

OS JARDINS SICILIANOS DE GIUSEPPE TOMASI DE LAMPEDUSA

Fabiano Dalla Bona
Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO

Percorrer o jardim literário significa traçar o diagrama de um mito que fascinou artistas e escritores em todos os séculos, mas que ao mesmo tempo significa refletir sobre a história civil e cultural dos locais onde encontrou a sua atuação aquele original conúbio entre arte e natureza que distingue o espaço do jardim. A relação entre literatura e natureza que envolve o interesse e as emoções de tantos autores, convida a refletir sobre a possibilidade de ler a paisagem natural como aquela de uma composição literária. O presente artigo trata dos jardins descritos por Giuseppe Tomasi di Lampedusa em duas de suas obras, *O Leopardo* e *Recordações de infância*. Discute-se o conceito de jardim, a tipologia dos jardins, o papel dos jardins na literatura sob o viés metodológico da crítica literária de Sicotte (2011), Nigro (2012; 1996) e Jakob (2005) e dos estudos da paisagem de Terra (2013), Roger (2009) e Assunto (1994) entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: jardim; paisagem; Sicília; Tomasi di Lampedusa.

A vida começa no dia em que se começa um jardim

Provérbio chinês

Giuseppe Maria Fabrizio Salvatore Stefano Tomasi (Palermo, 1896 – Roma, 1957), 12º Duque de Palma, Barão de Torretta, Grande da Espanha de primeira classe e 11º Príncipe de Lampedusa, é autor de não muito vasta obra, conhecido pelo romance *O Leopardo* (publicado há exatos

sessenta anos) que, ambientado na Sicília, retrata o momento crucial da história italiana, o da Unificação, quando os “leões e leopardos” (velha aristocracia de matriz bourbônica) estavam sendo substituídos pelos “chacais e hienas” (burguesia ascendente). Um mundo em colapso que arrasta toda uma bagagem de tradições, de privilégios e de riquezas. Em uma atmosfera *imóvel*, nas palavras do Príncipe de Salina, protagonista do romance, a obra descreve detalhes significativos daquela fidalguia decadente: a decoração dos palácios, o vestuário, as festas e bailes, os hábitos em geral, os jardins e a paisagem da ilha.

A obra de Lampedusa apresenta importantes registros da paisagem da sua Sicília: panoramas edênicos e pitorescos, sublimes e ameaçadores, paisagens metafóricas e simbólicas, mas todas componentes da real paisagem da ilha; ela é berço do imaginário, *hortus* poético, *theatrum mundi*, inesgotável fonte de inspiração, pois como afirmava Goethe, “a Itália sem a Sicília não forma em nossa alma um quadro completo: somente aqui se tem a chave para o todo” (GOETHE, 1999, p. 299).

Antes de apresentar a temática do jardim na obra lampedusiana, é importante observar que o termo *jardim* tem origem

No alto alemão médio (como também no suíço-alemão) o jardim se chama *garte* e no antigo alto-alemão *garto*; em gótico *garda* significa cercado para os animais, enquanto *gards* equivale a quintal, casa, família. Em inglês o termo *yard* significa quintal; em sueco a palavra *gard* equivale a quintal, fazenda, sítio, chácara, terreno. Esses termos derivam do indo-germânico *ghordho* que está para trama, sebe, cercado, recinto, zona recintada e, em senso lato, recintar, cingir, circundar. (AMMANN, 2008, p. 29)¹

De fato, a ideia do jardim como espaço recluso é, desde as suas origens, acompanhada pelo conceito de propriedade privada. Os primeiros jardins na cidade nascem no interior das habitações nobres com a intenção de recriar o ambiente natural do campo, abandonado graças ao desenvolvimento econômico e social das cidades. Possuir tal espaço era uma explícita manifestação de riqueza individual; o jardim era considerado um bem precioso, pois nem todos podiam gozar de tal luxo, dado que por muito tempo a sua fruibilidade foi limitada à uma restrita camada social.

Desde a sua gênese, portanto, o jardim assume um significado profundo com valência filosófica e artística; é visto como um fragmento de universo no qual a intervenção humana se articula com base em finalidades estéticas que “compondo o contraste entre arte e natureza tende a

criar um mundo não tão artificial quanto artístico, no qual dar forma a um próprio ideal de perfeição e beleza”. (GRACIOTTI, 1996, p. XV) A arte, através da estrutura e da vitalidade do jardim, assume o papel de traduzir em imagens as sensações da alma humana. “O jardim é um típico lugar utópico no qual o homem se esforça em fazer emergir, desfrutando os elementos do mundo real, o mundo tendencial dos seus sonhos”. (GRACIOTTI, 1996, p. XV)

Este mundo, fazendo constante referência ao Paraíso Terrestre, exprime a tentativa de naturalizar a ideia de perfeição e torna-se um meio para aproximar-se da própria perfeição e de Deus. Com a arte do jardim procura-se tornar o mundo físico quanto mais assimilável àquele metafísico através do uso de uma linguagem simbólica. O jardim, definitivamente, é concebido como um microcosmo que continuamente modifica a si mesmo em busca da harmonia. Por isso “os jardins microcosmos deviam reunir num só espaço todos os tempos e todos os lugares”. (MOSSER; TEYSSOT, 1990, p. 11)

Procurar uma definição unívoca à palavra jardim, não é das mais prosaicas empreitadas, embora o significado de espaço fechado onde se cultivam árvores, flores e plantas ornamentais, muitas vezes assume o sentido de “horto”, significado esse com o qual, um tempo, eram chamados os jardins da Sicília, famosos principalmente pelo intenso perfume da florada dos cítricos.

ROGER (2009, p. 29) assevera que o jardim é o “primigênio ‘modelo paradisiaco’, expressão do ‘desejo de recintar’, pois antes de inventar paisagens por meio da pintura ou da poesia, o homem criou jardins.”

Igualmente podemos pensar que os jardins são textos estéticos, na medida em que propõem tipologias estilísticas e culturais através de percursos narrativos que conduzem o olhar do observador/leitor resultando em uma pluralidade de efeitos emotivo-pathemicos. Na literatura, os jardins constituem, inclusive, um modelo do princípio organizador do tecido narrativo como um cenário de ações importantes. Para Madelénat, a relação entre literatura e jardins consiste

nesse diálogo entre o verbo e o jardim [no qual] tecem-se relações ambíguas – paralelismo, analogia, rivalidade –, misturam-se tonalidades contrastadas – ênfase e murmúrio, ode e elegia –, mas, sem interrupção desde o século XVIII, o desejo de intimidade trabalha e corrói as hierarquias, as ordens, as convenções, para liberar a autenticidade mais singular. Colaborador indócil de Deus, demiurgo ou criador em per-

manência, o homem remodela a aparência, transforma, à sua medida, a *physys* em cosmos: nos seus jardins e livros, ele figura e tenta decifrar os labirintos que o intrigam, nele e ao entorno dele; pensamos o jardim, ele nos pensa; e nesta troca se advinham perspectivas fugazes sobre um íntimo último que fascina e se subtrai, como Eco diante de Narciso, desejando conservar o talismã da sedução. (MADELÉNAT, 2008, p. 7)²

Para MARIANI (2012, p. 21) “não há dúvidas que do ponto de vista da crítica literária o nó mais interessante na história do significado e do valor do jardim, para a história da cultura, coincida com o tema da relação entre o jardim e as outras formas de arte, em particular a escrita literária”.³ Corroborando a relação entre o texto literário e o jardim, sempre na opinião do crítico italiano,

no cerrado diálogo com o texto literário, o jardim pode desenvolver o papel de fundo significativo, de palco mais apto para as ações e as conversações dos personagens, de moldura dentro da qual se desenrola um episódio, um encontro crucial, de estrutura coexistente à escritura, de metáfora de sustentação, arquétipo mais ou menos central ou, ao contrário, de pausa, de *relief*, de suspensão da diegese, de interrupção (momentânea, mas necessária) do progredir dos eventos. Nem se deve crer que o jardim, produto de uma arte figurativa, essencialmente sincrônica, espacial, seja por sua natureza e pelo estatuto antitético respeito, por exemplo, à narrativa, que é arte diacrônica, do tempo. Antes de tudo porque exatamente as tramas, as confluências entre linguagens, códigos e procedimentos artísticos aparentemente diferentes, se não inclusive contrastantes, produzem os êxitos mais interessantes. (MARIANI, 2012, p. 22)⁴

Com a arte do jardim procura-se tornar o mundo físico quanto mais assimilável àquele metafísico através do uso de uma linguagem simbólica. O jardim, definitivamente, é concebido como um microcosmo que continuamente modifica a si mesmo em busca da harmonia. Por isso “os jardins microcosmos deviam reunir num só espaço todos os tempos e todos os lugares”. (MOSSER; TEYSSOT, 1990, p. 11)⁵

Aqui serão analisados três jardins descritos na obra de Lampedusa, e que na visão de NIGRO (2012, p. 92) o protagonista de *O Leopardo*, Fabrizio Salina (ou seria o próprio Tomasi di Lampedusa?) “gira na palma da mão direita. por trás das costas, os três pomos de ouro subtraídos ao jardim das Espérides”.⁶ São eles o jardim da vila de Palermo, o jardim do palácio de Donnafugata (em *O Leopardo*) e o jardim do palácio Filangieri-Cutò de Santa Margherita di Belice (em *Recordações da infância*).

O jardim da Vila de Palermo: *locus voluptatis*

O primeiro dos jardins descritos em *O Leopardo* é um verdadeiro *locus voluptatis* e trata-se do jardim do palácio de Palermo, residência da família Salina:

Encerrado entre três muros e um lado da vila, a reclusão do espaço conferia-lhe um aspecto cemiterial, acentuado pelos montículos paralelos que margeavam os canaletes de irrigação e pareciam túmulos de gigantes delgados. No terreno avermelhado as plantas cresciam em densa desordem, as flores despontavam onde Deus quisesse e as sebes de murta pareciam dispostas mais para impedir que orientar os passos. Ao fundo, uma Flora manchada de líquens amarelo-escuros exibia resignada seus hábitos mais que seculares; nas laterais, dois bancos sustentavam almofadas dobradas e trabalhadas, também em mármore gris, e num canto o dourado de uma acácia impunha sua alegria intempestiva. De cada pedaço de terra emanava a sensação de um desejo de beleza logo esmorecido entre suas barreiras. Mas o jardim, comprimido e macerado entre suas barreiras, exalava perfumes untuosos, carnaís e levemente apodrecidos, como os chorumes aromáticos destilados das relíquias de certas santas; os cravos sobrepunham seu aroma apimentado ao odor protocolar das rosas e ao oleoso das magnólias que vicejavam nos cantos; e bem ao fundo também se percebia o perfume de menta misturado ao odor infantil da acácia e ao doce e frutado da murta, e para além do muro a plantação de cítricos transbordava a fragrância de alcova das primeiras floradas. (LAMPEDUSA, 2017, p. 12-13)

A longa descrição do jardim oferece importantes elementos de análise. O primeiro deles é o seu caráter de reclusão, evidenciado pelas expressões “encerrado entre três muros”, “comprimido e macerado entre suas barreiras” e que lhe confere um “caráter cemiterial” com os montículos que pareciam “túmulos de gigantes delgados”; como sublinha NIGRO (1999, p. 193) esse jardim-cemitério funciona como uma vitrine-relicário, sigilada e que inaugura os locais fechados e secretos do palácio principesco na sequência do romance.

A botânica do jardim é exemplar: plantas, flores, sebes, líquens, cravos, rosas, magnólias. Os odores também são “perfumes untuosos” são descritos em detalhe, cada um com seu adjetivo: apimentado para os cravos, protocolar para as rosas, oleoso para as magnólias, adocicado da menta e infantil da acácia. O olfato, mais do que a visão, “era um jardim para cegos: a visão era constantemente maltratada, mas dele o olfato podia extrair considerável prazer, embora não delicado.” (LAMPEDUSA, 2017, p. 13)

O olfato, mais do que a visão, é aquele sistema de sensações que vai imediatamente colocado em evidência quando forma uma espécie de constelação na lembrança do espaço do jardim: “O jardim estava ainda mais perfumado que no dia anterior, e sob o sol da manhã o ouro da acácia destoava menos.” (LAMPEDUSA, 2017, p. 39) Naquele denso aroma quase torpe, na redundância da sensualidade mórbida e de abandonada lascívia do cheiro de alcova, o olfato é sempre a medida de percepção do real, principalmente pelo protagonista do romance. Mas não apenas a Vila Salina possui um jardim. Na descida do protagonista em direção a Palermo, na companhia do jesuíta da casa, ao longo da estrada os personagens margearam “a vila Falconeri, à qual a enorme buganvília, transbordando para fora da cancela suas cascatas de seda episcopal, conferia um abusivo aspecto de fausto na escuridão.” (LAMPEDUSA, 2017, p. 23) Mais adiante, sempre rumo a Palermo

a estrada agora atravessava os laranjais em flor, e o aroma nupcial dos brotos anulava qualquer coisa, assim como o plenilúnio anula a paisagem: o cheiro dos cavalos suados, o cheiro do couro dos revestimentos, o cheiro do Príncipe e o cheiro do Jesuíta, tudo era eliminado por aquele perfume islâmico que evocava huris e aléns carnaís. (LAMPEDUSA, 2017, p. 25)

BUZZI (1984, p.100-101) considera o elemento paisagístico em *O Leopardo* como uma moldura cemiterial, qualificando a paisagem como didascálica e demonstrativa, capaz de intervir em momentos cruciais para sustentar a problemática intelectual e espiritual dos personagens, quando a tensão mortuária é manifesta. Aromas fortes e pungentes aliados à putrefação, eflúvios que evocam a destruição e a decomposição de um ambiente à beira do fenecimento. A morte revela a sua presença e a alegoria botânica sugere a decomposição de um universo na fase transitória entre o apogeu de beleza e o início da própria decadência.

Os aromas pungentes e as essências perfumadas, na opinião de CAMPORESI (1994, p. 204), indicam que “eram potentes mediadores terapêuticos, tonificantes e excitantes do sentido secreto da vida”⁷ e que em um mundo onde o limiar entre a morte e a vida, entre a presença e a ausência “não era marcada, nítida e definida como hoje em dia, quando a morte cancela em um momento todo o aspecto do *ex-vivo* e o cadáver é rapidamente removido, ocultado, eliminado, o luto abolido, os funerais tornados quase clandestinos”⁸ era constante o medo da decomposição da carne e do pesadelo da putrefação universal. Camporesi falava de tempos

anteriores àquele do romance, mas cujo raciocínio aplica-se muito no trecho lampedusiano impregnado de morte.

Os perfumes contribuem para a configuração da identidade do jardim e da paisagem: as fragrâncias exaladas auxiliam a leitura e a percepção de tais locais, além de permitir processos de ativação da memória. No espaço recluso do jardim, castigado pelo insolente sol siciliano, prossegue a descrição com a seguinte imagem:

As rosas *Paul Neyron*, cujas mudas ele mesmo adquirira em Paris, haviam degenerado: primeiro excitadas e depois extenuadas pelos sucos vigorosos e indolentes da terra siciliana, queimadas pelos julhos apocalípticos, se transmudaram numa espécie de couve cor de carne, obscenas, mas destilando um aroma denso quase torpe, que nenhum criador francês jamais teria ousado imaginar. O Príncipe levou uma delas ao nariz e teve a impressão de cheirar a coxa de uma bailarina da Ópera. (LAMPEDUSA, 2017, p. 13)

De acordo com Sicotte,

o jardim deixa de ser um motivo narrativo sujeito ao desenvolvimento de uma narrativa e à construção de personagens e sua componente linguística passa para o primeiro plano. Ele não serve mais para contar uma história, mas vê-se dotado de uma autonomia estética inédita. As questões levantadas por esse novo tratamento do jardim literário, situam-no plenamente nos debates estéticos mais vanguardistas da época sobre o sentido e a referência nas artes. (SICOTTE, 2011, on-line).⁹

E acrescenta que,

esse destaque dado à forma reside num princípio de escrita recorrente, a primazia do modo descritivo. Até então considerado na tradição literária como uma moldura e mesmo como uma matriz para a ação, o jardim se torna na literatura dos escritores *fin-de-siècle* um pretexto para a expansão descritiva. Os termos técnicos, os neologismos e as palavras raras são organizados por uma lógica em que o texto se elabora segundo uma enumeração arborescente potencialmente infinita. A descrição hortícola se transforma em peça de bravura retórica na qual se exprime um verdadeiro frenesi lexical e taxonômico. A predominância do descritivo faz com que se confira uma importância maior aos objetos. Estes, sejam plantas, ornamentos ou lugares, assumem o primeiro plano em relação aos personagens em torno dos quais se organizava normalmente o espaço do jardim ficcional. Nessa moldura, os jardins se ordenam segundo uma economia textual e simbólica da lista da coleção. Eles formam um espaço codificado pela nomenclatura, a seria-

ção, a ordenação e a disposição. O jardim *fin-de-siècle* aparece, então, não tanto como um lugar de cruzamento entre a natureza e a cultura, mas como um mundo de objetos escolhidos, e especialmente como um mundo de objetos linguísticos, uma espécie de dicionário hortículo. Mas, paradoxalmente, essa profusão de detalhes botânicos não está ao serviço da veracidade do real: à medida que a descrição se elabora, seu componente referencial se dilui e, muito mais do que a relação com o mundo, é um certo tratamento da língua que aparece como o elemento essencial. Esse deslocamento se torna particularmente sensível pelo emprego sistemático de uma língua rebuscada em excesso, na qual os termos técnicos, e em especial os nomes próprios, significam por sua presença sonora e um tanto obscura mais do que por sua capacidade de referir. A palavra age aqui como signo que aponta não em direção ao mundo, mas ao próprio universo linguístico ficcional. Para empregar os termos de Jakobson, a função referencial é deixada de lado e é a função estética que predomina. (SICOTTE, 2011, on-line).¹⁰

A irregularidade da vegetação, ou pelo menos o seu caráter de desordem, que acentua e distingue o traço decadente do jardim, em direta conexão com a decadência da aristocracia siciliana do final do século XIX, e, conseqüentemente, do próprio Príncipe Fabrizio Salina, não deriva tanto da forma das plantas e da natureza do terreno, mas do campo semântico utilizado pelo autor na sua descrição:

Para o Príncipe, porém, o jardim perfumado propiciou sombrias associações de ideias. [...] Recordava o asco que os bafos adocicados haviam difundido em toda a vila antes que fosse removida sua causa: o cadáver de um jovem soldado do Quinto Batalhão Caçadores, que, ferido na refrega de San Lorenzo contra as forças rebeldes, viera morrer sozinho sob um limoeiro. Fora encontrado de bruços em meio ao trevo cerrado, o rosto afundado no sangue e no vômito, as unhas cravadas na terra, coberto de formigões; e, sob as bandeirolas, os intestinos arroxeados haviam formado uma poça. [...] “O fedor dessas pragas não passa nem quando estão mortos”, dizia. (LAMPEDUSA, 2017, p. 14)

A harmonia do jardim é corrompida pela incumbente presença da morte e o sentido do olfato é aqui evocado desde o início da narrativa. O postulado lavoisieriano do naturalismo iluminista, segundo o qual na natureza tudo se transforma, e nada se perde ou se cria, aqui é confirmado: a imagem do corpo do soldado morto debaixo do limoeiro, evidenciada pelo fedor que dele exalava, e até mesmo a corrupção do perfume das flores comparados aos líquidos que brotam dos corpos de santos, nos faz pensar às *Fleurs du Mal* de Baudelaire, numa revelação que paira sobre

todo o romance como uma espécie de referência metafórica à morte e à decadência.

A volúpia e os prazeres dos sentidos bradam pela morte, onde a poética naturalista cede o passo àquela claramente decadentista. Outra ressonância baudelairiana se percebe na evocação das flores como efígies do pecado e da satisfação dos sentidos, da beleza afetada das prostitutas, aqui comparável às coxas da bailarina; a “imoralidade” da planta degenerada é comparada ao caráter dos sicilianos que, também eles, são vítimas daqueles “júlhos apocalípticos”.

Esse caráter de fungibilidade, de uma espécie de contaminação associada ao hibridismo, perceptível através das analogias e das metáforas entre o reino vegetal e o reino humano, mas também entre as flores e as partes do corpo humano, servem, especialmente, para confirmar a descrição desse jardim na sua estreita ligação entre a vida e a morte, entre o natural, o sobrenatural e a natureza; seus remates são estéticos onde a beleza e a feiura se mesclam para homenagear a ostentação e a majestade da paisagem siciliana.

A despeito de tudo, uma nota simbólica acompanhada pela ação luminosa e iluminante do sol (“Dom Fabrizio foi raspar um pouco de líquen dos pés da Flora e se pôs a caminhar para cá e para lá. O sol baixo projetava sua sombra imensa sobre os canteiros funestos” (LAMPEDUSA, 2017, p. 14)) confere ao sítio uma atmosfera quase edênica, afastando, momentaneamente, aquela tonalidade tão nefasta.

O jardim torna-se uma expressão visual privilegiada do íntimo sentir que envolve todos os sentidos humanos. As suas linhas e seus contornos, os vazios e os cheios criam uma dança das formas, que sem delimitar um início e um fim precisos, encontra a concretização e a imortalização na linguagem literária e pictórica: imagens e metáforas que conjugam, ainda, certa flutuação comparável àquela provocada pela sonoridade musical. A descrição solicita a plenitude das sensações sinestésicas.

O jardim de Donnafugata: *locus amoenus* (assim na terra como no céu)

Sobre o *locus amoenus*, Isidoro de Sevilha confirma que o filósofo e antiquário romano Varrão “dizia que se definem amenos aqueles lugares que inspiram somente amor e introduz quem os frequenta a amá-los” (ISIDORO, 2006, p. 229). Já Mugellesi define o *locus amoenus* como aquele lugar que deve ser

sereno, fecundo, possivelmente num estado de eterna primavera, caracterizado pela presença de uma ou mais árvores, nascentes e prados, de bosques mistos ou de tapetes de flores. Mas se a presença de tais elementos pode garantir a sua apazibilidade, principalmente para fins de gozo estético do homem, o fato de ser inevitavelmente artificial priva-o daquela vivacidade e daquela animação típica da natureza selvagem com a consequência de efeitos estáticos e às vezes frios. É óbvio que este tipo de natureza toda é pré-ordenada para que os sentidos do homem gozem-na, e isto, junto da extraordinária riqueza dos elementos, sublinha uma certa “sensualidade” da própria paisagem. (MUGGESESI, 1975, p. 8)¹¹

No antológico estudo de Curtius, o *locus amoenus* é considerado como o motivo principal de toda a descrição da Natureza: “Seu mínimo de apresentação consiste numa árvore (ou várias), numa campina e numa fonte ou regato. Admite-se, a título de variante. O canto dos pássaros e flores, quando muito, o sopro do vento”. (CURTIUS, 1979, p. 207) Dos elementos apontados pelo teórico alemão, árvores e fonte estão presentes na descrição do jardim do Palácio de Donnafugata, feudo da família Salina onde costumavam transcorrer o verão:

Depois de uma hora acordou revigorado e desceu ao jardim. O sol já se punha e seus raios, cessada sua potência, iluminavam com luz cortês as araucárias, os pinheiros e as robustas azinheiras que faziam a glória do lugar. A alameda principal descia lenta entre altas sebes de loureiro que emolduravam bustos anônimos de deusas sem nariz; e lá no fundo se ouvia a doce chuva dos jorros que caíam na fonte de Anfitrite. Dirigiu-se para lá, ágil, ávido por rever o local. Sopradas pelos búzios dos Tritões, pelas conchas das Náíades, pelas narinas dos monstros marinhos, as águas irrompiam em filamentos sutis, martelavam com pungente rumor a superfície esverdeada da bacia, produziam saltos, bolhas, espumas, ondulações, frêmitos, redemoinhos risonhos; de toda a fonte, das águas límpidas, das pedras revestidas de musgos aveludados emanava a promessa de um prazer que jamais poderia se transformar em dor. Sobre uma ilhota ao centro da bacia redonda, modelado por um cinzel inábil mas sensual, um Netuno rude e sorridente agarrava uma Afrodite libidinosa: o umbigo dela brilhava ao sol encharcado pelos jatos, ninho, em breve, de beijos secretos na penumbra subaquática. Don Fabrizio parou, olhou, recordou, lamentou. Permaneceu ali por um bom tempo. (LAMPEDUSA, 2017, p. 72-73)

O personagem reclama a necessidade de recolhimento silencioso para poder entrar naquele espaço do jardim que se faz ainda mais sublime

no entardecer, quando o mundo das flores está para adormecer, consentindo o domínio do ambiente exatamente em seu silêncio. No silêncio é possível encontrar a própria alma e, desvelando imagens e imaginando uma interlocução com a alma, abre-se um diálogo interior para acolhê-la em direção ao alto e, inversamente, numa descida nas profundezas da própria essência.

Em relação ao parar, olhar, lembrar e lamentar, Lampedusa coloca o seu personagem inserido nessa atmosfera contemplativa e que, segundo ASSUNTO (1994, p. 26), “é a essência contemplativa que leva o indivíduo a refletir sobre a vida e sobre si mesmo”, e que se contrapõe à atmosfera tumultuada do mundo exterior.

Lugar estético, *locus amoenus*, o jardim na visão de ASSUNTO (1994, p. 30) é um espaço de contemplação, *lugar-obra de arte*, composto por elementos botânicos e complementado pelo farfalhar das folhas, pelo canto dos pássaros e pelo rumor loquaz ou eloquente das águas, e acresceríamos aqui, pela aura de sensualidade presente na citação anterior. Em *O Leopardo*, o jardim é aquele santuário reservado à intimidade e à reflexão do protagonista, cuja descrição remete, prontamente, à imagem de um oásis, tanto em sentido próprio quanto figurado, representando o renascimento do *paraíso perdido*. O recinto que caracteriza, e inclusive designa tal jardim, separa-o daquele *deserto* que está para além de seus muros, em aberta oposição.

Embora distante das regiões desérticas – e se refletirmos bem, a Sicília graças ao seu clima configura-se como uma “paisagem que ignora os meios-termos entre a malemolência lasciva e a aspereza amaldiçoada, que nunca é mesquinha, prosaica, relaxante, humana como deveria ser um espaço feito para acolher seres racionais” (LAMPEDUSA, 2017, p. 180) - aqui a palavra oásis designaria esse jardim, como um daqueles locais específicos em total contraposição às características do espaço pelos quais o jardim está circundado.

Este universo aristocrático é naturalmente distinto e está conectado a um modo de vida refinado em contraposição àqueles valores que nasciam na dominante classe burguesa em ascensão representados na figura do personagem Calogero Sedára. Fabrizio e a família Salina se enclausuram naquele universo resguardado onde assistem ao ocaso de sua classe alimentando-se de lembranças e de referências a um passado ancestral que sobrevive apenas através das manifestações rituais da cultura, indispensáveis àqueles que sentem próximo o próprio fim. Todo o aparato que

acompanha o teor de vida daquela aristocracia feudal siciliana é longamente descrito pelo autor. Os jardins podem ser aqui incluídos como símbolo também de pertença aristocrática à qual estão muito ligados.

O jardim de Santa Margherita di Belice: *lugar da alma*

De Seta afirma que “a paisagem, antes mesmo de se tornar uma verdadeira representação em sentido figurativo, é um lugar da mente, um modo de pensar o real”. (DE SETA, 2001, p. 19) E para Lampedusa, esse modo de pensar o real ao qual se refere De Seta, é um pensar nostálgico ancorado no passado das suas *Recordações da Infância*, obra de pequenas dimensões que compõe o volume de *Contos*, publicado em 1961, a distância de três anos da morte do escritor.

A descrição do palácio de Santa Margherita em *Recordações*, de acordo com Gioachino Lanza Tomasi, filho adotivo de Lampedusa, “fornece o material de base para a parte central de *O Leopardo*” (TOMASI, 2010, p. 18); aqui nos interessa a descrição do jardim do palácio Filangieri-Cutò, propriedade legada à sua mãe e localidade preferida da família para gozar os repousos estivos.

“O jardim, como tantos outros na Sicília, fora desenhado num plano mais baixo do que o da casa para que pudesse, creio, desfrutar de uma nascente que ali se encontrava”. (LAMPEDUSA, 2001, p. 46) A descrição remete aos princípios arquitetônicos de Leon Battista Alberti (1404 – 1472) na obra *De re aedificatoria*, Livro IX, publicado em Florença em 1485. Na opinião de TERRA (2013, p. 40) “o desnível permitiria a escolha de uma correta orientação para o sol e o vento” e que a moradia ideal “é um lugar onde os proprietários podem apreciar os prazeres que a natureza tinha a oferecer – um lugar de contemplação.”

E prossegue a descrição do jardim:

Era muito grande e, em sua complicação de alamedas e aleias, perfeitamente regular ao olhá-lo de uma das janelas da casa. Era todo plantado com azinheiras e araucárias, com as alamedas ladeadas de arbustos de murta. No furor do verão, quando a fonte diminuía seu jorro, tornava-se um paraíso de perfumes secos de orégano e gatária, como são tantos jardins da Sicília que parecem feitos para o prazer do olfato mais que dos olhos. A larga alameda que o circundava dos quatro lados era a única reta em todo o jardim, pois no restante o desenhista (que pela sua bizarria devia ser o mesmo arquiteto da escadaria) havia

multiplicado as viravoltas, os meandros e os corredores, contribuindo para conferir-lhe o mesmo tom de gracioso mistério de toda a casa. Todos esses caminhos transversais, porém, terminavam sempre na grande esplanada central, aquela onde havia sido descoberta a nascente que agora, fechada em adorna prisão, alegrava com seus esguichos o amplo chafariz. Em seu centro, sobre uma ilhota de ruínas artificiais, a deusa abundância, cabeluda e desalinhada, jorrava torrentes de água na profunda bacia, movimentada por ondas amigas. (LAMPEDUSA, 2001, p. 46-47)

Fica evidente na descrição, a presença de elementos característicos do jardim maneirista; o jardim ou parque maneirista do século XVI é estruturado como um percurso entre símbolos que se desenvolvem em uma narrativa, e que podem ser, por exemplo, os aparatos iconográficos dos grupos escultóricos e da própria estrutura arquitetônica. O recurso ao símbolo é consequencial ao fato que a própria natureza é percebida como um elemento cultural, naquela época. O jardim maneirista é aquele local que quer mostrar

os interesses alquímicos, a curiosidade pelos achados naturais monstruosos, o interesse pelos dados “fabulosos” que provinham das terras há pouco descobertas, condicionaram toda a cultura do século XVI. O mesmo jardim se abriu a mil curiosidades exibindo-as publicamente, e de maneira sistemática, quase a querer mostrar, no artifício das citações diretas da natureza (águas, minerais, animais, plantas), um vulto insólito sensível e frequentável. (ZANGHERI, 1990, p. 55)¹²

E continua Lampedusa:

Uma balaustrada circundava-a, escalada por Tritões e Nereidas, esculpidos no ato de querer mergulhar com movimentos que, a considerar cada uma das estátuas, eram desordenadas, mas no conjunto cênico resultavam fusos entre si. Na esplanada ao redor da fonte onde havia bancos de pedra, escurecida e coberta por mofos seculares, *que emaranhados de folhas protegiam do vento e do sol*. O jardim transbordava surpresas para uma criança. Num canto havia uma grande estufa cheia de cactáceas e arbustos raros, o reino de Nino, chefe jardineiro e grande amigo meu. [...] Havia um pequeno bosque de bambus, crescendo densos e robustos ao redor de uma fonte secundária e na sua sombra estendia-se a clareira para os brinquedos. [...] Havia, numa das aleias laterais, presa ao muro, uma grande jaula destinada antigamente a alguns macacos, onde minha prima Clementina Trigona e eu nos fechamos um dia. (LAMPEDUSA, 2001, p. 47, grifos do autor)

Scuderi oferece importantes informações sobre o palácio da família materna de Tomasi di Lampedusa, descrevendo o seu estado anos atrás:

Então vizinha à igreja do Purgatório, despontava uma copiosa nascente cuja água escorria em um riacho nas proximidades do Palácio Cutò, para ir alimentar as diversas fontes e irrigar o jardim. Visto que tal riacho deixava o terreno pantanoso, o príncipe Girolamo III Filangieri, com uma galeria, reuniu aquelas águas, de um lado em direção ao canal do bebedouro, e do outro, passando sob as fundações do palácio Cutò, em direção ao jardim, que assim, pode ser habilmente irrigado, para as fontes, para um bebedouro e para dois repuxos chamados “cannola”, cuja água residual prosseguia em direção às piscinas de irrigação do horto grande, hoje desaparecido. Após o terremoto de 1968, em seguida à construção de alguns apartamentos, a galeria foi interrompida e as águas não mais puderam alcançar o jardim, o bebedouro e a saída das “cannola”, perdendo-se em meio ao terreno. O dano foi enorme, tanto para o jardim como para a população que dali retirava água para muitos usos. (SCUDERI, 2008, on-line)¹³

Assim sendo, como poderíamos definir o jardim nas páginas de *O Leopardo* e naquelas de *Recordações*? Estamos diante de um típico exemplo de *jardim inglês* e Terra assinala que nessa tipologia de jardim

desaparece o ponto de vista único e ideal, e o jardim passa a ser observado de vários pontos de vista, cada um satisfazendo a um plano diferente, que corresponde a cada quadro. Desaparece, ainda, o eixo longitudinal da simetria, e a perspectiva fica decomposta em seus diversos planos, o que leva a uma substituição por caminhos sinuosos que apresentam um novo ponto de visão a cada curva do caminho. (TERRA, 2013, p. 58)

Embora assolada pelo terremoto de 1968, a cidadezinha siciliana foi reconstruída e o palácio Filangieri-Cutò foi restaurado. É uma construção muito diferente daquela descrita no romance, sem o esplendor das janelas barrocas da sua fachada e com seu magnífico jardim bem menos magnífico que no século XIX e na época da infância do autor: “O palácio Salina era contíguo à Igreja Matriz. Sua discreta fachada, com sete balcões sobre a praça, não revelava sua enormidade que se estendia para trás por duzentos metros”. (LAMPEDUSA, 2017, p. 63) Mas na memória do autor, segundo seu filho adotivo, os jardins do palácio de Palermo e do palácio de Santa Margherita eram o Éden do Lampedusa menino. (TOMASI, 2007, p. 19)

Idealizado em finais do século XVII por arquitetos palermitanos, o jardim ocupa uma área de 4.100 m² e ali se encontram quatro fontes

sem esculturas, duas delas em forma de trevo de quatro folhas, das quais uma disposta no cruzamento das duas artérias centrais e a outra colocada próxima à escada de *Leopoldo*, aquela que une o palácio ao jardim. Outra grande fonte de formato circular tem o seu centro ocupado por uma ilha repleta de plantas e encontra-se na confluência das aleias secundárias; e por fim outra pequena fonte retangular, chamada de “fonte dos bambus” por sua proximidade a tais plantas. Ainda compõem o jardim uma estufa, um viveiro e um nicho emoldurado de arenito retirado do muro que o delimita de outro pulmão verde, o atual chamado *Parco della Rimembranza*, antiga sede da jaula dos macacos.

A mistura de ficção e realidade, de invenção e memória, é muito forte na escrita lampedusiana. O palácio de Santa Margherita é descrito como um lugar encantado, edênico, “onde passávamos longos meses durante o inverno. Era uma das mais bonitas casas de campo que eu já vi” (LAMPEDUSA, 2001, p. 35), afirma o escritor. “Em cada lugar, nas esquinas das alamedas, levantavam-se bustos de Deuses obscuros, regularmente desprovidos de nariz e, como em cada Éden digno de respeito, havia uma serpente escondida na sombra em forma de alguns arbustos de rícino”. (LAMPEDUSA, 2001, p. 48) Hoje, o antigo palácio residencial sedia a Prefeitura e o *Parco Letterario del Gattopardo*.

O jardim é o reservatório de conteúdos ideais e um laboratório de sinais. Esses jardins literários vêm ao nosso encontro sorridentes ou ambíguos, carnavais ou metafísicos, *locus amoenus*, jardim dos prazeres, jardins de deleite, de *plaisance*, de *délice*, ou, dos sentidos. As descrições dos jardins lampedusianos assumem, além da função narrativa, uma função pictórica, exatamente porque estão deputadas a *mostrar* aquilo que o narrador está admirando e que quer compartilhar com o leitor.

À guisa de conclusão

Esses jardins são lugares doces e misteriosos ao mesmo tempo. São édens, paraísos terrestres, mundos perdidos. E como afirma Curtius (2006, p. 223), “já que o paraíso é um jardim, um jardim pode, por sua vez, ser chamado de ‘Paraíso’”. Aqui a infância, que parece se distanciar tanto daquela espécie de amadurecimento da vida adulta, avizinha-se do presente, e subitamente familiariza-se com ele no instante em que aparato sensorio é solicitado.

Desde a sua gênese, portanto, o jardim assume um significado profundo com valência filosófica e artística; é visto como um fragmento de

universo no qual a intervenção humana se articula com base em finalidades estéticas que “compondo o contraste entre arte e natureza tende a criar um mundo não tão artificial quanto artístico, no qual dar forma a um próprio ideal de perfeição e beleza”. (GRACIOTTI, 1996, p. XV)¹⁴ A arte, através da estrutura e da vitalidade do jardim, assume o papel de traduzir em imagens as sensações da alma humana. “O jardim é um típico lugar utópico no qual o homem se esforça em fazer emergir, desfrutando os elementos do mundo real, o mundo tendencial dos seus sonhos”. (GRACIOTTI, 1996, p. XV)¹⁵

É importante ressaltar que na arquitetura dos jardins aristocráticos, um mundo artificial idealizado para refletir a biografia de seus proprietários, a mitografia também se faz presença relevante. Ao longo de *O Leopardo* a mitologia percorre a narrativa e investe o sistema mental do príncipe de Salina, para o qual a percepção é também mitográfica. No jardim da vila é presente uma estátua de Flora, deusa romana das flores e dos jardins, divinizada pelos gregos com o nome de Clóris, amada por Zéfiro que a tornara mãe da Primavera e lhe havia presenteado com a eterna juventude e o império das flores. No jardim de Donnafugata encontra-se Anfitrite, a deusa dos mares, a nereida mãe de Tritão, esposa de Poseidon, filha de Oceano e Tétis, além do Netuno rude que agarra a libidinosa Afrodite, deusa do amor. E mesmo no momento de agonia de Salina, revendo a olhos abertos a sua vida pregressa, imagina realisticamente a transformação e a “sorte grotesca” (LAMPEDUSA, 2017, p. 247) da fonte de Anfitrite da sua tão amada Donnafugata. No jardim de Santa Margherita triunfa a deusa Abundância, personificação da fartura e da prosperidade na companhia de tritões e nereidas. Na consideração que as mitografias tornaram-se fábulas e que nem mesmo os deuses são eternos, abrem-se rasgos notáveis para a compreensão do esfacelamento e da catástrofe de uma aventura individual e de uma inteira classe social.

O jardim é também o sintoma do contraste natureza-história, da história em conflito com o mito. A história devasta a vida individual e a classe nobre, e abala também o mito, decaída a fábula. A história e o tempo devastam o jardim, que na sua decadência representa a morte da própria nobreza e da vida individual não apenas do príncipe Fabrizio, o qual “viviu um eterno descontentamento apesar da catadura jupiteriana, contemplando a ruína da própria casta e patrimônio sem esboçar nenhuma iniciativa e com vontade ainda menor de tentar repará-la.” (LAMPEDUSA, 2017, p. 12) Ou nas palavras do presidente da Itália,

Com a representação histórica do ocaso de um mundo, entre invenção e evocação, real e fabuloso, entre narração e ritmo ensaístico, em um grande retrato de amor e morte, O Leopardo consegue exprimir a desorientação de quem é obrigado a se adaptar ao novo, limite e fragilidade da natureza humana. (MATTARELLA, 2016, on-line)

O referente do príncipe é o mito clássico, um mundo greco-latino de nostalgia evidente e evocado nas estátuas e na estética dos jardins, desses jardins invadidos pela morte, pelo soldado que viera morrer debaixo do limoeiro e pelos personagens aristocratas na fase de dissolução da antiga casta. Por isso, a imagem e a metáfora do jardim funcionam como éden ilusório para o triunfo de uma morte incumbente. *Et in arcadia ego*.

JAKOB (2005, p. 22) afirma que a arte dos jardins pode transformar o país em paisagem, oferecendo um modelo para a primazia da arte sobre a natureza. Assim, árvores, grama, flores, frágeis e mutáveis elementos que compõem o jardim e que se tornam presenças simbólicas, ao percorrer os séculos e permear as civilizações, são testemunhos dos sentimentos e das aspirações humanas, sonhos encantados impregnados de arte e de poesia. E a história dos jardins se identifica com a história das ideias, do modo de viver em comunidade, das formas de governo, do gosto e da capacidade organizativa das diversas sociedades. E a história dos jardins é a história de imagens, de sonhos e de memórias: é, no fundo, simplesmente, a história dos homens.

SICILIAN GARDENS BY GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA

ABSTRACT

Going through the literary garden means drawing a diagram of a myth that has fascinated artists and writers in all centuries, but at the same time means reflecting on the civil and cultural history of the places where it found his performance that original conubio between art and nature that distinguishes the space of the garden. The relationship between literature and nature that involves the interest and emotions of so many authors invites us to reflect on the possibility of reading the natural landscape like a literary composition. This article deals with the gardens described by Giuseppe Tomasi di Lampedusa in two of his works, *The Leopard* and *Memories of Childhood*. The concept of garden, the typology of gardens, the role of gardens in literature under the methodological bias of literary criticism by Sicotte (2011), Nigro (2012; 1996) e Jakob (2005) and landscape studies by Terra (2013), Roger (2009) e Assunto (1994), among others, are discussed.

KEY-WORDS: garden; landscape; Sicily; Tomasi di Lampedusa.

NOTAS

¹ Nell'alto tedesco medio (come del resto nello svizzero-tedesco) il giardino si chiama *garte* e nell'antico alto-tedesco *garto* ; in gotico, *garda* significa staccionata per gli animali mentre *gards* equivale a cortile, casa, famiglia. In inglese il termine *yard* significa cortile; in svedese la parola *gard* equivale a cortile, fattoria, podere, terreno. Questi termini derivano dall'indo-germanio *ghordho*, che sta per intreccio, siepe, staccionata, recinzione, zona recintata e, in senso lato, recintare, cingere, circondare.

² Dans cette dialogue entre le verbe et le jardin se tissent des relations ambiguës - parallélisme, analogie, rivalité -, se mêlent des tonalités contrastées - emphase et murmure, ode et élégie -, mais, sans cesse depuis le XVIIIe. siècle, le désir

d'intimité travaille et sape des hiérarchies, les ordres, les conventions, pour libérer l'authenticité la plus singulière. Collaborateur indocile de Dieu, démiurge en second ou créateur continué, l'homme remodèle l'apparence, pêtirit la *physys* en *cosmos* à sa mesure: dans ses jardins et ses livres, il figure et tente de débrouiller les labyrinthes qui l'intriguent, en lui e autour de lui; on pense le jardin, il nous pense; et cet échange se devinent de fuyantes perspectives sur un intime, ultime qui fascine et se dérobe, tel Écho devant Narcisse, jaloux de conserver le talisman de sa séduction.

³ Non v'è dubbio che dal punto di vista della critica letteraria lo snodo più interessante nella storia del significato e del valore del giardino per la storia della cultura coincide col tema del rapporto fra il giardino e le altre forme d'arte, in particolare la scrittura letteraria.

⁴ Nel serrato dialogo col testo letterario, il giardino può svolgere il ruolo di sfondo significativo, del palcoscenico più adatto per le azioni e le conversazioni dei personaggi, di cornice entro cui si svolge un episodio, un incontro cruciale, di struttura coestesa alla scrittura, di metafora portante, archetipo più o meno centrale o, al contrario, di pausa, di *relief*, di sospensione della diegesi, di interruzione (temporanea, ma necessaria) dell'incalzare degli eventi. Né si deve credere che il giardino, prodotto di un'arte figurativa, essenzialmente sincronica, spaziale, sia per sua natura o per statuto antitetico rispetto, per esempio, alla narrativa, che è arte diacronica, del tempo. Prima di tutto perché proprio gli intrecci, gli innesti tra linguaggi, codici e procedure artistiche apparentemente diversi, se non addirittura contrastanti, producono gli esiti più interessanti.

⁵ I giardini microcosmi dovevano riunire in un solo spazio tutti i tempi e tutti i luoghi.

⁶ Si rigira sul palmo della mano destra, dietro le spalle, i tre pomi d'oro sottratti al giardino delle Esperide.

⁷ Erano potenti mediatori terapeutici, tonificatori ed eccitanti del senso riposto della vita.

⁸ Non era marcata, netta e definita come oggidi, quando la morte cancella in un attimo ogni aspetto dell'ex vivo e il cadavere viene rapidamente rimosso, occultato, eliminato, il tutto abolito, i funerali resi quasi clandestini.

⁹ 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.

¹⁰ Cette mise en évidence de la forme repose sur un principe d'écriture récurrent, la primauté du mode descriptif. Jusqu'alors considéré dans la tradition littéraire comme un cadre et même comme une matrice pour l'action, le jardin devient chez les écrivains de la fin-de-siècle un prétexte à l'expansion descriptive. Les termes techniques, les néologismes et les mots rares sont organisés par une logique où le texte s'élabore selon une énumération arborescente potentiellement infinie. La description horticole se transforme en morceau de bravoure rhétorique où s'exprime une véritable frénésie lexicale et taxinomique. La prédominance du descriptif fait aussi en sorte qu'est conférée une importance accrue aux objets. Ceux-ci, qu'il s'agisse des plantes, des ornements ou des lieux, prennent le premier plan relativement aux personnages autour desquels s'organisait normalement l'espace du jardin fictionnel. Dans ce cadre, les jardins s'ordonnent selon une économie textuelle et symbolique de la liste et de la collection. Ils forment un espace codifié par la nomenclature, la mise en série, l'ordonnancement et la disposition. Le jardin fin-de-siècle apparaît donc non pas tant comme un lieu de croisement entre la nature et la culture, que comme un monde d'objets choisis, et spécialement comme un monde d'objets linguistiques, une sorte de dictionnaire horticole. Mais paradoxalement, cette foison de détails botaniques n'est pas au service du rendu du réel : à mesure que la description s'élabore, sa composante référentielle se dilue et, davantage que la relation au monde, c'est un certain traitement de la langue qui apparaît comme la chose essentielle. Ce déplacement est rendu particulièrement sensible par l'emploi systématique d'une langue recherchée à l'excès, où les termes techniques, et particulièrement les noms propres, signifient par leur présence sonore et quelque peu obscure plus que par leur capacité à référer. Le mot agit ici comme signe qui pointe non pas vers le monde, mais vers l'univers linguistique et fictionnel lui-même. Pour employer les termes de Jakobson, la fonction référentielle est délaissée et c'est la fonction esthétique qui prédomine.

¹¹ *Sereno, fecondo, possibilmente in uno stato di eterna primavera, caratterizzato dalla presenza di uno o più alberi, sorgenti e prati, da boschi misti e tapetti 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.*

¹² Gli interessi alchemici, la curiosità per i reperti naturali mostruosi, l'interesse per i dati "favolosi" che pervenivano dalle terre scoperte da poco, condizionarono tutta la cultura del Cinquecento. Lo stesso giardino si aprì a mille curiosità esibendole pubblicamente, e in maniera sistematica, quasi a voler mostrare, nell'artificio

delle citazioni dirette dalla natura (acque, minerali, animali, piante), un volto insolito immediatamente sensibile e frequentabile.

¹³ Allora vicino la chiesa del Purgatorio scaturiva una copiosa sorgente la cui acqua scorreva in un ruscello in prossimità del Palazzo Cutò, per andare ad alimentare le diverse fontane ed irrigare il giardino. Poiché tale ruscello rendeva paludoso il terreno, il principe Girolamo III Filangeri, con una galleria convogliò quelle acque da una parte verso il bevaio canale e dall'altra, passando sotto le fondazioni del Palazzo Cutò, verso il giardino che così poté essere agevolmente irrigato, verso le fontane, verso un bevaio e verso due sgorgi detti "cannola", la cui acqua residua proseguiva verso le vasche di irrigazione dell'orto grande oggi scomparso. Dopo il terremoto del 1968, in seguito alla costruzione di alcuni appartamenti, la galleria venne interrotta e le acque non poterono più raggiungere il giardino, il bevaio e lo sbocco dei cannola, perdendosi in mezzo al terreno. Il danno fu enorme, sia per il giardino che per la popolazione che prelevava l'acqua per molti usi.

¹⁴ Componendo il contrasto tra arte e natura, tende a creare un mondo non tanto artificiale quanto artistico, nel quale dar forma ad un proprio ideale di perfezione e di bellezza.

¹⁵ Il giardino è un tipico luogo utopico, nel quale l'uomo si sforza di far emergere, sfruttando gli elementi del mondo reale, il mondo tendenziale dei suoi sogni.

(Todas as traduções de língua estrangeira para o português, salvo diversa indicação, são do autor)

REFERÊNCIAS

AMMANN, Ruth. **Il giardino come spazio interiore**. Tradução por Maria Anna Massimello. Torino: Borlati Boringhieri, 2008.

ASSUNTO, Rosario. **Il paesaggio e l'estetica**. Palermo: Aesthetica, 1994.

BUZZI, Giancarlo. **Invito alla lettura di Tomasi di Lampedusa**. Milano: Mursia, 1984.

CAMPORRESI, Piero. **La carne impassibile**. Milano: Mondadori, 1994.

DE SETA, Cesare. **L'Italia del Grand Tour**. Firenze: Electa, 2001.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Viagem à Itália 1786-1788**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GRACIOTTI, Sante. Uno sciamano in giardino. In: LICHACEV, Dmitrij

Sergeevic. **La poesia dei giardini**. Tradução por Anna Raffetto. Torino: Einaudi, 1996, p. XII-XXVII.

JAKOB, Michel. **Paesaggio e letteratura**. Firenze: Leo S. Olschki, 2005.

LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. **O Leopardo**. Tradução por Mauricio Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. Recordações da infância. In : _____. **Os contos**. Tradução por Loredana de S. Caprara. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2001, p. 16-72.

LICHACEV, Dmitrij Sergeevic. **La poesia dei giardini**. Tradução por Anna Raffetto. Torino: Einaudi, 1996.

MADELÉNAT, Daniel. L'intime en ces jardins. In: BERTRAND-GRIFFITHS, Simone ; LE BORGNE, Françoise ; MADELÉNAT, Daniel. **Jardins et intimité dans la littérature européenne (1750-1920)**. Clérmont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2008, p. 7-38.

MARIANI, Andrea. Dal mito dell'eden alla critica ecologica. **Interfaces**, Rio de Janeiro, ano 18, nº 16, p. 13-29, jan./jun. 2012.

MATTARELLA, Sergio. *Dichirazione del Presidente Mattarella in occasione dei 120 anni dalla nascita di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*. Presidenza della Repubblica. Roma, 23/12/2016. Disponível em: <<http://www.quirinale.it/elementi/Continua.aspx?tipo=Comunicato&key=243>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

MOSSER, Monique; TEYSSOT, Georges. **L'architettura dei giardini d'Occidente**: dal rinascimento as Novecento. Tradução por Anna Raffetto. Torino Milano: Electa, 1990.

MUGELLES, Rossana. **Paesaggi latini**. Firenze: Sansoni, 1975.

NIGRO, Salvatore Silvano. **Il principe fulvo**. Palermo: Sellerio, 2012.

_____. Sotto la pelle del Gattopardo, in Giuseppe Tomasi di Lampedusa. In: ORLANDO, Francesco (org.). **Cento anni della nascita, quaranta del "Gattopardo"**. Palermo: Assessorato alla Cultura, 1996.

ROGER, Alain. **Breve trattato del paesaggio**. Tradução por Maria Delogu. Palermo: Sellerio, 2009.

SCUDERI, Salvatore. **L'acqua, le fontane e l'ingegneria idraulica per i Filangeri**. 19 febbraio 2008. Disponível em:

<<http://filangeridicuto.blogspot.com.br/2008/02/lacuale-fontane-e-lingegneria.html>>. Acesso em: 10/01/2018.

SICOTTE, Geneviève. Le jardin dans la littérature fin-de-siècle, ou quand un motif narratif devient un objet esthétique. In: **Projets de paysage**, 18/01/2011. Disponível em: <[www.http://www.projetsdepaysage.fr/le_jardin_dans_la](http://www.projetsdepaysage.fr/le_jardin_dans_la)

[litterature fin de siecle ou quand un motif narratif devient un objet esthetique](#) >. Acesso em: 15 jan. 2018.

TERRA, Carlos Gonçalves. **Paisagens construídas**: jardins, praças e parques do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013.

ZANGHERI, Luigi. Naturali e curiosa nei Giardini del Cinquecento. In: MOSSER, Monique; TEYSSOT, Georges. **L'architettura dei giardini d'Occidente**: dal rinascimento as Novecento. Tradução por Anna RaffettoTorino. Milano: Electa, 1990, p. 55-64.

Recebido: 16/01/2018

Aceito: 07/06/2018