

Caravaggio

di

Ludovica Pirelli e Antonio De Leo

Prima parte

Michelangelo Merisi detto Caravaggio (nome di un piccolo paese presso Milano nel quale la famiglia aveva possedimenti) nacque a Milano nel 1571.

Il padre era architetto degli Sforza, amici dei Colonna; sin da giovanissimo Caravaggio conosceva bene le due famiglie.

Studiò da Peterzano, probabilmente allievo di Tiziano; a diciotto-diciannove anni ebbe guai con la giustizia, dovette vendere i suoi beni e andare a Roma, spendendo tutto il suo denaro nel viaggio.

La vita nella Roma dell'epoca non era facile; la città era in una situazione di degrado, materiale e morale.

Dal milione di abitanti dello splendore dell'età antica si era arrivati a cinquantamila; la popolazione era ridotta e viveva in condizioni difficili, in una città abbandonata, sporca, continuamente in preda ai disordini. Al disagio del popolo si opponeva la ricchezza della Chiesa, per la quale lavoravano moltissimi artisti; nella sola strada tra Piazza del Popolo e Piazza di Spagna ne vivevano tremilacinquecento. La concorrenza era quindi molto forte. La maggior parte dei residenti era composta da membri del clero e persone che lavoravano per la Chiesa, trentamila abitanti circa; subito dopo venivano le prostitute, circa quindicimila, frequentate soprattutto da chierici. La vita privata era separata da quella pubblica. Privatamente, il modo di vivere era piuttosto libero, al di fuori delle regole della Chiesa; la morale pubblica era invece severa e restrittiva e la vita era rigidamente controllata, era vietato perfino sussurrare cose sconvenienti, le prostitute erano chiuse in un quartiere murato, dovevano portare un laccio giallo al braccio ed erano punite molto severamente, per limitare il malcostume il papa impose ai cardinali di portare sempre l'abito rosso, in modo da essere riconoscibili quando si allontanavano per frequentare donne.

Anche in campo artistico vigevano regole rigide.

I volti dei personaggi non dovevano essere riconducibili a persone esistenti, la pittura sacra non doveva avere contatto con la realtà terrena. Dalla morte di Michelangelo non si cerca più nulla di nuovo, è un'arte manieristica a scopo decorativo e celebrativo, che deve impressionare

mostrando la grandezza della Chiesa.

Un esempio è il Cavalier d'Arpino, molto richiesto proprio perché si limitava a seguire i canoni dell'epoca. Presso la sua bottega trovò lavoro Caravaggio, che venne relegato a dipingere frutta e verdura. In questo periodo incontrò Mario Minniti, con cui instaurò una forte amicizia e probabilmente anche una relazione amorosa, presenza importante nella sua vita.



A Roma è ospitato da un monsignore suo parente, monsignor Pucci da lui chiamato "monsignor insalata" perché gli diede da mangiare solo verdura. Si ammala gravemente, di malaria o forse per le ferite riportate in un duello, e dovette andare in ospedale. Appena uscito dipinse il suo primo quadro, il "Bacchino malato", in cui racconta la decadenza del suo stato fisico.

La particolarità del dipinto è che tutto ciò che è rappresentato è in condizione di malattia, non solo il giovane ma anche la vite che gli cinge il capo.

In seguito, per la prima volta nella storia dell'Arte, dipinse senza aver ricevuto l'ordine di un committente; i quadri saranno poi acquistati dal cardinale Del Monte, ambasciatore dei Medici, che lo ospitò insieme a Mario Minniti nel suo palazzo, Palazzo Madama, un ambiente molto ricco culturalmente, frequentato dalle maggiori personalità del tempo. Uno degli amici più intimi di Del Monte, anche se ufficialmente non si conoscevano, era il marchese Giustiniani, per il quale Caravaggio dipinse lo "Scudo con testa di Medusa".



Mentre dal punto di vista pittorico Caravaggio era molto raffinato e colto, da quello personale era violento, vendicativo e volgare. Conduceva una vita sregolata ed ebbe problemi con la legge. Nel 1603 fu processato per diffamazione su denuncia di un critico d'arte e pittore, Giovanni Baglione, al quale lui e Orazio Gentileschi avevano scritto rime offensive. Pur ammirando la pittura dell'artista per reazione, oltre a denunciarlo, Baglione dipinse un suo angelo che schiaccia a terra l'Amor vincitore di Caravaggio per rappresentare l'amore celeste trionfante sul profano; il quadro fu rifiutato in quanto chiara offesa al rivale.

L'evento più grave della vita del pittore accade nel 1606.

Dopo una partita di pallacorda litigò con Ranuccio Tommasoni, protettore di prostitute, tra cui Lena, modella di molte opere caravaggesche. Scoppiò una rissa e Caravaggio, tentando di castrare Tommasoni, gli tagliò l'arteria femorale, uccidendolo. Come era già accaduto altre volte, il cardinale Del Monte lo protesse: Caravaggio si rifugia prima nell'ambasciata fiorentina, poi da lì con l'aiuto dei Colonna si ripara nei loro possedimenti tra Paliano e Zagarolo. Viene emesso il bando papale, che autorizza chiunque a catturarlo e riportarlo a Roma vivo o morto, in quest'ultimo caso bastava consegnare la sua testa per ottenere la ricompensa. In questo periodo dipinse "Davide con la testa di Golia", rappresentandosi nel viso del gigante morto, un'allusione alla condanna che gli pendeva sul capo. Il suo ultimo dipinto è un'altra versione di questo tema, in cui sia Davide che Golia hanno i lineamenti di Caravaggio: racconta se stesso che ha ucciso se stesso, la vita tormentata che lo ha condotto alla morte.



Dopo un anno, rimessosi in salute, l'artista andò a Napoli, dove il bando aveva un valore relativo. Da lì fuggì a Malta e venne eletto Cavaliere dell'ordine di Malta grazie all'intervento dei Colonna, che ottennero l'ordinazione a cavaliere per una persona sconosciuta, qualcosa che il papa non aveva mai concesso prima; in questo modo l'artista ebbe l'immunità.

Conobbe il cavaliere Alof de Wignancourt, che dipinse insieme con il suo paggio. Commise un delitto che negli atti del processo è definito "innominabile": probabilmente aveva approfittato del paggio. Imprigionato, riuscì ad evadere e a fuggire in Sicilia, dove è aiutato da Mario Minniti, che gli procurò anche alcune commissioni. Tuttavia, i Cavalieri di Malta lo inseguirono fino in Sicilia e dovette fuggire nuovamente a Napoli, dove dipinse le "Sette opere di misericordia", commissionategli da un ufficio di carità.

Una sera uscendo da una taverna fu aggredito, non si sa con certezza da chi.

A questo punto (1610) i Colonna ottennero per lui una promessa dal papa: se fosse tornato a Roma avrebbe ricevuto la grazia. Con una feluca raggiunse Porto Ercole, portando con sé alcune sue opere; degli eventi accaduti in seguito esistono due versioni.

Secondo la prima fu ucciso dai Cavalieri di Malta nella fortezza di Porto Ercole; nella seconda la feluca dopo averlo lasciato lì ripartì con le sue opere. Inseguendola Caravaggio si ammalò e morì; le opere nella nave furono sparite tra i Colonna e il cardinale Scipione Borghese.

I quadri di quest'ultimo periodo sono particolari perché negli anni più tormentati l'arte diviene un'urgenza, la pittura è molto veloce, fatta di tratti grossolani e immediati. È quello che successe anche a Tiziano: anziano e quasi cieco dipinse pennellate grandi, trascurando i dettagli, in modo rapido e conciso, dando al dipinto una grande forza e bellezza; ma Tiziano fugge dalla vita, Caravaggio dai suoi drammi.

Nel corso della sua vita si nota un'evoluzione dello stile pittorico: nei primi quadri si può parlare di iperrealismo, sono costruiti con attenzione estrema per i dettagli, successivamente lo sfondo diventa scuro e il dipinto è delineato dagli elementi luminosi, la parte buia, secondaria, scompare.



Un esempio è la “Vocazione di S. Matteo” o “Chiamata di Levi D’Alfeo”, che fa parte dei dipinti della cappella Contarelli, una cappella molto piccola e buia, illuminata solo da una finestrella a mezzaluna, nella chiesa di San Luigi dei Francesi; è la prima commissione pubblica di Caravaggio, ottenuta grazie al cardinal Del Monte.

Inizialmente l’incarico era stato commissionato al Cavalier d’Arpino, che in trent’anni non riuscì ad eseguirlo perché troppo occupato. I frati allora chiamarono uno scultore fiammingo, Jacob Cobaert, molto bravo nelle piccole cose ma non in altro. Non riuscendo a portare a termine il lavoro si suicidò; a questo punto fu incaricato Caravaggio.

Il testamento di Contarelli spiegava in dettaglio il modo in cui voleva fossero eseguite le opere, Caravaggio non rispetta fedelmente le indicazioni e fa qualcosa di originale.

Innanzitutto non fa affreschi ma dipinge su tele molto grandi: la pittura a muro non ha la vivacità e i contrasti di quella su tela.

Cosa più importante, non rappresenta esattamente la storia evangelica.

Nel Vangelo Matteo, che era gabelliere e forse anche strozzino, si trova alla dogana di Cafarnao quando Gesù passa e gli dice di seguirlo. Non gli parla, non cerca di convincerlo; è un’azione di un istante, in un unico istante Matteo lascia tutto, la famiglia, i beni materiali a cui era stato attaccato nella sua vita e segue Cristo.

La scena di Caravaggio appartiene alla sua epoca e non a quella di Gesù, l’ambiente è una taverna, non è chiaro se l’interno o l’esterno, Matteo siede con i suoi amici intorno a un tavolo e conta i soldi.

Gli eventi si svolgono molto rapidamente.

All’improvviso entra Gesù e un raggio di luce investe i personaggi: è l’annunciazione della santità di Cristo, l’aureola è solo un segno a malapena visibile.

Gesù indica Matteo con la mano di Adamo di Michelangelo, una mano umana e non divina che chiama un altro uomo al martirio, rappresentato dalla croce in finestra.

Subito dopo va via, appena entrato ha già i piedi girati per andarsene.

Matteo non comprende perché proprio lui, peccatore, sia stato chiamato, chiede se è veramente a lui che Cristo si è rivolto e Pietro lo conferma.

L'evento sconvolge i personaggi, tranne due che non sono colpiti dalla grazia divina e continuano a contare il denaro, gli altri sconcertati si girano improvvisamente verso Gesù assumendo posizioni precarie, ad esempio un uomo di spalle è appoggiato al bordo dello sgabello con una mano, è un equilibrio che si può mantenere solo per brevi istanti.

La luce entra di taglio, come se provenisse dalla finestrella della cappella buia, in questo modo evidenzia i movimenti delle mani e degli occhi facendo risaltare i punti salienti della storia.

L'equilibrio del dipinto, la luce, l'atteggiamento di Cristo già pronto ad andarsene, le posizioni dei personaggi, è un equilibrio istantaneo, dell'istante della vocazione, in cui Matteo abbandona ciò che era stato per passare a una vita diversa.

C'è un altro elemento da considerare. Dalle analisi fatte sul dipinto si è capito che inizialmente Pietro non era presente, è stato dipinto successivamente sovrapponendolo a Cristo per creare il gioco dinamico di rimbalzi di indicazioni e per un'altra ragione. Il viso di Matteo ricorda quello di Enrico IV, il re francese che si convertì per motivi politici ("Parigi val bene una messa"). Tutto questo indica la prevaricazione della Chiesa di Roma sulla vocazione; è quindi una critica alla falsità della religione e della politica dell'epoca.

Spesso nelle sue opere Caravaggio mette in discussione la morale del tempo.

Non crede in un Dio di pochi eletti, non crede che Cristo si trovi nella falsa pomposità dei cardinali che vanno dalle prostitute, piuttosto nelle prostitute, nella vita vera, di sofferenza, di degrado; Dio non è nella falsità ma nella verità. Non dipinge il mondo finto del Cavalier d'Arpino ma la realtà dura, concreta.

È influenzato dal pensiero di Carlo Borromeo, il santo dei reietti, e di Giordano Bruno, filosofo che mette in crisi i codici della religione e della società.

La concezione di Giordano Bruno è moderna sotto molti punti di vista. È il primo a considerare gli indigeni delle colonie europee esseri umani, anche se non hanno ricevuto l'illuminazione cristiana e non sono nati secondo i dettami della Chiesa. Inoltre, il nostro mondo non è l'unico esistente né il migliore ma un tentativo non buono tra infiniti universi; ed è un mondo tanto basso che Cristo non può essere figlio di Dio. Se Dio si fosse fatto uomo avrebbe perso nella sua absolutezza, si sarebbe sminuito rendendosi passabile dei tormenti, delle passioni e dei dolori umani; il terreno e il divino sono due realtà separate da una distanza incolmabile.

Si può avere l'intuizione di Dio, ma solo quando l'anima e il corpo hanno raggiunto lo stato più degradato possibile, quando si soffre, si sprofonda nella miseria; nell'istante in cui l'uomo tocca il fondo della sua condizione ha la possibilità di vedere Dio.

È una visione condivisa da Caravaggio, che cerca il divino tra i reietti, non nella parte migliore della società.

Seconda parte

Nonostante i quadri di Caravaggio possano sembrare spontanei, in realtà la geometria della composizione è attentamente calibrata e nulla è casuale.



Un esempio è la “Deposizione”, costruita come un quarto di cerchio in cui le mani sono i raggi che ruotando descrivono il dipinto; la costruzione geometrica costruisce la tensione del momento nel movimento.

Per poter costruire l’immagine l’artista allestiva una vera e propria scena teatrale, ricostruiva l’evento, regolava le luci in modo da avere un’ombra propria data dalla luce diffusa, che riguarda tutti, e un’ombra portata, data dalle luci forti, che riguardano solo gli elementi importanti del dipinto. Dopodiché dipingeva usando uno specchio, in modo che tutto fosse inquadrato in uno spazio misurabile in cui poteva regolare gli equilibri, la geometria, le posizioni, etc. Copiava l’immagine che aveva costruito usando oggetti reali, modelli reali, in particolare persone umili.

Tutto questo ha implicazioni profonde. Innanzitutto, Caravaggio rappresenta una realtà costruita per esprimere un concetto, che non coincide con la concezione della Chiesa e della società dell’epoca, né con la verità ideale di Michelangelo o Leonardo: è

la verità reale, e per rappresentarla deve necessariamente rappresentare la realtà.

Per approfondire bisogna considerare i suoi quadri, si può cominciare dalla “Crocifissione di San Pietro”.

Ci sono due dinamiche: un uomo piegato nello sforzo di sollevare la croce, un altro fa lo sforzo di tirarla con una corda, creando una rotazione che ha come fulcro Pietro.

È una rappresentazione sacra totalmente diversa dall’usuale. In primo piano ci sono il fondoschiena e i piedi sporchi di un uomo, il modello di Pietro era un carrettiere e quello che vediamo non è la glorificazione del santo che fonderà la Chiesa ma un uomo anziano e frastornato che si chiede se riusciranno a sollevarlo, che ha paura di cadere.

Non è una riduzione del senso del sacro ma uno spostamento; Caravaggio annulla la sacralità dell’epoca per affermare la santità dell’uomo.

La reazione di Pietro è profondamente umana, la reazione di un istante di un uomo che vive un disagio, l’incertezza dell’attimo.



Affinché sia vera, l'artista non può rappresentare la santità al di fuori dell'istante di vita. Se esiste, esiste in ogni momento, anche nel dubbio, nel timore, nella miseria; Pietro non è meno santo perché in quell'attimo è concentrato sulla sua situazione precaria.



Non è la rappresentazione a dare sacralità all'uomo: l'essere umano è già trascendente in quanto essere umano. Il sacro è negli uomini, nel pensiero degli uomini: si riconosce il valore dell'uomo. Non viene rappresentato un uomo speciale, che veste l'abito talare, attorniato da angeli o altro, ma un uomo comune, che soffre veramente, che è spaventato, preoccupato o dubbioso, santo per il suo agire non per il suo essere.

La sacralità non è un privilegio concesso a pochi ma il frutto di un percorso di vita santo. È una santità vera, autentica, immersa nelle miserie terrene, alla portata di tutti, che Caravaggio vede negli umili.

I personaggi dei suoi dipinti sono persone del popolo.

Come modella per Maria usò Lena, prostituta molto ricercata nell'ambiente della Chiesa. Un quadro in cui compare è la "Madonna dei Pellegrini"; anche qui c'è un forte contrasto con la visione della sacralità del tempo. La Madonna è appena sollevata sulle punte dei piedi e non tiene in braccio un bambino ideale ma un ragazzino reale, anche abbastanza cresciuto: è il figlio di Lena, il frutto di un peccato dietro cui non c'è niente di codificato,

non c'è un'unione sacra, solo la prostituzione. Dinanzi alla prostituta e alla sua creatura si prostrano due pellegrini visti di spalle, con il fondoschiena e i piedi sporchi in primo piano, due esseri umani tangibili, luridi e stanchi.

Sin dai primi quadri Caravaggio rappresenta il lato terreno e reale della santità; un esempio è il "Riposo durante la fuga in Egitto", qui per modella scelse Anna Bianchini, detta Annuccia, che ritroviamo come modella in altri suoi dipinti, la morte della Vergine la Maddalena penitente. Nel Riposo la luce e i colori non sono ancora i suoi ma appartengono alla tradizione di provenienza, sembra quasi un dipinto giorgionesco; i personaggi sono già caravaggeschi.



La Madonna e il bambino dormono in una posa angelica, quasi estraniata dalla realtà, Giuseppe invece vi rimane ancorato. È un uomo umile che vuole sentire la musica e quindi si abbassa a reggere lo spartito all'angelo.

È un ribaltamento dei ruoli: l'angelo dovrebbe servire il padre di Gesù, qui invece Giuseppe è un semplice uomo.

Anche nella prima versione di "San Matteo e l'angelo" Caravaggio rappresenta un santo terreno: Matteo è un contadino con i piedi sporchi, grossolano e ignorante a cui l'angelo insegna a scrivere.

Con dolore dell'artista, il quadro fu rifiutato perché lontano dai canoni della Chiesa e considerato anche blasfemo e lascivo: Matteo è troppo terreno e l'angelo gli è vicino tanto da toccarlo. Perciò nella seconda versione è distante e gli ricorda con le dita i padri della Chiesa.



Caravaggio non rinuncia mai a rappresentare la realtà. Lo vediamo ad esempio nel “Bacco”.



Costruisce la scena in modo da ricostruire esattamente la mitologia di Bacco ma rimane ancorato alla realtà. Bacco è ubriaco, lo si capisce dal rossore del viso e delle mani e dai cerchi concentrici nella coppa, che indicano che la mano è tremante, sul bordo all'interno della brocca ci sono delle bollicine, vuol dire che il vino è stato versato adesso. Dal lenzuolo bianco spunta una parte del materasso, brutto, sporco, concreto; non coperto totalmente, sporge dalla maschera della rappresentazione e la rende concreta, ricordandoci la realtà vera: quello è Mario Minniti ubriaco che ha appena bevuto, mascherato per essere Bacco.

Anche quando deve falsificare la realtà per raccontare un mito, non può rappresentarla come qualcosa che vive nella storia se non è vera, consistente, inserita nel tempo, se non al rappresenta

come è in quell'attimo. Altrimenti, non sarebbe la realtà vera.

È una verità diversa da quella di Leonardo e Michelangelo, che pure esaminavano con cura i corpi umani per trovare il vero: ma la realtà vera di Michelangelo è una realtà sublimata.

Michelangelo osservava diversi modelli, azioni, posizioni per ricavare la bellezza assoluta del Davide: la bellezza di un ideale, dell'etica, della morale, della coscienza.

Caravaggio rappresenta la realtà reale, il suonatore di liuto di casa di Del Monte che legge uno spartito vero, di cui si distinguono le note, la prostituta con il figlio in braccio, Mario Minniti che si è ubriacato per inscenare il mito di Bacco. Non un dio dell'Olimpo, lontano dalla terra, ma un dio ubriaco ancorato alla realtà.

Anche nelle rappresentazioni sacre, lo abbiamo visto, l'artista racconta una sacralità umana, immersa nelle miserie terrene; riporta sempre la sua immagine dello spirito, della santità a una realtà estremamente reale, vera, vissuta, alla vita degli umili, delle prostitute, un'esistenza precaria in cui si riconosce e che proietta nelle sue opere.

Osserviamo la "Canestra di frutta".

Il cesto è estraniato dalla realtà dallo sfondo giallo e compatto ed è posto in una posizione precaria, sul bordo di una mensola, come si può intuire dall'ombra. Il pittore lo sottrae a un ambiente e gli dà un senso di caducità: quell'equilibrio instabile racconta l'incertezza della rappresentazione, della natura, della vita, non una solida certezza ma qualcosa di passeggero.



In molti quadri Caravaggio rappresenta la realtà dell'attimo, del momento, del contingente, nel quale rivive la memoria del passato di cui si anticipa il futuro. Bisogna considerare la concezione del tempo.

Esistono due tempi, uno misurabile, prevedibile, assoluto, l'altro soggettivo e non calcolabile. Pensiamo al Partenone. Il ritmo delle colonne, la sequenza delle ombre che si proiettano sullo stilobate, ci raccontano il ritmo della nostra percezione dello spazio, come vivremo quello spazio, ma non potremo mai prevedere i pensieri che avremo in quell'istante. È un tempo personale, ognuno vivrà la realtà in modo diverso, in base alla propria esperienza.

È un tempo basato sulla memoria in cui il passato non è il passato storico ma quello che rammento, un tempo soggettivo, che risiede nel proprio io interiore, non misurabile con uno strumento ma solo nel risveglio dei propri ricordi.

È un passato esperienziale, che viene dalla percezione della vita vissuta, delle esperienze, un passato che rivive nel ricordo, facendolo riaffiorare nella mente nel presente; quindi, un passato-presente.

Il futuro è il tempo immaginato sulla base dell'esperienza passata, che si fa rivivere nel presente: si parla di futuro-presente.

In questa concezione il tempo diventa solo presente ed è quindi fuggevole, perché il presente è inconsistente. Nell'attimo in cui lo sto vivendo e brucio una piccolissima parte del futuro, diventa già passato.

Questo è l'istante di Caravaggio: il breve momento in cui rivive la memoria del passato di cui si immagina il futuro.

Non è cronaca: non riprende un avvenimento mentre si svolge, questo lo farà Picasso con "Guernica".

Caravaggio racconta storie del passato, che immagina nelle sue ricostruzioni dell'evento. È la memoria di un atto reale, che ricostruisce come azione che avviene in quel momento con persone reali.

Rivive l'avvenimento nel ricordo e nella rappresentazione di un passato anticipa il futuro di quel passato: nella contingenza del fatto è futuro, nella contingenza dell'artista e dell'osservatore è il ricordo di un futuro che è avvenuto.

È un gioco di tempi presente in molti dipinti, si può pensare alla "Vocazione di San Matteo". La croce nella finestra anticipa il calvario: è la memoria di un futuro, il ricordo del futuro di Matteo. Nella "Deposizione" la tomba aperta non ricorda solamente che gli uomini stanno deponendo Cristo ma racconta il futuro della deposizione: il sepolcro si riaprirà perché Gesù risorgerà.

Anche nel "Martirio di San Matteo" si racconta il futuro dell'azione.



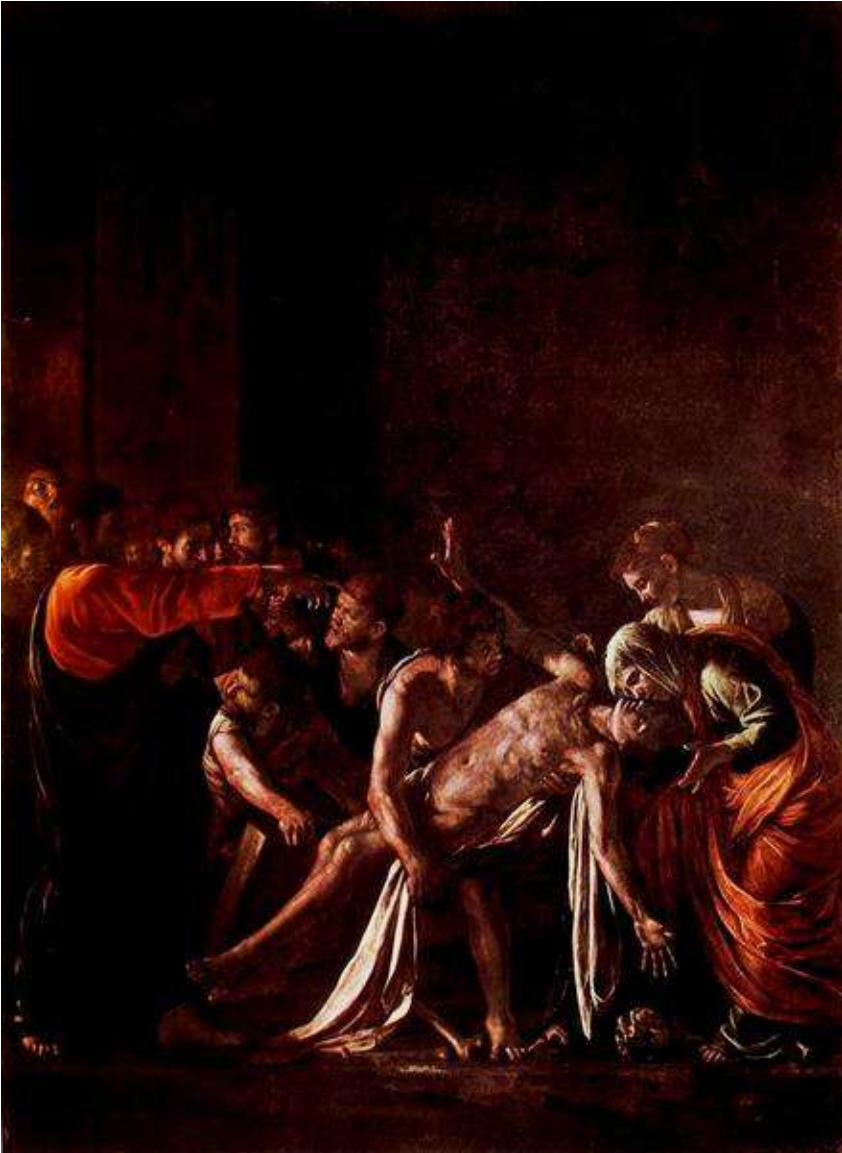
Matteo è in una situazione precaria, sull'orlo del precipizio del quale si immagina la caduta, cioè la morte. Mentre l'aguzzino lo sta per colpire, l'angelo gli porge la palma della salvezza e l'anima del peccatore Matteo viene salvata all'ultimo istante.

Tutto accade in un attimo e tutte le forze in atto in quel momento, tutte le azioni, la tensione del dipinto si costruiscono attorno a una figura geometrica, un ovale, delineata dal braccio di Matteo, il braccio del carnefice e la palma.

L'unico elemento di speranza è una lieve luce sull'altare; nella moltitudine di persone che assistono all'evento c'è solo la paura e la tensione della fuga. Nella folla c'è anche Caravaggio, che sta correndo via e si gira verso la scena. Dà l'impressione di star fuggendo da qualcosa che lo riguarda e lo spaventa, fugge da se stesso e dai suoi peccati rincorso dalla coscienza della sua vita di peccatore e non può fare a meno di voltarsi per vedere cosa succede. Come un uomo inseguito da qualcosa di brutto, perde tempo e si ferma l'istante per vedere che c'è dietro, e viene

pietrificato dalla Medusa, quella Medusa che Caravaggio dipinse in uno dei suoi primi quadri, lo “Scudo con la testa di Medusa”.

Nella “Resurrezione di Lazzaro” i tempi sono condensati: Lazzaro contiene contemporaneamente la morte e la vita. Lo vediamo dalla trattazione del colore: la parte in ombra, in decomposizione, è quella morta, la mano che spicca in alto e si illumina è la parte che riprende vita.



Questo materiale è distribuito con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia. (CC BY-NC-ND 3.0 IT).

