, una parte essenzialmente *souffrante* dell'universo (*Zib.* 4133-4135).

Paul de Man²⁶ ha fornito nella sua «Retorica della temporalità» un'acuta analisi della *Nouvelle Héloïse* contribuendo tra l'altro a ridestare l'interesse per l'allegoria nella critica letteraria. Particolarmente interessanti sono le sue considerazioni riguardo alla differenza tra la visione della natura espressa nella descrizione del bosco della Maillerie a forte valenza simbolica e il giardino segreto di Julie a Clarens. La connotazione allegorica di questo testo viene dimostrata attraverso confronti e rimandi a classiche opere allegoriche come il *Roman de la rose* o *Robinson Crusoe*, ma anche mettendo in rilievo il carattere astratto privo di dettagli concreti del luogo che è conforme alle tesi del narratore: lo scenario naturale non risulta infatti essere espressione di uno stato d'animo. Il giardino rappresenterebbe dunque allegoricamente il controllo che l'eroina sa esercitare sulle sue passioni poiché un'intelligenza virtuosa è in grado di creare la vera natura. Il giardino di Julie è un paradiso terrestre costruito dall'uomo in cui è possibile la conciliazione fra uomo e natura. Il giardino *en souffrance* è lo specchio dell'utopicità di questo assunto. Rinuncia o dominio delle passioni non contribuiscono alla felicità umana così come le cure umane non possono eliminare il male dalla natura vegetale o animale²⁷.

La presenza di Rousseau nella descrizione del giardino in stato di *souffrance* è fortissima e non si limita alla *Nouvelle Héloïse*. Già il

²⁵ «L'uomo (e così gli altri animali) non nasce per godere della vita, ma solo per perpetuare la vita, per comunicarla ad altri che gli succedano (...). Spaventevole, ma vera proposizione e conclusione di tutta la metafisica. L'esistenza non è per l'esistente, non ha per suo fine l'esistente, né il bene dell'esistente» (*Zib.* 4168).

²⁶ P. DE MAN, *Rhetorik der Temporalität*, in *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt a. M. 1993.

²⁷ Il giardino di Leopardi riunisce in sé le due valenze allegorica e simbolica che nel testo di Rousseau appartengono a situazioni diverse.

fatto che Leopardi usi il termine francese e non il corrisponde italiano, come avrebbe potuto fare, mi sembra indicare una dipendenza dal pensatore ginevrino che Leopardi nello *Zibaldone* cita infatti per lo più in lingua originale. Anche se il sostantivo *souffrance* non si trova né nel romanzo, né nell'*Émile* e venga usato raramente da Rousseau²⁸ il verbo *souffrir* è assai comune; esso compare non a caso nella citazione (*Zib.* 4510-11) riportata da Leopardi²⁹.

Anche il giardino di Leopardi è un giardino «femminile», e ciò non soltanto perché viene visitato dalla donzelletta; giardino e piante nella loro natura sofferente e delicata presentano una chiara connotazione femminile. È ben noto l'interesse e l'amore di Rousseau per le piante, come testimoniano le *Lettres sur la botanique*, i *Fragments pour un dictionnaire des termes d'usage en botanique* e i suoi famosi erbari. Colpisce in queste opere, e soprattutto nella prima, la straordinaria attenzione che il Ginevrino, un vero specialista del fiore, riserba alla descrizione, sempre piena di delicatezza degli organi di riproduzione. Perfino il linguaggio del *Dizionario*, che condanna la tradizionale dipendenza della botanica dalla medicina, è spesso lirico³⁰. Si ripete qui la tendenza, già presente nell'*Émile*, a usare metafore antropomorfe per descrivere situazioni riguardanti il regno animale o vegetale. Si pensi all'inizio dell'opera con la feroce condanna dell'abitudine umana a esercitare violenza sulla natura³¹. Anche Leopardi parla di «fibre deli-

²⁸ Gli autori del *Vocabulaire du sentiment dans l'oeuvre de J.J. Rousseau*, sous la direction de M. Gilot e J. Sgard, Genève-Paris 1980, p. 102 non registrano il sostantivo. Riguardo a espressioni affini riguardanti la semantica del dolore che Rousseau adopera più spesso essi notano: «A peine moins employé que le mot "peine", qui désigne exclusivement la douleur morale, le mot "douleur" est un terme générique qui englobe toutes les souffrances morale ou physiques, et qui par là même, introduit une réflexion sur le mal. Il est surtout fréquent dans l'*Héloïse* (178 "peine", 117 "douleur", 81 "désespoir", 56 "tristesse", 34 "chagrin", 19 "affliction"). Nei *Frammenti autobiografici* compare l'espressione «souffrance d'autrui».

²⁹ «Homme, ne cherche plus l'auteur du mal; cet auteur c'est toi-même. Il n'existe point d'autre mal que celui que tu fais ou que tu souffres, et l'un et l'autre te vient de toi. Le mal générale ne peut être que dans le désordre, et je vois dans le système du monde un ordre qui ne se dément point. Le mal particulier n'est que dans le sentiment de l'être qui souffre; et ce sentiment, l'homme ne l'a pas reçu de la Nature il se l'est donné». Il passo si può leggere in J.J. ROUSSEAU, *Émile, Profession de foi du vicaire savoyard*, in *Oeuvres complètes*, Paris 1969, Livre IV, p. 588.

³⁰ «Comment se seroit-on beaucoup occupé de la structure organique d'une substance, ou plutôt d'une masse ramifiée qu'on ne songeait qu'à piler dans un mortier?» scrive J.J. ROUSSEAU, *Dictionnaire*, in *Oeuvres complètes*, IV, Paris 1969, p. 1021.

³¹ «Tout est bien, sortant des mains de l'auteur des choses: tout dégénère entre les mains de l'homme. Il forse une terre à nourrir les productions d'une autre. Il mêle et confond les climats, les éléments, les saisons. Il mutilé son chien, son cheval, son esclave». J.J. ROUSSEAU, *Émile*, cit., p. 246.

catissime», di «parti sensibili e vitali», di «offese» da parte dell'uomo. Certo occorre sottolineare che la visione di Leopardi è ancora più negativa, la sua spietata diagnosi non si arresta all'opera dell'uomo ma coinvolge la natura. Mentre ad esempio nel rousseauviano giardino di Julie gli alberi che si piegano flessuosamente fino a terra per produrre pergole ombrose sembrano corrispondere gioiosamente alle attese dell'uomo, Leopardi attira l'attenzione sulla fatica che costa alle piante in crescita il trovare un appoggio. La condanna dell'esistente è universale.

«Non gli uomini solamente, ma il genere umano fu e sarà sempre infelice di necessità. Non il genere umano solamente ma tutti gli animali. Non gli animali soltanto ma tutti gli altri esseri al loro modo. Non gli individui, ma le specie, i generi, i regni, i globi, i sistemi, i mondi» (*Zib.* 4175).

Se il giardino *en souffrance* porta il timbro dell'immaginario rousseauviano, vi sono rintracciabili anche echi delle letture dell'*Ortis* e soprattutto del *Werther* goethiano che Leopardi aveva letto nel '19 e che non cesserà fino alla composizione della *Ginestra* di infiammare la sua fantasia poetica³². Un passo come quello della splendida lettera del 18 agosto che verte sul pensiero che la natura non fa più attenzione alla formica di quanto non ne faccia l'uomo, può senz'altro considerarsi un altro richiamo intertestuale al giardino in *souffrance*. Nella traduzione del Salomon, che Leopardi possedeva, il passo suona: «Il più innocente sconsiderato passaggio costa la vita a mille e mille vermicelli; un passo stermina l'edificio della laboriosa formica, ed avviluppa un picciol mondo in un vergognoso sepolcro»³³. Il brano leopardiano che pur scarta

³² L'atteggiamento di Leopardi nei riguardi della lettura dei romanzi, che considera meno alieni all'uomo di genio dei drammi, è sostanzialmente positivo: «Molti sono che dalla lettura de' romanzi libri sentimentali ec. o acquistano una falsa sensibilità non avendone, o corrompono quella vera che avevano. (...) A ogni modo mi sono avveduto che la lettura de' libri non ha veramente prodotto in me né affetti o sentimenti che non avessi, né anche verun effetto di questi, che senza esse letture non avesse dovuto nascere da sé: ma pure gli ha accelerati, e fatti svilupparsi più presto» (*Zib.* 64-65). Come esempio Leopardi cita la lettura da lui fatta del *Werther* che gli aveva reso cosciente quel desiderio doloroso di porre fine alla sua vita che pure era già latente in lui.

³³ Cit. da G. MANACORDA, *Materialismo e masochismo. Il "Werther", Foscolo e Leopardi*, Firenze 1973, p. 140. Nella versione originale: «Da ist kein Augenblick, der nicht dich verzehrte und die Deinigen um dich her, kein Augenblick, daß du nicht ein Zerstörer bist, sein muß; der harmloseste Spaziergang kostet tausend armen Würmchen das Leben, es zerrütet ein Fußtritt die mühseligen Gebäude der Ameisen, und stampft eine kleine Welt in ein schmähhliches Grab», J.W. GOETHE, *Die Leiden des jungen Werther*, Stuttgart 1986, p. 59. La fonte di questa immagine risale probabilmente al D'Holbach che, nel cap. LVIII del suo *Système de la nature*, combattendo la tesi della felicità di tutti gli esistenti, aveva fatto l'esempio dell'uomo che camminando tormenta e distrugge una moltitudine di esseri che incontra sul suo cammino.

la parola «cimiterio» favoreggiando «ospedale»³⁴, è più radicale perché coinvolge, come si diceva, nell'accusa di male tutto ciò che esiste, compreso il mondo animale e vegetale, pensiero che l'esistenzialismo di Kirkegaard farà suo nella tesi secondo cui l'intera creazione, non solo l'uomo, vive nell'angoscia³⁵.

È pur vero che nello *Zibaldone* si trovano svariate riflessioni sulla felicità nel mondo animale. Le bestie sono più felici degli uomini, «beati se non sanno le loro miseria» (*Zib.* 69) e anche perché non conoscono la noia nel riposo (*Zib.* 173;175; 4180-81). Molti sono inoltre i passi che sottolineano la maggiore aderenza degli animali allo stato di natura che li rende immuni dal «machiavellismo di società» come dimostrerebbe la loro esemplare organizzazione sociale e pacifica convivenza. Indubbiamente per Leopardi l'animale rappresenta l'utopia della condizione di pienezza vitale in uno stato che precede l'avvento del sapere e il guaio irreparabile della ragione e pertanto in principio «senza la spada dell'infelicità»³⁶. Non meno radicali e numerose sono tuttavia le citazioni dell'infelicità di tutti i viventi che: «sono la parte sensibile, e perciò infelice sofferente, imperfetta ed infima di tutta la natura» (*Zib.* 4133-4134) e perentoriamente: «Gli animali non han più di noi, se non il patir meno; così i selvaggi: ma la felicità nessuno» (*Zib.* 4517). Soprattutto se accanto alla «traccia animale» non si trascura la traccia vegetale, l'affermazione che «la ratio che contrae i sensi e annienta la naturale corporeità è la fonte del male che da tempi immemorabili si annida nelle pieghe dell'esistente e negli angoli più riposti dell'universo»³⁷, va relativizzata. Infatti, anche se si sostiene che il mitico peccato originale debba essere inteso come una ribellione della ragione alla natura e dello spirito al corpo (*Zib.* 435 e 98) esiste nell'ultimo Leopardi (ma il passo sul giardino *en souffrance* risale al 1826) la convinzione di un'irriducibile negatività che esclude categoricamente una restitui-

³⁴ Il riferimento all'ospedale e più in generale la meditazione sul giardino malato suggerisce una connessione con il tema della malattia e la sua incidenza sul pensiero del Leopardi. Nel corso di alcune illuminanti pagine Alberto Caracciolo ha sostenuto che la domanda sul condizionamento sanità-malattia in relazione al pensiero di un autore sia ineludibile, in quanto imprescindibile da ogni realizzarsi di valore. In particolare l'interrogarsi sul peso che la malattia ha assunto nel pensiero di Leopardi «potrebbe gettar luce sull'interpretazione dell'idea di "ragione" genitrice dell'«arido vero», figura che continua a serbare qualcosa di enigmatico e di sinistro», cfr. A. CARACCILO, *Leopardi e il nichilismo*, Milano 1994, p. 27.

³⁵ S. KIRKEGAARD, *Der Begriff Angst*, Hamburg 1963, capitolo II, § 1.

³⁶ A. PRETE, *Il pensiero poetante*, Milano 1996, p. 165.

³⁷ P. GIROLAMI, *L'antireodicea. Dio, dei, religione nello «Zibaldone» di Giacomo Leopardi*, Firenze 1995, p. 21.

zione allo stato originale. Anche gli esseri privi di ragione sono infelici. Insieme alle suggestioni letterarie e filosofiche è dunque operante nel testo una valenza religiosa sia pure nel senso di una teologia negativa o antiteodicea³⁸.

Il giardino malato è allegoria di morte e simbolo di un universo sofferente che accusa l'uomo o il suo artefice: «il male è l'esperienza critica del sacro»³⁹, dice Paul Ricoeur. In questo senso si può dire che «il mito a contatto con la storia scientifica si demitizza e, elevato a simbolo, diviene una dimensione del pensiero moderno»⁴⁰. Il giardino è una realtà religiosa per eccellenza (Mircea Eliade) che ha enorme incidenza nella tradizione cristiana⁴¹. Certamente il motivo della caduta del genere umano da uno stato di originaria felicità, da una saturnica età dell'oro in uno stato di patimento, alimenta i miti di ogni popolo, Leopardi ne fa oggetto di ripetute riflessioni. La sua speculazione lo conduce al punto di incrocio di tre tradizioni: il rigoroso dualismo della sapienza ebraica, tesa a sottolineare ugualmente la perfezione del creatore e la malvagità dell'uomo peccatore, la dottrina cristiana del peccato originale⁴² e le riflessioni della gnosi sull'origine del male. Probabilmente è proprio la tradizione giudaica (si pensi alla seconda versione della storia della creazione nel *Genesi* con la comparsa del male in una creazione già di per sé buona) a influenzare maggiormente Leopardi che rifiuta infatti sia il concetto di colpa, imprescindibile per la tradizione cristiana, sia quello gnostico di una salvezza tramite la conoscenza. Ciò che resta è una lucida analisi

³⁸ A. CARACCILO, *Leopardi e il nichilismo*, cit., p. 30: «Il pensiero di un peccato di origine ontologico, che inficia la struttura stessa non solo dell'esistere dell'uomo, ma del vivere, di quanto vive nell'immensità dei mondi, fu da lui pensato – proprio filosoficamente pensato – con una lucidità e una coscienza eccezionali di ciò che esso più non consentiva di illusione o di evasione o di anacronistica ripetizione su piano ontologico, di ciò che esso comporta di dissoluzione e di necessità di impostazione radicalmente diversa su piano etico e politico».

³⁹ P. RICOEUR, *Symbolik des Bösen. Phänomenologie der Schuld II*, Freiburg/München 1988, p. 12.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 11.

⁴¹ «Jésus est dans un jardin, non de délices comme le premier Adam, ou il se perdit et tout le genre humain, mais dans un de supplices, où il s'est sauvé tout le genre humain», B. PASCAL, *Le mystère de Jésus. Pensées et opuscules*, Paris 1943, p. 71.

⁴² P. RICOEUR, *Symbolik des Bösen*, cit., p. 10 chiarisce che il concetto di peccato originale rappresenta solo uno dei possibili tentativi di razionalizzazione del problema del male radicale, anche se rappresenta una pietra miliare nella storia dell'antropologia cristiana. La sua definizione risale a un'epoca contrassegnata dalla filosofia gnostica e dai suoi tentativi di conoscere i misteri di Dio e del destino umano. Ciononostante il concetto di peccato originale è estraneo alla gnosi, anzi è contrario alla sua essenza.

della situazione esistenziale nella sua materialità e finitudine che fa astrazione da ogni possibile redenzione o illusione escatologica.

Il giardino della tradizione cristiana è una realtà ambivalente, un paradiso effimero sempre minacciato dalla colpa; il giardino in *souffrance* è un Eliso moderno, paradiso e inferno insieme. L'ambivalenza del mito rivive nella bellezza della natura, mentre il suo eco, la consolazione se ne è allontanato per sempre. Forse a questo voleva alludere Walter Benjamin⁴³ quando parlava della tristezza della natura abbandonata da Dio: «Nel poema del pittore Müller, Adamo dice agli animali che si allontanano da lui dopo essere stati da lui nominati: «e vidi la nobiltà con cui balzavano via da me, perché l'uomo aveva dato loro un nome». Ma dopo la caduta, con la parola di Dio che maledice il campo, l'aspetto della natura si trasforma profondamente. Comincia allora l'altro suo mutismo, a cui alludiamo parlando della profonda tristezza della natura. È una verità metafisica che ogni creatura prenderebbe a lamentarsi se le fosse data la parola». E conclude con un'immagine che sembra tratta dal giardino *en souffrance*: «... e ovunque solo un albero stormisce echeggia sempre un lamento»⁴⁴.

⁴³ W. BENJAMIN, *Metaphysisch-geschichtsphilosophische Studien*, in *Gesammelte Schriften* II.1, Frankfurt a. M. 1977 [tr. it. in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino 1962, p. 65].

⁴⁴ *Ibidem*.