

sous la direction de  
Perle Abbrugiati

# Le mythe repensé

dans l'œuvre

de Giacomo Leopardi



TEXTUELLES



*Textuelles*  
*Univers littéraires*

# Le mythe repensé dans l'œuvre de Giacomo Leopardi

sous la direction de  
Perle Abbrugiati

2016

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

Actes du colloque international d'Aix-en-Provence  
5-8 février 2014

Textes réunis par Perle Abbrugiati  
avec la collaboration de  
Mélinda Palombi, Andrea Natali,  
Alessandro Marignani, Tommaso Tarani, Daniela Vitagliano.

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ

29, avenue Robert-Schuman - F - 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1  
Tél. 33 (0)4 13 55 31 91

pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur <http://presses-universitaires.univ-amu.fr/>

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPU DIFFUSION – DISTRIBUTION SODIS

# *Amore e Morte*

## La creazione di un mito

**Monica Ballerini**

*Università d'Udine*

*Amore e Morte*<sup>1</sup> possiede una propria peculiarità e spesso è stata sottolineata « l'originalità decisa del tema<sup>2</sup> », giacché nasce dall'aprirsi della poesia al mito dando vita non alla ripresa di miti classici, ma ad una mitopoiesi originale, perseguita con grande forza, che diventa l'espedito con cui Leopardi struttura il canto. Sebbene l'amore e la morte ricorrano spesso insieme nella tradizione letteraria, il poeta configura il tema in modo nuovo; infatti attraverso la forma immaginativa del mito pone la morte geneticamente apparentata con amore e tale rapporto di fraternità fa acquisire una significazione positiva alla morte, che viene rappresentata con l'aspetto insolito di bellissima fanciulla e dotata di una qualificazione inconsueta: dolcezza (v. 11 « Dolce a veder »), gentilezza (v. 73 « La gentilezza del morir ») e pietà (v. 98 « Bella Morte, pietosa »).

L'invenzione mitico-figurativa della morte-fanciulla leopardiana non ha precedenti nella tradizione letteraria o culturale<sup>3</sup> e le reminiscenze del

---

1 Mi sono avvalsa delle letture del canto (in particolare: Walter Binni, *Tre liriche del Leopardi*, Lucca, Lucentia, 1950; Fiorenza Ceragioli, *I Canti fiorentini di Giacomo Leopardi*, Firenze, Olschki, 1981, p. 123-153; Angiola Ferraris, *Amore e Morte. Lo sguardo e il mito*, in *L'ultimo Leopardi*, Torino, Einaudi, 1987, p. 35-72; Luigi Blasucci, *Schede su "Amore e Morte"*, in *I tempi dei Canti. Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996, p. 141-161; Franco Brioschi, *Amore e Morte*, in *Lectura leopardiana. I quarantuno Canti e I nuovi credenti*, a cura di A. Maglione, Venezia, Marsilio, 2003, p. 503-514 e dell'insieme dei commenti ai *Canti* (per citare solo i più recenti: Giuseppe e Domenico De Robertis, Franco Gavazzeni, Maria de las Nieves Muñiz Muñiz, Pier Vincenzo Mengaldo).

2 Walter Binni, *op. cit.*, p. 27.

3 « L'antichità classica non conosce la fratellanza di Eros e Thanatos [...] e inoltre quando rappresenta Thanatos come fanciullo alato gli dà caratteri ben diversi da quelli dell'immagine leopardiana. [...] Nel Medioevo [...] la morte, naturalmente, non ha aspetto soave nella tradizione popolare. [...] negli stilnovisti la morte acquista anche caratteri di dolcezza e spesso accompagna i desideri e le sofferenze d'amore, ma è lontana dalla personificazione leopardiana. Nonostante i richiami di alcuni commenti,

tema, segnalate nei commenti <sup>4</sup>, non si avvicinano alla sensibilità e alla concezione leopardiana di questo canto; noto per inciso che non vi è alcuna relazione col tema ottocentesco de *la Morte e la fanciulla*. Nuova è anche la significazione, massimamente positiva, di forza benefica attribuita alla morte, mentre in precedenza nei *Canti*, al massimo della sua positività, la morte rappresenta una liberazione dai mali della vita (v. 54 « d'ogni dolor morte risana », in *La quiete dopo la tempesta* <sup>5</sup>). Tale trasfigurazione positiva della morte nasce, si sviluppa e si esaurisce nella mitopoiesi del canto e con questi caratteri non ricorrerà più nello spazio lirico leopardiano. Nell'incompiuto inno *Ad Arimane* (dove Arimane rappresenta *Fato, natura e Dio*) che costituisce il tentativo di un'ulteriore tessitura del filo mitopoietico, rimarrà il desiderio della morte invocata dal poeta: « Non ti chiedo nessuno di quelli che il mondo chiama beni: ti chiedo quello che è creduto il massimo de' mali, la morte (non ti chiedo ricchezze, non amore, sola causa degna di vivere) »; mentre l'amore diverrà solo un ulteriore travaglio dato all'uomo: « Perché, dio del male, hai tu posto nella vita qualche apparenza di piacer? l'amore?... per travagliarci col desiderio, col confronto degli altri, e del tempo nostro passato ec.? ».

In *A se stesso*, che segue nei *Canti* ad *Amore e Morte*, caduto *l'inganno estremo*, ultima illusione operata dall'amore, diviene centrale la morte che, affrancata dal rapporto con amore, perde ogni valore positivo: v. 12-13 « Al gener nostro il fato / Non donò che il morire ».

La trasfigurazione positiva della morte e la fortuna di morire in giovane età hanno un'eco in *Consalvo*, v. 99-100: « due cose belle ha il mondo: / amore e morte », seppure l'affermazione, inserita in altro contesto, porta un senso diverso da quello del nostro canto; nella nota lettera a Fanny Targioni Tozzetti, del 16 agosto 1832, dove si legge: « certamente l'amore e la morte sono le sole cose belle che ha il mondo, e le sole solissime degne di essere desiderate <sup>6</sup> »; nell'iscrizione per il busto di Raffaello nel Giardino Puccini a Pistoia (datata 1832), dove il pittore è definito « felice per la gloria in che visse / più felice per l'amore in che arse / felicissimo per la morte ottenuta / nel fiore degli anni <sup>7</sup> »; ancora nel *Dialogo di Tristano e di un amico*, Tristano ripete, senza nominare l'autore, le parole di Menandro:

i poeti ed i filosofi antichi sono pieni pienissimi di figure, di favole, di sentenze significanti l'estrema infelicità umana; e chi di loro dice che l'uomo è il più

---

non si avvicinano alla morte di questo canto nemmeno certe immagini frequenti nel Cinquecento e più tardi » come notato da Fiorenza Ceragioli, *op. cit.*, n. 5, p. 128-129, cfr. anche Carlo Dionisotti, « Amore e Morte », *Italia medievale e umanistica*, I, 1958 p. 416-26.

4 Come ad esempio la canzone *Alla morte* di Pandolfo Collenuccio o l'epigramma di Giambattista Basile « Fere Amor, fere Morte [...] ».

5 Cfr. anche « Lieta no, ma sicura / dall'antico dolor » (v. 5-6), cioè affrancata dal dolore dei vivi nel *Coro* del *Dialogo di Federisco Ruysch e delle sue mummie*.

6 Giacomo Leopardi, *Epistolario*, a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, vol. II, p. 1945.

7 Cfr. Fiorenza Ceragioli, *op. cit.*, p. 150-53; Emilio Peruzzi, *Raffaele d'Urbino*, in *Studi leopardiani. II*, Firenze, Olschki, 1987, p. 139-156, da cui è citato il testo dell'epigrafe. L'attribuzione dell'epigrafe è stata recentemente discussa da Pantaleo Palmieri, *Per Leopardi. Documenti, proposte, disattribuzioni*, Ravenna, Longo Editore, 2013.

miserabile degli animali; chi dice che il meglio è non nascere, e per chi è nato, morire in cuna; altri, che uno che sia caro agli Dei, muore in giovinezza<sup>8</sup>.

Il ricorrere, in altri contesti da quello della rappresentazione lirica, della meditazione su amore e morte quali unici veri beni concessi all'uomo e dell'idea che chi muore giovane è caro al cielo, mostrano la continuità e la vitalità di questi pensieri nella mente di Leopardi in quegli anni, ma nella poesia assumono differente significato, poiché la poesia crea un mondo proprio in cui ogni segno significa in misura eccezionale, infatti solo il piano poetico consente la nascita delle potenti figure mitiche di Amore e Morte, sublimi e simboliche, che si imprimono nell'immaginario, divenendo allo stesso tempo visione e simbolo. Nel canto riemergono anche i pensieri giovanili sull'amore che Leopardi annotava nel lontano 1819:

mio innalzamento d'animo elettrizzamento furore e cose notate ne' pensieri in quei giorni e come conobbi che l'amore mi avrebbe proprio eroificato e fatto capace di tutto e anche di uccidermi<sup>9</sup>.

Anch'essi però nella poesia subiscono una profonda trasformazione: il sentimento si spoglia del vissuto personale e si trasfigura in poesia dove acquisisce una significazione più forte. Infatti l'amore, capace di infondere anche negli animi più semplici il coraggio della morte, fa risorgere nei tempi moderni un eroismo degno degli esempi antichi cari a Leopardi.

Il piano della poesia dà vita, dunque, alla personificazione di Amore, un mitico fanciullo che ha il potere di generare per affratellamento la Morte, entrambi raffigurati come giovani. L'amore e la morte costituiscono per gli uomini due beni assoluti (definiti v. 91-92 « Dolci signori, amici / all'umana famiglia ») perché li sottraggono al dominio crudele del fato, al vuoto, alla noia, alla vecchiaia, al dolore della vita (v. 19 « infausta vita », v. 58 « infausti giorni » in *Bruto minore*, v. 54 « anni infausti e brevi » in *Alla sua donna*).

« Muor giovane colui ch'al cielo è caro », il verso di Menandro posto come epigrafe al canto<sup>10</sup>, mostra che Leopardi fa sua l'idea, comune nel mondo antico, che la morte in giovane età sia un bene. La gioventù, che è il momento in cui si affaccia l'amore, opera una trasformazione, rinnova l'animo, fa vedere il mondo con occhi diversi, dona la speranza, anche l'amore attua la stessa vitale trasformazione e rende l'uomo virtuoso, coraggioso, eroico di fronte alla morte (v. 17-19 « Nè cor fu mai più saggio / Che percosso d'amor, né mai più forte / Sprezzò l'infausta vita »), ma le promesse dell'amore, *sogno e palese error* (nel *Pensiero dominante*) si rivelano, come quelle della giovinezza, illusorie e ingannevoli. Amore e giovinezza in questo momento per Leopardi si uniscono, dal momento che le due parole vengono a significare due condizioni positive in grado di dare momentaneo valore alla vita, infondendo vitalità e forte capacità di sentire. Conseguentemente le aree semantiche che

8 Giacomo Leopardi, *Operette morali*, edizione critica a cura di Ottavio Besomi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979.

9 Giacomo Leopardi, *Scritti e frammenti autobiografici*, a cura di Franco D'Intino, Roma, Salerno, 1995, p. 117-118; in particolare per *elettrizzamento* si veda la nota 237 a p. 117.

10 Per la conoscenza leopardiana di Menandro cfr. Sebastiano Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969, p. 202-203 e nota 41.

i due lemmi ricoprono vengono percepite come contigue e si sommano, così *amore* acquisisce una maggiore e complessa significazione, poiché assorbe in sé la carica semantica di *giovinanza*<sup>11</sup>.

Il canto si apre con « un'aura lieve e favolosa<sup>12</sup> » animata da due figure speculari, Amore e Morte, che prendono consistenza lirica come mitiche, v. 1-4: « Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte / Ingenerò la sorte. / Cose quaggiù sì belle / Altre il mondo non ha, non han le stelle ». Le due forze sono personificate, ma non umanizzate, anzi sono presentate come divinità (v. 101 « divino stato ») eterne, lontane dalla dimensione umana, due entità del tutto equivalenti: due gemelli che spesso si accompagnano e che volano alti sopra il cammino doloroso della vita, la Morte « Gode il fanciullo Amore / Accompagnar sovente; / E sorvolano insiem la via mortale » (v. 13-15). Amore estende alla Morte non solo la propria semantica positiva, benevola e consolatoria, ma anche la propria forma giovane e alata. Le ali della Morte, riproducendo specularmente la natura alata di Amore, divengono *penne* senza altra qualificazione (v. 108-109 « qual si sia l'ora / Che tu le penne al mio pregar dispieghi »); non sono più « le nefande / Ali di morte » (v. 42) dell'*Inno ai Patriarchi*, dove le varianti, nel marcarne il colore cupo (*ferrigne, brune, tetre*<sup>13</sup>), facevano trasparire le ali di Thanatos.

A mio avviso, Leopardi si vale del mito che diviene il fulcro dell'architettura del canto, con due funzioni distinte, dopo l'esperienza della potenza totalizzante ed egemone dell'amore, *possente dominator*, « il en fait une pensée, centrale, exclusive, obsessionnelle, fantasmatique, et son allégeance est en même temps une dérobadé – forcée ? – à la réalité d'un échange amoureux<sup>14</sup> », ha bisogno di inserirlo in una struttura mitica che gli permette di isolarlo per poterlo ripensare, una distanza da cui emergerà poi soltanto la morte. La seconda funzione assolta dal mito è quella di porre l'esperienza d'amore in una dimensione universale. Amore e Morte sono figure divine che ripetono in un eterno presente la loro funzione consolatoria e salvifica (v. 16 « primi conforti d'ogni saggio core »); vengono collocate su uno sfondo fortemente simbolico, dove mancano indicazioni cronologiche precise, giacché il mito produce una condensazione temporale in un eterno presente, unica eccezione la fine del tempo segnata dall'incontro futuro con la morte « dell'età reina » (v. 107). Anche la creazione dello spazio è essenziale e astratta, priva di richiami a precisi luoghi reali<sup>15</sup>: il mondo (*Quaggiù, mar dell'essere, via mortale*<sup>16</sup>, *terra*), che in assenza di amore diviene *deserto*<sup>17</sup>, immagine e simbolo allo stesso tempo,

11 Fiorenza Ceragioli, *op. cit.*, p. 19, mostra come il campo semantico dell'amore sostituisca a Firenze quello della giovinezza.

12 Luigi Blasucci, *op. cit.*, p. 152. Cfr. anche Pier Vincenzo Mengaldo, *Antologia leopardiana. La poesia*, Carocci, 2011, p. 163: « Cantabile da una parte, incisione epigrafica dall'altra [...] non solo fortemente melodica, ma con elementi ritornellanti che vanno di conserva al suo procedere per variazioni di un solo *Leitmotiv* ».

13 Giacomo Leopardi, *Canti*, edizione critica a cura di Emilio Peruzzi, Milano, Rizzoli, 1998, p. 233.

14 Perle Abbrugiati, *Giacomo Leopardi. Du néant plein l'infini*, Paris, Aden, 2010, p. 144.

15 È stato notato che l'assenza a riferimenti di luogo è una caratteristica che si riscontra in tutti i canti fiorentini, ma in *Amore e Morte* è motivata anche dall'architettura mitica del canto.

16 Cfr. v. 94 « la mondana via » in *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*.

17 Cfr. v. 97 « mortal deserto », la vita priva di amore nel *Pensiero dominante*.

il cielo (*le stelle*), l'universo (*immenso universo*). Prende forma un mondo mitico popolato da figure possenti, Amore e Morte, superate in *possanza* solo dal fato, che incombono su un'umanità inerme e la rima, « forza mortale / corpo frale » (v. 77-78), riassume dando forte rilievo alla disuguaglianza fra queste imponenti forze e la fragilità umana. Forze di nuovo universali che agiscono allo stesso modo nella mente e nei cuori di tutti gli uomini, infatti « la gentilezza del morir » (v. 73), con cui la morte diviene unica alternativa all'amore, sarà compresa anche dall'uomo comune, dal più umile e indotto, da quella « negletta plebe » (v. 62), raffigurata nel « villanello ignaro » (v. 82) e nella « tenera donzella » (v. 83).

Come è stato notato, la rappresentazione lirica della fenomenologia amorosa attinge ad una lingua di tradizione stilnovistica, unita a richiami petrarcheschi e danteschi; credo però si tratti di nuovo di una scelta legata al valore universalizzante, che Leopardi ora coglie nella lingua delle origini, dove le parole sono portatrici di un'ampia risonanza letteraria.

Il mito si compone per gradi, in quanto nel canto vengono posti elementi successivi fino al compimento della visione. Nella prima strofe appare la coppia divina solidale e benefica, nella seconda e nella terza strofe avviene l'incontro con l'uomo, nel cui animo le due figure esplicano il loro opposto, ma contiguo ufficio: il sentimento d'amore turba e tormenta (v. 40 « grave procella », v. 46 « formidabil possa<sup>18</sup> »), al punto che l'affanno diventa per l'amante un fardello quotidiano (v. 50 « affannoso amante »), mentre il desiderio di morte, originatosi assieme al sentimento d'amore, dona, all'opposto, « quiete » (v. 41) e rappresenta un « porto » (v. 42), un « sempiterno obbligo » (v. 58). Un contrasto significativamente rafforzato dalla rima interna, per cui gli innamorati, mossi dai sospiri « ardenti » (v. 59) di Amore, intensamente desiderano far parte degli « spenti » (v. 61) dalla Morte (*spenti* come sostantivo ricorre solo in questo luogo). Nel cuore dell'uomo l'unità della coppia si ricostituisce: infatti (v. 27-29) « quando novellamente / Nasce nel cor profondo / Un amoroso affetto » esso è subito accompagnato da « un desiderio di morir » (v. 30). Non solo la nascita del sentimento di amore è indissolubilmente legata a quella del desiderio di morte, ma si attua un passaggio ulteriore per cui la fanciulla Morte « prevale » (v. 80) su Amore annullando la dualità iniziale; un passaggio forse prefigurato dalle rime dei versi iniziali « amore » (v. 8) / « core » (v. 13) / « dolore » (v. 16). Vincendo su Amore, la Morte rimane l'unica entità presente/presenza nello spazio lirico fino alla fine del canto, perciò acquisisce maggiore energia ed estende la propria ampiezza significativa, non più solo fanciulla bella e consolatrice (v. 98-99: « Bella Morte, pietosa / Tu sola al mondo dei terreni affanni »), ma persino onorata e invocata dal poeta. Con quest'ultima trasformazione la Morte prende vita nella mente del poeta e induce il passaggio dall'oggettività della terza persona alla prima, così l'io del poeta, che si è sostituito all'immagine dell'umanità, invoca la fanciulla-Morte, affinché egli possa piegare *addormentato il volto* nel suo *virgineo seno*<sup>19</sup>, in un abbraccio grandioso

18 Per la passione d'amore rappresentata come fenomeno della natura cfr. Luigi Blasucci, *op. cit.*, p. 144; e per la metafora della tempesta nella lirica leopardiana, *ibidem*, p. 149-150.

19 Alcuni hanno visto in questa immagine riaffiorare la fratellanza di Thanatos ed Hypnos conosciuta



che toglie ogni dolore. Il *virgineo seno* della Morte richiama le *verginee braccia* di un'altra creatura mitica, Diana in *Alla Primavera, o delle favole antiche* dove l'aggettivo *verginee* ha come variante *nevose*<sup>20</sup>. Gli aggettivi *niveo* (o *nevoso*) e *virgineo* indicano una medesima nozione però i tratti semantici che compongono il significato sono invertiti: *niveo* ha il significato proprio di *bianco come la neve*, e nell'esprimere un colore che è luce, reca il senso secondario e figurato di *puro*, mentre *virgineo* dice principalmente l'intima purezza e castità ed ha come significato accessorio quello di candore. In questo procedimento di scomposizione del segno, i sensi di *puro*, *casto* e di *candido*, sempre compresenti, pesano inversamente nelle due parole. E invero il *virgineo seno* della Morte fa trasparire una qualificazione secondaria di un *candore* che definirei quasi marmoreo, giacché non si tratta di un seno palpitante, corporeo, umano, bensì divino, mitico, non contaminato dall'esperienza dolorosa della vita, che dispiega purezza e candore immacolati, senza suscitare alcuna altra accezione di desiderio. Inoltre, a mio avviso, sullo sfondo di questa visione non traspaiono le immagini delle giovani morte, Silvia e Nerina, ma la fanciulla-Morte è figura mitica, alta, assoluta, lontana dall'umano. Dunque, il *virgineo seno* della Morte, è diverso dal seno *verginale* e più corporeo di Silvia, dove il verso « ne la fronte e nel sen tuo verginale », al pari della variante « Nel volto verginale<sup>21</sup> », non viene accettato da Leopardi, poiché la qualificazione di *verginale* non si adatta alla figura di Silvia. E non vi è relazione neppure con il « bianchissimo petto » (v. 83) di Virginia (*Nelle nozze della sorella Paolina*), qui si tratta di un'annotazione visiva che fa risaltare il sacrificio della giovane.

Nell'assidua frequentazione e traduzione di testi greci e latini Leopardi incontra spesso il mito, ne percepisce la bellezza e ne è affascinato<sup>22</sup>, tanto che descrive se stesso adolescente come « innamorato dei racconti, e del meraviglioso che si percepisce coll'udito, o colla lettura » (*Zibaldone*<sup>23</sup> 1401, 28 luglio del 1821). Ma solo il mondo antico era capace di produrre miti, Leopardi vede la condizione mitopoietica come propria dell'età antica<sup>24</sup> e non più possibile nel mondo moderno (v. 81-82 « vote / Son le stanze d'Olimpo », *Alla Primavera*,

---

dal mondo classico, rievocata anche dalle mummie di Ruysch nel dichiarare l'equivalenza fra morire e addormentarsi (*Dialogo di Federisco Ruysch e delle sue mummie*).

- 20 Giacomo Leopardi, *Canti*, edizione critica a cura di Emilio Peruzzi, *op. cit.*, p. 203: v. 38 « Il niveo lato e le verginee braccia » e la variante « Il molle fianco e le nevose braccia. gagliarde. decenti. formose ». Per cui sono stati richiamati i versi di Callimaco (*Inno sopra i lavacri di Pallade*), evocati anche per un passo delle *Grazie* di Foscolo: « Senti l'aura celeste, e mirò l'onde / lambir a gara della Diva il piede, / e spruzzar riverenti e paürose / la sudata cervice e il casto petto ».
- 21 Giacomo Leopardi, *Canti*, edizione critica a cura di Emilio Peruzzi, *op. cit.*, p. 460.
- 22 Su apparenza, illusione, errore, ragione e verità cfr. il contributo di Franco D'Intino, *Il rifugio dell'apparenza. Il paganesimo post-metafisico di Leopardi*, in *Il paganesimo nella letteratura dell'Ottocento*, a cura di Paolo Tortonese, Roma, Bulzoni, 2009, p. 114-166.
- 23 Le citazioni dallo *Zibaldone* saranno riferite a Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica in CD-ROM, a cura di Fiorenza Ceragioli e Monica Ballerini, Bologna, Zanichelli, 2009.
- 24 Leopardi distingue fra le *prime mitologie* o *mitologie gaie*, volte a cercare il chiaro nell'oscuro e le *ultime mitologie* o *mitologie tetre* (inventate dai platonici e dal cristianesimo) volte a cercare l'oscuro nel chiaro, compiacendosi delle tenebre (*Zib.* 4238-4239, 29 dicembre 1826). Cfr. Cesare Galimberti, *Corollario sulle « ultime mitologie »* [1987], in *Cose che non son cose. Saggi su Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 39-44.

o delle favole antiche) dove può essere sperimentata solo nell'infanzia o nella poesia<sup>25</sup>. Il mito ha svolto la propria funzione nell'antichità, dove rappresentava un *falso* creduto *vero* e illudendo persuadeva<sup>26</sup>, mentre nei tempi moderni, segnati dal manifestarsi del *vero* e dalla perdita *delle grandi e vive illusioni*, è divenuto artificioso e inutile e non trova posto né giustificazione<sup>27</sup>. Scrive nello *Zibaldone* 3461:

[...] l'esser la nostra letteratura modellata su di quella [greca e latina], anzi pure una continuazione, per così dire, di quella, non vale perch'ella possa ragionevolmente usare la mitologia greca nè latina al modo che quegli antichi l'adoperavano.

Mostra però una particolare attenzione per la favola di *Amore e Psiche* di Apuleio, perché la ritiene « un emblema [...] preciso, e nel tempo stesso così profondo, della natura dell'uomo e delle cose, della nostra destinazione vera su questa terra<sup>28</sup> ». Si tratta di un mito antico che mantiene la propria funzione anche nel mondo moderno, perché rivela la verità sulla condizione umana infelice e dolorosa: « appena posso discredere che quella favola non sia un parto della profonda sapienza e cognizione della natura dell'uomo in questo mondo<sup>29</sup> ».

Alla favola di *Amore e Psiche*, indicata da Voltaire come la più bella del mondo antico<sup>30</sup>, Leopardi attribuisce una peculiare valenza conoscitiva. Il mito appare per la prima volta nello *Zibaldone* il 10 febbraio 1821, rivelando che « l'uomo non è fatto per sapere, la cognizione del vero è nemica della felicità », e per questo motivo, nello stesso passo, il racconto di Amore e Psiche viene paragonato a quello dell'albero della scienza nel *Genesi*, che mostra la medesima verità. Psiche è felice nelle sue notti perché si abbandona all'illusione dell'amore e il suo cammino di sofferenza inizia quando vuole conoscere. Così Adamo quando mangia il frutto dell'albero della conoscenza perde la felicità dell'Eden. Nella riflessione leopardiana dello *Zibaldone* il richiamo al mito di *Amore e Psiche* si presenta quasi sempre unito al racconto del *Genesi*<sup>31</sup>, Leopardi associa un'immagine classica con una biblica che ha per lui un medesimo valore.

25 Lucio Felici, *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra « favole antiche » e « disperati affetti »*, Venezia, Marsilio, 2005.

26 Agli antichi la verità « si presentava alla mente [...] in un abito lavorato dall'immaginazione », *Zib.* 2941, 11 luglio 1823.

27 In *Indici parziali, Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura* (*Zibaldone*, a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1991, III, p. 1218) Leopardi riassume così il suo pensiero sul mito: « Stolttezza dell'uso moderno della mitologia » (3461,1).

28 *Zib.* 637-638, 10 febbraio 1821. Leopardi cita il mito di *Amore e Psiche* in riferimento ad un brano di Madame de Lambert in cui « l'allegoria » si trova « notata, e sebbene non profondamente, tuttavia bastantemente spiegata ». Sul rapporto con Madame de Lambert cfr. Anna Dolfi, *Leopardi e il mito di Madame de Lambert*, in *Igitur*, III, 2, luglio-dicembre 1994, p. 5-21.

29 Con lo stesso valore Leopardi annota che Platone definisce « una favola » il proprio « sistema delle idee » (*Zib.* 2709, 21 Maggio 1823).

30 Voltaire: « La plus belle fable des Grecs est celle de Psyché », in *Dictionnaire philosophique*, Paris, Garnier, 1935-36, t. I, p. 412.

31 Tranne un passo in cui Leopardi annota una grottesca trasfigurazione subita dal mito nella raccolta

La vicenda di Amore e Psiche accompagna Leopardi per alcuni anni: viene richiamata nelle pagine dello *Zibaldone* dal 1821 al 1828, forse indirettamente nella *Storia del genere umano* del 1824 (dove però compare solo Amore), infine nei *Disegni letterari* appare il proposito di scrivere una « Imitazione della Favola di Amore e Psiche del Firenzuola » nel 1825 e, nel 1829, quello di comporre un poema su Psiche. Leopardi mostra un'attenzione particolare per questa favola, su cui più volte torna a riflettere, e credo che il mito di *Amore e Psiche*, percepito nella sua modernità, abbia contribuito alla mitopoiesi di *Amore e Morte*. Dopo che, in *Alla Primavera, o delle favole antiche*, il poeta ha dichiarato la morte delle *favole antiche*, in *Amore e Morte*, risvegliata dall'amore, la forma mitica risorge con tutta la sua forza espressiva e universalizzante e genera un mito rinnovato a cui Leopardi affida il suo messaggio di verità. In questo senso la favola di *Amore e Psiche* può essere vista come un filo sotterraneo che attraversa il canto. Molteplici sono i richiami e i riferimenti che percorrono la lirica, se è vero come afferma Jesi<sup>32</sup> che:

la genesi della realtà linguistica determinata dal flusso mitico è caratterizzata da un fenomeno di reminiscenza e quindi di rapporto con il passato, giacché il flusso del mito costituisce l'affiorare di un passato tanto remoto da poter essere identificato con un eterno presente, e tale flusso determina l'affiorare di immagini scelte tra quelle che costituiscono il passato latente nella psiche.

Possono proficuamente essere colti i segni di ricordi letterari, parole, immagini che affiorano nella memoria leopardiana e si fondono trasformati nella creazione del canto; ne è un esempio l'invocazione finale alla Morte per cui Leopardi con finezza richiama l'inno cletico di Saffo ad Afrodite: « l'avvio dell'inno leopardiano è una sorta di *imitazione*, in sincronia anzitutto petrarchesca, dell'antichissima preghiera saffiana<sup>33</sup> ». Altre strade sono state percorse dalla critica; mi vorrei soffermare soltanto sulla suggestione delle figurazioni scultoree che bene si attaglia all'interpretazione del canto<sup>34</sup>. Secondo Carsaniga<sup>35</sup> per la figura della Morte personificata nel canto Leopardi avrebbe subito la suggestione della figure tombali dell'arte etrusca, conosciute attraverso le opere di Orioli e Micali<sup>36</sup>, ma l'iconografia che influenza il canto credo sia piuttosto quella di un neoclassicismo di

di fiabe popolari danesi di Christian Winther (*Zib.* 4311, 30 Giugno 1828).

32 Furio Jesi, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968, p. 37.

33 Gilberto Lonardi, *L'Oro di Omero*, Venezia, Marsilio, 2005, p. 87-88.

34 L'ambito di studi inerente al legame di Leopardi col figurativo si è sviluppato soprattutto in tempi recenti; cfr. Alberto Frattini, *Leopardi e le arti figurative*, in *Giacomo Leopardi*, Roma, Edizioni Studium, 1986; Francesca Fedi, *Mausolei di sabbia. Sulla cultura figurativa di Leopardi*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1997; Gennaro Savarese, « Il figurativo e Leopardi », *Rassegna della letteratura italiana*, 106, 2, IX, 2002, p. 411-18; Gilberto Lonardi, « Il cigno. Tommaso da Kempis, l'addio di Clelia: per la memoria figurativa di Leopardi poeta », *Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, 6, 2010, p. 7-24.

35 Giovanni, Carsaniga, « Su una probabile fonte iconografica di Leopardi. *Amore e morte* e le due canzoni sepolcrali », *Annali della Scuola Normale Superiore*, Classe di Lettere, n. 7, 1977, 3, p. 1183-200.

36 Cfr. Giuseppe Micali, *L'Italia avanti il dominio dei romani*, Firenze, Piatti, 1810, 4 voll.; Francesco Orioli, *Spiegazione d'una Gemma Etrusca del Museo Reale di Parigi*, Bologna, Nobili, 1825 e *Dei sepolcrali edifizii dell'Etruria media e in generale dell'architettura tuscanica*, Firenze, Poligrafia Fiesolana, 1826.

stampo canoviano, legata anche, nell'immaginario leopardiano, alla vicenda del dio Amore e della fanciulla Psiche, tema che gode di un'ampia diffusione tardo settecentesca e con il quale si è confrontata l'iconografia a lui contemporanea<sup>37</sup>. Leopardi mostra attenzione e sensibilità per le arti figurative e forse rinsalda la predisposizione al figurativo<sup>38</sup> proprio a Pisa, anche attraverso la frequentazione di Rosini, conoscitore e ammiratore dell'opera di Canova.

Leopardi manifesta grande apprezzamento per Canova e sensibilità verso il figurativo neoclassico in due note lettere da Roma, a Giordani del 1 febbraio 1823 dove si legge:

che ti dirò di Canova? Vedi ch'io son pure sfortunato, come soglio, poichè quando aveva pure ottenuto, dopo tanti anni e tanta disperazione, d'uscire dal mio povero nido e veder Roma, il gran Canova, al quale principalmente era volto il mio desiderio, col quale sperava di conversare intimamente e di stringer vera e durevole amicizia col mezzo tuo, appena un mese avanti il mio arrivo in questa città piena di lui, se n'è morto<sup>39</sup>.

e ancora alla contessa Carlotta Lenzone nel 1831 (29 ottobre):

ho veduto il bravo ed amabile Tenerani, col quale si è parlato di Lei molto, e se ne parlerà ancora, se lo rivedrò spesso, come mi propongo. Non so se Ella conosca un'altra Psiche ch'egli sta lavorando, e che mi è parsa bellissima, come anche un bassorilievo per la sepoltura di una giovane, pieno di dolore e di costanza sublime<sup>40</sup>.

Lucio Felici<sup>41</sup> ha riconosciuto nella statua della *Psiche* di Tenerani la fonte iconica della rappresentazione della Morte « bellissima fanciulla, / dolce a veder »; non tanto nella *Psiche abbandonata* (datata 1817-18) vista da Leopardi a Firenze in casa della contessa Lenzone<sup>42</sup>, quanto nella *Psiche svenuta*<sup>43</sup> di cui avrebbe conosciuto una versione proprio nello studio dello scultore a Roma.

Giordani ci ha lasciato una descrizione della statua della Psiche di Tenerani conservata in casa Lenzone:

37 Cfr. Lionello Sozzi, *Amore e Psiche. Un mito dall'allegoria alla parodia*, Bologna, Il Mulino, 2007; *Amore e Psiche. La favola dell'anima*, a cura di Elena Fontanella, Milano, Bompiani, 2013.

38 Cfr. Marcello Ciccuto, *I sentieri fra le quiete vie. Leopardi e le arti a Pisa*, nel Catalogo della mostra *Leopardi a Pisa*, a cura di Fiorenza Ceragioli, Milano, Electa, 1997, p. 165.

39 Giacomo Leopardi, *Epistolario*, a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, I, p. 643.

40 Giacomo Leopardi, *Epistolario*, op. cit., II, p. 1840.

41 Lucio Felici, « Sulla metamorfosi di Amore e Psiche. Dalla favola antica a *Amore e Morte* », in *Insegnare Leopardi... L'infinito in un'aula*, Atti del I Convegno dell'ADI SD Marche, Recanati 3-4 aprile 2008, a cura di Giulia Corsalini, Laura Melosi, Norma Stramucci, Edizioni ADI SD Marche, 2010, p. 23-35.

42 Acquistata dalla Lenzone nel 1819 e posta « in una nicchia absidata avanti alla quale si doveva passare per andare nel salone dell'appartamento ». Cfr. A. Giuliano, « Giacomo Leopardi, Carlotta Lenzone, Pietro Tenerani », *Paragone*, 1966, 193, p. 87-89; Francesca Fedi, op. cit., p. 104-117.

43 Terminata da Tenerani nel 1822 e poi « replicata dodici volte ». La statua vista da Leopardi sarebbe quella conservata all'Ermitage a Pietroburgo. Cfr. Stefano Grandesso, *Pietro Giordani a Bologna, protagonista del dibattito artistico italiano*, in *Leopardi a Bologna*, Atti del Convegno di studi per il secondo centenario leopardiano (Bologna 18-19 maggio 1998), a cura di Marco A. Bazzocchi, Firenze, Olschki, 1999; Stefano Grandesso, *Pietro Tenerani (1789-1869)*, Milano, Silvana editoriale, 2003.

Pochi veramente furono gli scultori che, discacciato dalle figure il rigor freddo del sasso, sapessero porvi una molle e tiepida carne, con quelle delicate apparenze del moto interiore le quali certificano presente la vita [...]. Ella è dunque vera e vivente agli occhi nostri, come ella era nella creatrice fantasia del Tenerani: al quale appariva così smarrita e dolorosa come allora che da Amore, ch'ella amava tanto, e che mostrava d'averla tanto cara, si trovò all'improvviso abbandonata. Siede sconsolata tra dolente e stupita che il suo amico, senza niuna offesa né colpa di lei, abbia potuto avere cuore di fuggirla. Le bellezze, come uscirono del fallace letto sono ignude, se non quanto le cosce e la destra gamba ricuopre il regale peplo. Fatta dal dolore paurosa in tanta solitudine [...], com'è proprio delle afflitte e tementi restringendosi tutta in sé, piega la destra gamba dietro la sinistra; la quale dal ginocchio a tutto il piede è nuda: delle mani è abbondantemente distesa sulla destra la mancina, e sopra lei posa la dritta. La testa è mollemente piegata a quella parte ove sospetta che fuggisse l'ingrato<sup>44</sup>.

A mio avviso Giordani, di cui Leopardi già nel 1817 ammirava « la leggiadria e morbidezza straordinaria, e quella proprietà e forza tanto necessarissima e difficilissima per descrivere colle parole e mettere innanzi agli occhi un quadro<sup>45</sup> », mostra una sensibilità senz'altro lontana dal sentimento più ardente, drammatico ed essenziale di Leopardi, però egli coglie un tratto intimistico, raccolto e seducente che realmente le statue di Tenerani comunicano, un languore ed una sensualità, che sono lontani dal sentire leopardiano che più si avvicina, a mio avviso, ai marmi di Canova<sup>46</sup>. La fanciulla-Morte non evoca tanto la *Psiche*, più sensuale, di Tenerani, ma ha un impatto grandioso, di purezza ed essenzialità assolute, comunica quella massima elevazione nella bellezza che la natura umana può raggiungere, in intelletto e sentimenti, propria delle figure di Canova.

Il tema di Amore e Psiche torna anche in Canova, anzi lo accompagna per alcuni anni (dal 1787 al 1802) e lo scultore riesce a infondere alle sue figure straordinaria bellezza, purezza e spiritualità, restituendo nuovo spessore alla favola antica in un'unione di idee e forme in grado di moltiplicarne i significati; così *Cupido e Psiche* di Canova è stata definita « una rappresentazione idilliaca di amore giovanile [...] con tutta la sua rorida innocenza e purezza; e, a livello più profondo, più simbolico, come un'immagine di *amore-morte*<sup>47</sup> ». La forza delle statue di Canova è straordinaria. Stendhal scriveva da Roma: « per quanto fossimo brillanti, Canova non ci ascoltava affatto: le discussioni estetiche non lo interessavano, egli comprendeva soltanto i discorsi "per immagini", gli unici che sollecitassero la sua fantasia ». E proprio la potenza dell'immagine capace di evocare con straordinaria sensibilità il nesso amore-morte avvicina le statue canoviane alle due figurazioni di Leopardi:

44 Pubblicata nell'*Antologia*, 6, XXIV, 1826, p. 200-204, ora in: *Gli scritti d'arte dell'Antologia di G. P. Vieusseux*, a cura di Paola Barocchi, Firenze, SPES, 1979, III, p. 274-78.

45 Lettera di Leopardi a Giordani del 30 maggio 1817, in Giacomo Leopardi, *Epistolario, op. cit.*, I, p. 109-110.

46 Walter Binni, *La nuova poetica leopardiana*, Firenze, Sansoni, 1962, p. 67, dove si parla di « ricordi neoclassici, canoviani ».

47 Hugh Honour, *Neoclassicismo*, Torino, Einaudi, 1980, p. 71.

nella morte ognuno incontra il sublime [...] la scena d'amore neoclassica spesso fa pensare alla sintesi di amore-morte, come si vede nel modo in cui Canova rende il venir meno di Psiche tra le braccia di un Cupido che appena si distingue dal Genio della Morte <sup>48</sup>.

In Leopardi però il tema si carica anche di sfumature diverse:

la morte come agognato approdo, come una sorta di assoluto dell'essere, è un concetto presente solo nella nostra lirica [*Amore e Morte*] e nel *Tristano*: c'è in essi una considerazione non solo positiva, ma si direbbe "edonistica" della morte, che pone questi testi in sintonia con un certo romanticismo funebre europeo [...]. È l'aspetto per cui il Musset, nella lirica *Après une lecture* (1842), poteva definire il nostro poeta [Leopardi] « sombre amant de la Mort ». [...] un'operazione mitopoietica che fa di questa lirica, pur legata a rigorosi presupposti sensitivo-materialistici, uno degli archetipi della mitologia poetica romantica <sup>49</sup>.

Tuttavia Musset non solo definisce Leopardi « sombre amant de la Mort », ma percepisce una consonanza vera con *Amore e Morte*, sintesi emblematica di tale binomio. In occasione della prima rappresentazione, nel giugno 1851 a Parigi, della sua commedia *Les Caprices de Marianne* <sup>50</sup>. Musset apporta una serie di correzioni al testo originario, fra queste vi è l'aggiunta della traduzione di due passi di *Amore e Morte* (v. 27-39 e 62-74) che fa leggere a Célio (atto II, scena II):

- Célio* Lorsque le cœur éprouve sincèrement un profond sentiment d'amour, il éprouve aussi comme une fatigue et une langueur qui lui font désirer de mourir. Pourquoi ? Je ne sais.
- Octave* Ni moi non plus.
- Célio* Peut-être est-ce l'effet d'un premier amour, peut-être que ce vaste désert où nous sommes effraye les regards de celui qui aime, peut-être que cette terre ne lui semble plus habitable, s'il n'y peut trouver ce bonheur nouveau, unique, infini, que son cœur lui représente.
- Octave* Ah çà, mais, à qui en as-tu ?
- Célio* Le paysan, l'artisan grossier qui ne sait rien, la jeune fille timide, qui frémit d'ordinaire à la seule pensée de la mort, s'enhardit lorsqu'elle aime jusqu'à porter un regard sur un tombeau <sup>51</sup>.

*Amore e morte* mostra due facce, fa rivivere nel mito elementi di classicità, a cui però infonde un senso moderno tanto da poter apparire alla sensibilità romantica un mito proprio.

48 Hug Honour, *op. cit.*, p. 99-100.

49 Luigi Blasucci, *op. cit.*, p. 157.

50 Il testo è edito per la prima volta nel 1833 in *Revue du Monde*.

51 Alfred de Musset, *Les Caprices de Marianne*, Paris, Charpentier Libraire-Éditeur, 1854.

# Table des matières

Introduction	
Perle ABBRUGIATI	
Mythe rêvé, mythe raillé	5

## **Le mythe repensé**

Giuseppe Sangirardi	
Schizzi per una cartografia del mito in Leopardi	23
Antonio Prete	
La luce dell'antieriorità	
Su Leopardi e il mito	37
Anna Dolfi	
λόγος e μῦθος: il pensiero della lingua e le ultime mitologie	43
Alberto Folin	
Leopardi: il mito in questione	53
Fabiana Cacciapuoti	
Il mito in Gravina, Vico e Leopardi	73
Fabio Camilletti, Martina Piperno	
Sopravvivenze dell'antico	
Il mito nella polemica classico-romantica	83

## **Les apocryphes**

### **Vrais-faux passeports pour le mythe**

Ludovica Cesaroni	
<i>L'Inno a Nettuno</i>	
La costruzione di un falso	103
Margherita Centenari	
Forme di riscrittura del mito antico	
in una contraffazione leopardiana	113



Alessandro Marignani  
Gli apocrifi di Leopardi tra mito della creazione  
e mito della lingua perfetta 127

Mélinda Palombi  
Le *Cantico del gallo silvestre*  
Mythe en sommeil, mythe duel 143

## **Nouveaux contours de mythes classiques**

Enzo Neppi  
*L'Ultimo canto di Saffo* come risposta a *Heroides 15 – Sappho Phaoni* 161

Chiara Gaiardoni  
Due *exempla virtutis* per il Leopardi delle *Canzoni*  
Virginia, le Termopili 175

Andrea Natali  
*Genesis*, Psiche e Sophia  
Spunti teoretici e figure per un'estetica della caduta 185

Monica Ballerini  
Amore e Morte  
La creazione di un mito 197

Francesca Irene Sensini  
Dedalo delle origini  
Il mito dell'*homo sapiens* e *faber* nei *Paralipomeni della Batracomiomachia* 209

Cosetta Veronese  
« Siccome Enea »  
Mito, riscrittura e contaminazione nella catabasi dei *Paralipomeni* 221

## **Transparences mythiques**

Michael Caesar  
Eco, Filomena e le favole antiche 247

Gilberto Lonardi  
Due figure epico-mitiche tra *Zibaldone* e *Canti*  
Ettore, Achille 255

Tommaso Tarani  
« E mi rivolsi indietro »  
Sur les traces d'Orphée dans l'œuvre de Leopardi 263

## **Mythes d'Operette**

Andrea Cannas  
*L'Anima* oscura, la *Natura* onnipotente e l'illustre blasone del mito 277



Floriana Di Ruzza	
Noms, langage et mythe dans <i>Les Petites Œuvres morales</i>	289
Luigi Capitano	
Il palinsesto silenico e la desublimazione del mito	301
Alessandra Aloisi	
La Moda e la Morte	
Invenzione di una genealogia mitica	317
David Gibbons	
La fenomenologia della <i>sati</i> nella <i>Scommessa di Prometeo</i>	327

## **Mythes modernes**

Philippe Audegean	
Superbe fole: una bruttissima e acerbissima mitologia	341
Fiorenza Ceragioli	
Palinodia al marchese Gino Capponi	
Leopardi distrugge il mito del secolo d'oro	351
Antonio Di Meo	
Leopardi e il mito moderno della « cultura di massa »	369
Andrea Penso	
« Popol, suffragi elezioni » e « cicalar di stato »	383
Alfredo Luzi	
Il mito dell'unità nazionale nelle riflessioni di Leopardi sulla lingua italiana	397
Fulvio Senardi	
Leopardi 1824	
Il tramonto del mito e le metamorfosi dell'«immaginazione»	403

## **Mythes léopardiens**

Antonella Del Gatto	
Dallo <i>Spavento</i> al <i>Canto</i>	
Il mito lunare in Leopardi	417
Patrizia Landi	
« Le colonne e i simulacri e l'erme torri »	
La funzione critico-gnoseologica del mito delle rovine	431
David Jérôme	
Mythologie léopardienne du végétal	445
Giuseppe Antonio Camerino	
Leopardi e il mito della <i>nobil natura</i> nella <i>Ginestra</i>	459

## **Leopardi mythique**

Fabrice De Poli	
Leopardi et le mythe du « scetticismo ragionato »	473
Stéphanie Lanfranchi	
Leopardi optimiste	
Un mythe politique et européen	487
Bibliographie sur Leopardi de l'équipe d'Aix-Marseille, CAER EA 854	499

# LE MYTHE REPENSÉ DANS L'ŒUVRE DE GIACOMO LEOPARDI

## TEXTUELLES

met le texte  
au centre  
de la réflexion,  
qu'il soit  
construction  
artistique, récit  
de voyage  
ou objet  
de traduction.

Le mythe est à la charnière des deux activités de poète et de philosophe de Giacomo Leopardi. Sa quête de sens voit l'échec de la rationalité : elle bute sur la contradiction, celle de la Nature qui crée pour détruire, celle du tragique de l'homme qui désire le bonheur et, constitutivement, ne peut l'atteindre. Achoppant sur l'absurde, Leopardi a comme besoin d'une autre forme de pensée, celle du mythe. Ce dernier lui permet tour à tour de retrouver un temps révolu, de parler par images, mais aussi de jouer de sa culture et de saper les idées reçues. Toutes les nuances du mythe sont alors concernées : *nostos* vers le mythe antique, réécriture apocryphe ou non, invocation ou parodie de figures mythologiques tutélaires, imprégnation de schèmes mythiques reconnaissables seulement en transparence, satire des mythes contemporains émergents – mais aussi création d'une mythographie proprement léopardienne. Car Leopardi, pourfendeur de mythes, produit des figures qui deviendront des mythes littéraires... L'ambition du volume serait de comprendre l'articulation de ces différentes présences du *muthos* chez un auteur lui-même mythique.

En couverture :  
© Vincenzo Del Vecchio.

*Perle Abbrugiati* est professeur à l'université d'Aix-Marseille et responsable de l'axe Écriture, Réécriture, Intermédialité du CAER. Ses recherches sur la littérature italienne explorent le lien mélancolie/ironie. Spécialiste de Giacomo Leopardi, elle a aussi dirigé plusieurs volumes sur la réécriture du mythe et fait converger ici deux pistes de recherches qui ne pouvaient que se rencontrer.



29 €