

*SOCIETÀ FILOLOGICA*  
*R O M A N A*

# Studj romanzi

FONDATI DA ERNESTO MONACI

EDITI A CURA

DI

ROBERTO ANTONELLI

X

NUOVA SERIE



IN ROMA

Presso la società

· MMXIV ·

Società Filologica Romana c/o Dipartimento di Studi europei, americani e interculturali, Università di Roma “La Sapienza” Piazzale Aldo Moro 5, 00185 Roma

ISSN 0391-1691

Rivista annuale, anno 2014 n. 10, nuova serie.  
Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 514/2005 del  
19/12/2005

*Direttore responsabile:* ROBERTO ANTONELLI

*Direzione:* ROBERTO ANTONELLI, GIOVANNELLA DESIDERI, ANNALISA LANDOLFI, SABINA MARINETTI, MIRA MOCAN, MADDALENA SIGNORINI

*Comitato scientifico:* FABRIZIO BEGGIATO (Roma “Tor Vergata”), CORRADO BOLOGNA (Roma III), MERCEDES BREA (Santiago de Compostela), PAOLO CHERCHI (University of Chicago), LUCIANO ROSSI (Universität Zürich), EMMA SCOLES (Roma “La Sapienza”), GIUSEPPE TAVANI (Roma “La Sapienza”)

*Redazione:* SABINA MARINETTI (coord.), VALENTINA ATTURO, SILVIA CONTE, SILVIA DE SANTIS, LORENZO MAININI, MARTA MATERNI

La rivista si avvale della procedura di valutazione e accettazione degli articoli *double blind peer review*

## INDICE

Nadia Cannata - Maddalena Signorini, *Due parole di introduzione* Pag. 9

### ANNOTARE

Emma Condello, *Tracce di poesia duecentesca in volgare: una canzone morale inedita dal codice Vaticano latino 12986* » 17

Luisa Miglio - Elisa Pallottini, *Un progetto ereditato: la scrittura e l'arte. Autografi d'artisti tra Medioevo e Rinascimento* » 39

Maddalena Signorini, «*Per ridarmi al presente*». *Fabrizio De André annota i suoi libri* » 85

### COPIARE

Maurizio Sonnino, *Corruzioni antiche e moderne di testi letterari frammentari: Eupoli Maricante fr. 212 K.-A. nel codice Marciano di Esichio* » 107

Roberto Antonelli, *Il Vat. lat. 3793 e il suo copista. Studiare i descripti: prime riflessioni* » 141

Marco Cursi, *Copiare alle Stinche: due nuovi codici di Giovanni Ardinghelli* » 155

### CORRISPONDERE

Michela Cecconi - Ilaria Iacona, «*Sappiate che questa lettera la ho facta scrivere io a parola ad parola*». *Lingua e scritture in lettere di donne da un archivio romano del primo Cinquecento* » 187

Arianna Punzi, « <i>Non ebbi la ventura di essere suo discepolo</i> ». <i>Lettere di Luigi Schiaparelli a Ernesto Monaci</i>	»	225
ESPORRE		
Peter Kruschwitz, <i>Reading and Writing in Pompeii: an Outline of the Local Discourse</i>	»	245
Nadia Cannata, <i>Le parole sono pietre. Lingua communis e lingua literata in alcune epigrafi romane (secc. IV-VI)</i>	»	281
Luna Cacchioli - Alessandra Tiburzi, <i>Lingua e forme dell'epigrafia in volgare (secc. IX-XV)</i>	»	311
1. <i>Scrivere il volgare: su pietra, sui muri</i>	»	314
2. <i>Esporre perché: tipologie e funzioni</i>	»	333
Antonino Nastasi, <i>Forme e formule dell'epigrafia classica nelle iscrizioni postunitarie di Roma: il caso di ponte Sublicio</i>	»	353
LEGGERE		
Lorenzo Mainini, <i>In unum corpus. Libri, sillogi testuali e culture duecentesche</i>	»	373
Corrado Bologna, « <i>...Li avevano visti parlare da soli dentro certi panni bianchi, come una persona parla con un'altra...</i> »	»	429
RIASSUNTI - SUMMARIES	»	447
BIOGRAFIE - BIOGRAPHIES	»	457



«PER RIDARMI AL PRESENTE».  
FABRIZIO DE ANDRÉ ANNOTA I SUOI LIBRI

La mia operazione, proprio quella delle origini, è stata di trasportare nella canzone dei temi che erano bagaglio *esclusivo* della letteratura<sup>(1)</sup>.

Ognuno ha un suo metodo di lavoro. Io parto sempre da un testo scritto, non necessariamente, anzi quasi mai, in metrica. La maggior parte delle mie canzoni nascono come brevi racconti. È la materia del narrare a suggerirmi la musica<sup>(2)</sup>.

Per chiunque abbia amato e ami la poesia in musica di Fabrizio De André queste sue due testimonianze – per altro pronunciate in anni piuttosto distanti tra loro – a riguardo dell'essenza, delle motivazioni e delle procedure basilari, e dunque profonde, del suo lavoro risultano assolutamente trasparenti. Sono una conferma autoriale a quanto è possibile “sentire” ripetendo, canterellando, riflettendo sugli innumerevoli passi delle sue canzoni – degni di un posto di assoluta preminenza all'interno del panorama poetico italiano

---

(1) D. FASOLI, *Un sogno Mediterraneo. De André da Genova riprende contatto con il mondo*, in «Il Manifesto», 22/4/1984 (ora in *Fabrizio De André. Una goccia di splendore. Un'autobiografia per parole e immagini*, a c. di G. HARARI; in collaborazione con la Fondazione Fabrizio De André Onlus, Milano 2007, p. 68); corsivo mio. La citazione del titolo è tratta da *Il sogno di Maria*, in *La buona novella*, Produttori Associati PA/LPS 34, 1970.

(2) C. CASARTELLI, *Ho licenziato Dio*, in «Buscadero», dicembre 1996 (ora in *Fabrizio De André. Una goccia cit.*, p. 69).

del Novecento – che raccogliamo disseminati lungo tutto il suo percorso artistico, e soprattutto nell’ultimo periodo, e che rendono così ancora più esplicito quanto la sua perdita abbia reso quel percorso monco.

Tuttavia questa procedura creativa può essere intesa non solo come un “trasferimento”, attuato attraverso assonanze e richiami imprevedibili di concetti e di forme linguistiche da un testo già esistente a quello in corso di elaborazione, ma anche come un passaggio che lascia invece una traccia materiale, cioè scritta, nei margini dei libri posseduti e studiati da Fabrizio De André. Che questa fosse una sua abitudine caratteristica si potrebbe già evincere dalla notissima fotografia che lo ritrae disteso sul suo letto e circondato da numerosissimi libri sparpagliati intorno come a sottolineare una lettura onnivora e compulsiva<sup>(3)</sup>, così come, tra le altre testimonianze possibili, dalla bella mostra realizzata da Studio Azzurro nel 2009 nella quale i pannelli presentano come sfondo proprio gli appunti autografi di De André disseminati all’interno di suoi libri<sup>(4)</sup>.

---

(3) La foto di Guido Harari è visibile anche all’interno del sito del Centro Studi Fabrizio De André (<http://www.fabriziodeandre.org/ita/index.php>) e reca la significativa didascalia dell’autore: «Era da tempo che volevo fotografare Fabrizio nell’intimità della sua camera da letto, fin da quando l’avevo scorto nella sua stanza in Sardegna, in una penombra dannunziana, avvolto in un caffetano e circondato da montagne di libri. Così nell’estate ’97 si presentò l’occasione di un nuovo servizio fotografico per la promozione di *Anime salve*. Gli chiesi immediatamente di farsi ritrarre nella sua stanza da letto. Rimase perplesso, ma non rifiutò. Si sdraiò fingendo di leggere il giornale, ma non toccammo nulla: il disordine che vedete è reale. Lo seccava che alla chitarra mancassero alcune corde e quello strappo nel broccato della poltrona proprio non gli andava giù. Volle solo mettere maggiormente in risalto il ritratto del padre sul comodino. Solo allora lasciò che fotografassi la scena».

(4) *Fabrizio De André. La mostra*. Catalogo (Genova, 31 dicembre 2008-3 maggio 2009), a c. di V. BO, G. HARARI, STUDIO AZZURRO, Cinisello Balsamo 2008.

«Vi sono libri letti per metà, sottolineati e chiosati oppure del tutto puliti, libri in due copie entrambe zeppe di segni o interrotte allo stesso punto anche a distanza di anni. (...) Una vera e propria abitudine del lettore è quella di scrivere sulle pagine iniziali e finali»<sup>(5)</sup>: così descriveva Marianna Marrucci una delle più toccanti peculiarità dei libri di Fabrizio De André, subito evidente a chi si accosti a quei due armadi metallici nei quali oggi – grazie all’ospitalità della Biblioteca di Lettere dell’Università di Siena<sup>(6)</sup> – sono conservati documenti e libri appartenutigli. Scaffali sovraffollati di volumi per lo più acquistati dalla metà degli anni ’80 in poi e che catturano il lettore quasi infilandolo di prepotenza nella testa del loro possessore, poiché, appunto, è spesso possibile, aprendoli, seguire il filo dei suoi pensieri, coerenti o estranei al testo ospite, grazie ai segni di attenzione, ai rimandi e alle note marginali, così come ai lunghi appunti accolti nelle carte di guardia, oggi come ieri allettanti spazi bianchi che garantiscono conservazione a un tipo di testi che, per la loro intrinseca natura non-definitiva, tenderebbero a perdersi. Infatti, sin dai più antichi esemplari di libri o frammenti di libri a noi pervenuti – IV-V secolo – rinveniamo tracce di interventi scrittori, per lo più marginali o interlineari, estranei alla realizzazione originaria del

---

(5) M. MARRUCCI, *Dalla carta alla voce. Fabrizio de André, la poetica del ‘saccheggio’ e il caso di Smisurata preghiera*, in «Per Leggere», 16 (2009), pp. 175-187 (in part. p. 176).

(6) Nella Sezione Archivi, Fondo Fabrizio De André; ringrazio la biblioteca, e in particolare la dott.ssa Elisabetta Nencini per l’aiuto offertomi. Tutti i libri citati in relazione agli autografi di Fabrizio De André e tutti i passi riportati sono lì conservati; ho scelto di utilizzare per i pochi e brevi passi riportati, una trascrizione assolutamente fedele all’originale perché credo che in questo caso meglio renda, anche visivamente, il lavoro dell’autore, in particolare per quanto riguarda l’uso delle maiuscole e minuscole e delle sottolineature.

supporto<sup>(7)</sup>. Questa minuta attività intellettuale – al contempo strettamente individuale, derivata com'è dalla possibilità di incatenare il testo alle proprie riflessioni, di legarlo tramite un fitto reticolo di rimandi alle proprie conoscenze, alle proprie assonanze e consonanze letterarie, alle specifiche espressioni verbali che esso suscita in noi – è resa attuabile dalla stessa struttura materiale dell'oggetto libro, organizzato in una speculare contrapposizione tra bianco e nero, scritto e non-scritto. Contrapposizione che se in alcuni casi, o momenti storici, o per precise finalità d'uso e modalità di lettura, è immediatamente rilevabile nell'assetto della pagina – si pensi per esempio alle Bibbie commentate o al libro gotico di ambiente universitario, libri nei quali uno spazio per il commento è previsto *ab origine* – è tuttavia sempre presente persino nel libro a stampa e di fatto si offre al personale utilizzo del lettore, pur non essendo esplicitamente volta a quello scopo. È immediatamente intuibile come tale attività sia stata nel passato, ma sia ancora oggi, estremamente rilevante dal punto di vista culturale tanto in relazione alla ricostruzione del processo creativo attraverso il legame che si crea tra testo letto (fonte) e le evidenze grafiche che ne manifestano l'interesse su alcuni specifici punti<sup>(8)</sup>, quanto per il meccanismo di conservazione che essa innesca nei confronti di quei libri e del loro relativo commento autografo, tale, addirittura, nel caso di

---

(7) E. CONDELLO, *Ai margini di Virgilio. Paleografia e codicologia degli scholia veronensia*, in *Talking to the Text: Marginalia from Papyrus to Print*. Proceedings of a Conference held at Erice (26 september – 3 october 1998) as the 12th Course of International School for the Study of Written Records, ed. by V. FERA, G. FERRAÙ, S. RIZZO, 2 voll., Messina 2002, vol. I, pp. 59-81; ma si vedano molti dei contributi qui contenuti per un approccio diacronico al problema.

(8) Particolarmente importanti in questo senso i volumi sino a ora usciti nella collana *Autografi dei letterati italiani*, Roma 2009-2014.



personalità particolarmente consapevoli del proprio ruolo culturale, da provvedere alla sopravvivenza della propria biblioteca anche in quanto latrice di tale testimonianza grafica<sup>(9)</sup>. È d'altra parte questa la ragione per la quale sono stati conservati i libri di Fabrizio De André, resi interessanti e preziosi dalla sua fitta postillatura, sebbene si tratti per lo più di edizioni commerciali a larga tiratura come normale nelle biblioteche private di qualunque lettore novecentesco.

I grandi intellettuali del Trecento, primo fra tutti Petrarca, usi ad annotare fittamente i propri libri agivano in un perenne stato di carenza da supporti, perché la pergamena, materiale scrittoria assai costoso, non era di certo utilizzata se non occasionalmente per note estemporanee o nella forma di quadernetti di appunti. Pertanto, le parti rimaste bianche dei libri – carte di guardia, margini, porzioni di pagine a fine testo – divennero per tutto il medioevo il luogo per eccellenza di scritture occasionali o di brevi testi che, eccentrici per motivi diversi dalla produzione ufficiale, non trovavano una loro collocazione in alcun prodotto librario o documentario coevo<sup>(10)</sup>.

---

(<sup>9</sup>) M. SIGNORINI, *Spazi bianchi e autografia. Riflessioni sulle 'note' di Petrarca*, in *Ou pan efemeron. Scritti in memoria di Roberto Pretagostini. Offerti da Colleghi, Dottori e Dottorandi di ricerca della Facoltà di Lettere e Filosofia*, a c. di C. BRAIDOTTI, E. DETTORI, E. LANZILLOTTA, 2 voll., Roma 2009, vol. I, pp. 465-487.

(<sup>10</sup>) Sul fenomeno: A. PETRUCCI, *Il libro manoscritto*, in *Letteratura italiana*, dir. da A. ASOR ROSA, vol. II: *Produzione e consumo*, Torino 1983, pp. 499-524 (in part. pp. 504-506); ID., *Storia e geografia delle culture scritte (dal secolo XI al secolo XVIII)*, in *Letteratura italiana cit.*, *Storia e geografia*, vol. II\*\*, *L'età moderna*, Torino 1988, pp. 1193-1292; ID., *Spazi di scrittura e scritte avventizie nel libro altomedievale, in Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto Medioevo*. Atti della 46 Settimana di studio del Centro italiano per lo studio dell'Alto Medioevo (Spoleto 16-21 aprile 1998), 2 voll., Spoleto 1999, vol. II, pp. 981-1005; A. STUSSI, *Tracce*, Roma 2001; e, in relazione all'ambito documentario: C. CARBONETTI VENDITELLI, *Scrivere e riscrivere. Usi propri e impropri degli spazi tergalì in alcuni*

Di certo Fabrizio De André non si trovava nella stessa condizione dell'intellettuale tardo-medievale, circondati come siamo tutti noi, oggi, da ogni tipo di supporto cartaceo a basso prezzo: bianco o colorato, già rigato, adesivo, decorato; e perciò mi sembra che una delle peculiarità più interessanti del suo scrivere nei libri risieda proprio in questa utilizzazione avventizia di spazi bianchi librari a fronte di tanta abbondanza di supporti disponibili. Egli infatti non si limita a segni di attenzione o a sottolineature, cioè a un colloquio più o meno serrato con il testo che dunque è più comprensibile si svolga sui margini del volume stesso, ma satura i suoi libri di testi di varia natura spesso del tutto estranei a quello del volume ospitante. Anche l'uso esclusivo della penna, che per altri versi potrebbe sembrare una pratica irrispettosa dell'oggetto, in realtà mi pare possa invece rivelare la profonda consonanza tra il Fabrizio De André lettore e quello scrivente, nonché la consuetudine acquisita con i suoi volumi, tale da produrre un cambio di stato: da libri a quaderni di appunti.

Il mio intento all'interno di questa breve nota è dunque quello, da un lato, di presentare una esemplificazione del tipo degli interventi presenti sui volumi parte della sua biblioteca (senza però l'ambizione di ricostruire il suo processo creativo, dalla fonte al suo nuovo testo) e, dall'altro, di proporre una breve riflessione sulle caratteristiche grafiche della mano di Fabrizio De André.

I libri appartenuti a Fabrizio De André, circa 300/350 esemplari, sono oggi conservati, come detto in precedenza, all'interno della Biblioteca di Lettere dell'Università di Siena, e sono collocati in un unico armadio metallico con ante scorrevoli a grata. Di questo insieme di libri circa il 20% è annotato in maniera

---

*documenti romani del XII secolo*, in *In uno volumine. Studi in onore di Cesare Scalon*, a c. di L. PANI, Udine 2009, pp. 35-52.

estesa e personale, il 25% presenta solo segni di attenzione, per lo più sottolineature del testo, la restante parte è stata evidentemente usata ma non presenta interventi autografi. Le annotazioni di De André, d'altra parte, manifestano una estrema libertà di realizzazione: possono presentarsi molto fitte e poi cessare del tutto senza una apparente ragione<sup>(11)</sup>, oppure stratificarsi in nuove e diverse campagne di lettura come dimostrano i cambi di colore di inchiostro (blu, nero, rosso)<sup>(12)</sup> che possono corrispondere anche con tipologie di interventi differenti probabilmente coincidenti a letture cronologicamente sfalsate<sup>(13)</sup>. Non ostante la grande varietà di cause che creano l'occasione grafica, mi sembra che per meglio comprendere il modo di agire di Fabrizio De André all'interno dei suoi libri si possa per il momento proporre una suddivisione in base ai luoghi nei quali rileviamo gli interventi (copertina, carte di guardia, margini) e quindi, all'interno di questi, procedere a raggruppamenti per argomento.

Gli interventi grafici sulla copertina esterna o interna sono rari: si tratta generalmente di appunti riguardanti nuovi titoli, probabilmente libri che in qualche modo De André riteneva potessero interessarlo, o forse, in alcuni casi, che avrebbe voluto acquistare. In questo caso i volumi non sono altrimenti postillati

---

(11) Per esempio in T. FISCHER, *La gang del pensiero ovvero La zetetica e l'arte della rapina in banca*, Milano 1998 o in B. CHATWIN, *Le vie dei canti*, Milano 1988, sottolineati il primo sino alla p. 31 e il secondo alla p. 45; MARRUCCI, *Dalla carta cit.*, p. 176 n. 10 segnala il caso limite delle due edizioni di C.A. EASTMANN, *L'anima dell'indiano*, Milano 1983 e 1994, rispettivamente sottolineate sino a p. 31 e a p. 32.

(12) P. ALTENBERG, *Favole della vita*, Milano 1981, inchiostro nero e blu; B. CHATWIN, *Il viceré di Ouidah*, Milano 1991, inchiostri, modulo e *ductus* diversi; P.P. PASOLINI, *Il caos*, a c. di G. FERRETTI, Roma 1981, matita ripassata con inchiostro nero, poi blu.

(13) B.R. BURG, *Pirati e sodomia*, Milano 1994 presenta una prima serie (inchiostro nero) di riflessioni e appunti e una seconda (inchiostro blu) che indicizza il testo.

e mostrano perciò in modo persino più chiaro quel passaggio di stato da libro a semplice *notes*, luogo di scrittura estemporanea a supporto della memoria<sup>(14)</sup>.

Molto più articolati, anche in relazione all'estensione dello spazio utilizzabile, sono invece gli interventi nelle carte di guardia anteriori e posteriori, a volte legati alla lettura del testo ospitante, ma più spesso a esso del tutto estranei. A questa seconda tipologia appartengono per esempio i lunghi appunti relativi alla pianificazione del giardino e del terreno della sua tenuta dell'Agnata in Gallura, accuratamente organizzati e distribuiti a partire dalla prima carta di guardia anteriore verso sino a quella posteriore, per debordare poi anche sulla controguardia e nell'interno dell'aletta di copertina<sup>(15)</sup>. Così leggiamo la ripartizione delle incombenze botaniche tra «Andrea» (c.g. ant. Iv) e «Filippo» (c.g. ant. Iir), la lista di operazioni di potatura e concimazione da svolgere nel mese di febbraio [1990?] (c.g. post. v) in nove punti (ma manca il 6), le «Domande a Piero» (controguardia post.) e, infine gli «Ordini a Piero», ventisei punti nei quali si elencano le piante da acquistare (aletta post. int.). Non tutti gli appunti conservati in queste pagine furono scritti nello stesso tempo<sup>(16)</sup> né

---

<sup>(14)</sup> Questo accade per esempio sulla copertina di M. BARBATELLI, *Napoli, per un affresco di Ercolano*, Varzi 1995, o su A. BARICCO, *Barnum*, Milano 1995, nel quale, subito dentro segna, tra gli altri titoli, quello di Gesualdo e Giovanna Bufalino, *Il matrimonio illustrato*, che già possiede (G. e G. BUFALINO, *Il Matrimonio illustrato: testi d'ogni tempo e paese scelti per norma dei celibi e memoria dei coniugati*, Milano 1989), e *Il Vangelo secondo Gesù* di José Saramago che è anche ricordato tra altri appunti personali sul frontespizio di J. CAMPBELL, *Le distese interiori del cosmo. La metafora nel mito e nella religione*, Parma 1992).

<sup>(15)</sup> Si tratta di H. LABORIT, *Dio non gioca a dadi*, Milano 1989; il resto del libro è intonso.

<sup>(16)</sup> Alcune frasi nelle carte di guardia anteriori sono aggiunte a matita mentre il testo è a penna; l'inchiostro varia tra le note delle carte anteriori e quelle posteriori.

esclusivamente come esercizio di pianificazione e di sostegno alla memoria, poiché almeno alcune parti furono, probabilmente, poi copiate per le persone cui erano destinate come suggerirebbe la forma colloquiale adottata: «Appena gli olivi perdono il fiore e mettono le olive fare il trattamento con l'olio bianco (fatti aiutare da chi vuoi): ce ne vogliono 10 litri ogni 4 piante (...) Tu o Andrea tagliare i carciofi a raso e zapparli».

Nello stesso libro, sul *recto* della prima carta di guardia anteriore, sotto la dedica «Affettuosamente Enrico Bruni», Fabrizio De André aggiunge l'indirizzo del dedicatario probabilmente per poi ringraziare. In maniera simile, sul volume di Stefano Benni, *Elianto*<sup>(17)</sup>, evidentemente dopo una lettura entusiastica, De André si appunta l'indirizzo privato dell'autore e poi butta giù la bozza di un biglietto che con ogni evidenza andrà copiato in bella e spedito<sup>(18)</sup>. E, ancora, sempre sulle carte di guardia iniziali troviamo più versioni di una letterina (di compleanno?) datata 3 aprile 1998<sup>(19)</sup>. Particolare evidenza di questo uso estemporaneo di parti strutturalmente bianche dei libri testimoniano l'annotazione dei numeri telefonici di allora del figlio Cristiano, inserito in una cornice a parallelepipedo, e di Dori Ghezzi<sup>(20)</sup>. Oppure la serie di frasi sempre presentate tra virgolette, sorta di asserzioni compendiose, quasi aforismi su argomenti di

(17) S. BENNI, *Elianto*, Milano 1996, c.g. ant.

(18) «Milano 31/12/96 Caro Stefano, hai raccontato e scritto una meraviglia che mi auguro venga letta da almeno un milione di furibondi marziani. Continuano a fucilare in volo chi tenta disperatamente di migrare ma il tuo romanzo è un segno che non è poi così facile estinguere una specie. Con affetto Fabrizio De André».

(19) Sul volume di A. MUTIS, *Summa di Maqroll il Gabbiere. Antologia poetica 1948-1988*, a c. di F. RODRIGUEZ AMAYA, Torino 1993.

(20) Rispettivamente in ESCHILO, *L'Orestide*, trad. di P.P. PASOLINI, Torino 1985, c.g. ant. IIv e in PASOLINI, *Il caos* cit., controguardia ant.

varia natura, alcuni dei quali segnati nel margine con una croce<sup>(21)</sup>. Ovvero, ancora, riflessioni più complesse e articolate come quella intitolata «TEMA» che, con lo stesso pennarello blu a punta grossa con il quale aveva sottolineato le ultime frasi del testo, elaborano un fatto di cronaca, utilizzando lo spazio bianco rimasto nella pagina alla fine del testo e quello iniziale della seguente contenente l'indice del volume<sup>(22)</sup>:

Che brutta la cronaca. Che lontananza d'affetti. Lui si era dato da fare quando nel paese vicino si impossessavano dell'acqua. E lui a battersi a riottenere la liquida vita odiato dagli estranei vicini molto più che amato dagli affini. Aveva ...

Ora la cronaca lo inchioda all'unico gesto pietoso e folle di tutta una vita. Uccide la moglie ed i figli e si spara: disoccupato. // IL GIORNO prima [nell'interl. su SEGUENTE il funerale dep.] i concittadini spremettero lacrime a fiotti [segue davanti dep.] a teatro, davanti al dramma di Amleto. Il giorno del funerale nessuno li accompagnò e l'epitaffio lo scrisse il giornale: preso dalla follia giovane [segue si dep.] uccide moglie e figli e si toglie la vita.

O i quattro pensieri sull'invecchiamento e la morte appuntati in una corsiva particolarmente veloce e nervosa nelle carte di guardia posteriori di un autore da De André molto amato<sup>(23)</sup>.

E ancora di questa categoria di testi irrelati presenti nelle pagine finali o nelle carte di guardia

---

(21) Così in BUFALA COSMICA, *Rime tempestose*, con una nota di G. ALMANZI, Milano 1992, cc.g. ant. e post. e alette int. di copertina; e in CHATWIN, *Il viceré* cit., cc.g. Iv e Iir, dove sono segnate da croce le due frasi: «“PASSA UN ANGELO, IN RITARDO, COME SEMPRE”» e «“QUESTA VERGOGNA CHE RIMANE IN GOLA (LA NAUSEA)”».

(22) G. BUFALINO, *L'uomo invaso*, Milano 1992, pp. 164-165.

(23) A. MUTIS, *La neve dell'Ammiraglio*, a c. di E. FRANCO, Torino 1990.

fanno parte alcuni abbozzi preparatori, quei «brevi racconti» citati in apertura, passaggio necessario alla composizione dei versi per musica. Scelgo qualche esempio tra i molti possibili: «La leggenda di Dolcenera», inserita a fine testo e un elenco di titoli di canzoni da *Anime salve* con brevissima indicazione di contenuto nella carta di guardia posteriore de *L'ultima lacrima* di Stefano Benni<sup>(24)</sup>; altri titoli tratti da *Le nuvole* di nuovo in carte di guardia e controguardie<sup>(25)</sup>; la descrizione per punti dell'alluvione di Genova del 1972, evidentemente preparatoria alla stesura di *Dolcenera*<sup>(26)</sup>; l'indice di due dischi *Indiano* (1981) e *Rimini* (1978) con qualche ridondanza e omissione, in realtà sempre comprensibili<sup>(27)</sup>; alcune stesure di prova di versi, anche in questo caso non correlati al testo:

---

(24) S. BENNI, *L'ultima lacrima*, Milano 1994, p. 42 e c.g. post. v.; in questa ultima si leggono anche due titoli, evidentemente poi abbandonati e per i quali non inserisce indicazioni di contenuto: «MIS AMOUR» e «SOLITUDINE»; subito sopra: «FAIDA [LE DONNE RIFIUTANO DI CONTINUARE A PARTORIRE MOSTRI] / PRINCESA: LA LIBERTÀ BUSSA ALLA RICCHEZZA E LE VIENE APERTO / KHORAKHANÉ: CONTINUA A ESSERE LIBERO APPELLANDOSI A DIO PER UNA IPOTETICA VALUTAZIONE DEL SUO CASO / Â CUMBA: ANTICAMENTE IL MATRIMONIO ERA UN'UNIONE SACRA E PREZIOSA. CON MOLTA CIRCOSPEZIONE E MOLTI ARGOMENTI IL FUTURO MARITO DOVEVA CONVINCERE IL SUOCERO DELLE PROPRIE BUONE INTENZIONI / DOLCENERA: UNA CATASTROFE PUNISCE LA CLASSE DIRIGENTE E FA SÌ CHE GLI UOMINI RICONSCENDO GLI ALTRI UOMINI COME PROPRI SIMILI SI DIANO UNA MANO PER SOPRAVVIVERE MEGLIO». Si confronti il senso di *Dolcenera* qui espresso con quanto emerge per esempio in D. FASOLI, *Fabrizio De André. Passaggi di tempo: da Carlo Martello a Princesa*, discografia completa a c. di L. CERI, Roma 1999, p. 75.

(25) P. ALTENBERG, *Favole della vita*, Milano 1981.

(26) I. CALVINO, *Perché leggere i classici*, Milano 1991, p. 131, c.g. post. verso e controguardia post.

(27) A. LOBO ANTUNES, *Le navi*, Torino 1997, c.g. post. verso; sulla sinistra: «Quello che NON HO / SAND CREEK / SERVO PASTORE / FRANZISKA / VERDI PASCOLI / SE TI TAGLIASSERO / SAND CREEK / HOT. SUPRAMONTE» (da *Indiano*, Ricordi 1981: manca *Ave Maria*); sulla destra: «LONDON VALOUR / ANDREA / RIMINI / CODA DI LUPO / VOLTA LA CARTA / DON RAFAE' / TITTI / STORIA SBAGLIATA» (da *Rimini*, Ricordi

MADONNE SMUNTE DA TRITTIKO / MEDIOEVALE [O *corr. su E*]  
 SPORGEVANO LABBRA / SILICONATE COME SCALOPPINE SCARLAT-  
 TE // SULLA MAREA DEI PENSIERI / GALLEGGIAVA LA VENA AZZUR-  
 RA / DI UNA SOLITARIA PIETA' // DALLE SBORNIE DEL VECCHIO  
 MAESTRO / PROROMPEVANO [*corr. in interl. su SIBILAVANO*]  
 VERSI DI CATULLO E / CATARRI AL CAMPARI<sup>(28)</sup>.

Da ultimo, tra gli interventi sulle carte di guardia, ma, in questo caso, invece, in stretta connessione con il testo ospitante, va segnalata l'abitudine, del tutto sua, di segnare, in genere sul frontespizio, il numero di alcune pagine che evidentemente contengono passi di suo interesse, in corrispondenza delle quali, infatti, si trovano sempre frasi che De André ha sottolineato e, qualche volta, annotazioni marginali<sup>(29)</sup>.

Per la comprensione dell'autore Fabrizio De André e dei suoi processi creativi, sono evidentemente di estrema importanza e interesse i suoi interventi marginali, dai più semplici sino ai giochi di trasformismo linguistico, che si sviluppano con movimento

---

1978; mancano: *Tema di Rimini, Avventura a Durango, Sally, Zirichil-taggia e Folaghe; Don Rafe'*, invece, appartiene a *Le Nuvole*, Fonit Cetra-Ricordi 1990, mentre *Titti e Una storia sbagliata* costituiscono l'ultimo singolo pubblicato da De André con Ricordi nel 1980, ma va richiamato che tutte e tre furono scritte in collaborazione con Massimo Bubola come le canzoni contenute in *Rimini*).

<sup>(28)</sup> A. LOBO ANTUNES, *In culo al mondo*, Torino 1996, pp. 4-6, margg. supp.; in ESCHILO, *L'Orestiade* cit., alle cc.g. ant. Iv e IIr serie di versi divisi da linee orizzontali, una delle quali introdotta dal titolo «CORO»; in PASOLINI, *Il caos* cit., int. copertina ant. e c.g. ant. Ir/v, serie di versi scritti a matita ripassata con inchiostri nero e blu, che recano in fine l'indicazione «CANZONI ABORTITE».

<sup>(29)</sup> Come minima esemplificazione: A. BARBAULT, *Trattato di astrologia*, Roma 1979, c.g. Ir, dove p. 27 rinvia al suo anno di nascita e la relativa ora legale, sottolineati; MUTIS, *La neve* cit., c.g. Ir: «96/119/120/71/101/152», c.g. III r: «118», dove alla sequenza dei numeri è stata realizzata in due tempi, poiché i primi tre sono scritti con inchiostro nero, i restanti con inchiostro blu; MUTIS, *Summa di Magroll* cit., c.g. Ir: «27/45/75/77/115/113/97/133/195/201/253».



centrifugo dal testo ai margini e che, a differenza di quelli sinora esaminati, creano un preciso ponte tra la lettura e la scrittura. Sono interventi nei quali spesso si vede accendersi l'interesse e poi la tesaurizzazione di una espressione, mai conservata integra nella sua struttura originale, ma invece riformulata in una maniera tale che ben difficilmente ne potremmo ritrovare la fonte se non ci fosse possibile vedere simultaneamente l'inizio e la fine dell'operazione.

Allo scopo di esemplificare le sue abitudini scrittorie credo si possa iniziare segnalando, oltre alla più banale sottolineatura, l'indicizzazione a margine del testo<sup>(30)</sup>, che può complicarsi in specchietti o brevi riassunti<sup>(31)</sup>; solo in un caso troviamo alcune date a scandire la lettura intensa e ripetuta di una specifica opera<sup>(32)</sup>, mentre operazione del tutto isolata va considerata la fitta correzione e postillatura del suo *Un destino ridicolo*, scritto a quattro mani con Alessandro Gennari e pubblicato nel 1996<sup>(33)</sup>. E, ancora, interessanti, le riflessioni appuntate sulla carta di guardia finale di un romanzo di Francesco Biamonti, relative alla sua personale sintonia con tre autori, Vassalli, Orengo e Biamonti stesso, dove, non ostante l'informalità dell'occasione grafica, il testo appare profondamente corretto e lavorato<sup>(34)</sup>.

---

<sup>(30)</sup> G. BUFALINO, *Calende greche*, Milano 1992, p. 157: (a testo) «Distraendomi dal cielo, ti guardavo golosamente» – (marg. sup.) «DISTRAENDOMI DAL CIELO».

<sup>(31)</sup> CAMPBELL, *Le distese interiori* cit., interventi presenti soprattutto nella prima parte; BARBAULT, *Trattato di astrologia* cit., a margine calcoli astrali; ALCIFRONE, *Lettere di parassiti e di cortigiane*, a c. di E. AVEZZÙ e O. LONGO, Venezia 1985, a margine schemi e appunti.

<sup>(32)</sup> R. HAND, *I transiti*, Milano 1982, p. 92: «Febbr.-Marzo '91»; p. 293: «MAGGIO-GIUGNO '88»; p. 295: «APRILE-MAGGIO '96».

<sup>(33)</sup> F. DE ANDRÉ - A. GENNARI, *Un destino ridicolo*, Torino 1996.

<sup>(34)</sup> F. BIAMONTI, *Attesa sul mare*, Torino 1994, c.g. post. verso: «Mi piace Vassalli perché sa [agg. nell'interl. su segno di inserzione]

Frutto di un profondo lavoro sono, invece, le note marginali di rielaborazione, anche molto libera, a partire a volte da una sola parola o da una singola immagine, del testo letto che diventa perciò fonte, come ricorda lo stesso De André a proposito dell'opera di Álvaro Mutis: «DA ÁLVARO MUTIS UN LIBERO SACCHIEGGIO DELLA SUA OPERA INCAUTAMENTE CONCESSOCI DALL'AUTORE»<sup>(35)</sup>. Tra queste stupefacenti trasformazioni mi piace ricordarne qualcuna che più mi ha colpita per la meraviglia che suscita il processo fulmineo con il quale si passa da un concetto a un altro, riutilizzando le parole o, meglio e più spesso, formando espressioni nuove con parole evocate da quelle prime, con le quali si conserva un contatto solo attraverso una sorprendente metamorfosi creativa<sup>(36)</sup>.

---

tirare fuori [*segue i personaggi dep.*] i busti [*su le persone dep.*] dalle cantine [*su cassette dep.*] della storia e li [*i corr. su e*] fa ridiventare personaggi, li [*i corr. su e*] rianima al punto che ti trovi seduto [*segue a vivere dep.*] insieme a loro nelle sale da pranzo [*segue in mezzo ai sentieri di polvere dep.*] nello scompartimento di un treno o insieme a loro [*agg. nell'inter. su segno di inserzione e sopra in una piazza piena dep.*] a scappare da una piazza di sangue. E [*segue così dep.*] la storia ti appare molto più fedele. / Mi piace Orenge per come [*su perché dep.*] nella linearità sempre disincantata e ironica del racconto sa inserire l'incantesimo di magie ricorrenti e comportamenti dettati da un'irrazionalità [*segue stregonesca dep.*] popolare e stregonesca / Mi piace Biamonti, il mio preferito, perché tutto quello che [*segue vede dep.*] tocca con lo sguardo si anima sicché ti riesce difficile identificare gli attori in scena dove le donne gli uomini e le loro ragioni spesso diventano fondale al protagonismo del mare delle rocce del vento e del loro continuo affaccendarsi a mutare dialogando. La prosa poetica di Biamonti credo che oggi sia una rarità».

<sup>(35)</sup> In MUTIS, *Summa di Magroll* cit., copertina post.; il passo è ricordato anche da MARRUCCI, *Dalla carta* cit., p. 178.

<sup>(36)</sup> Si veda per confronto quanto descritto da S. LA VIA, *Il topos della "chiara fontana" dal Medioevo al Sessantotto (con echi delle Metamorfosi e del Cantico dei Cantici)*, in *Menestrelli e giullari. Il medioevo di Fabrizio De André*. Atti della giornata di Studi (Teatro comunale di Antella, Bagno a Ripoli, 16 ottobre 2010), a c. di

Si veda ne *Il viceré di Ouidah*, a testo: «Rimase molto male quando seppe che si concedevano agli uomini per pagare al padre il vizio dell'alcol» e nel margine superiore «SI CONCEDONO ALL'ALCOOL PER PAGARSI IL DOLORE DELLA VITA»<sup>(37)</sup>; in *Amirbar*, a testo «Gente come lei deve rimanere a terra il meno possibile» e nel margine esterno «MOGLIE / DI ANSELMO / ALLUVIO / NE / PRIMA / CHE / LA / TERRA / RIDIVEN= / TI TERRA»<sup>(38)</sup>; in *Le navi*, a testo: «la liquerizia dei sogni» che si trasforma nel margine superiore in «(MI ASSOPI) [*con le varianti* CADDI scritta sopra e SCIVOLAI, sotto] IN UN SONNO CHE / SAPEVA DI MENTA», o ancora, poco più in là, la bellissima metamorfosi dal testo «i belletti imbrattati a casaccio sulle guance e le unghie gialle e spezzate come tasti di piano verticali» al margine superiore: «SI PASSO' IL DITO SULLA / TASTIERA DEI DENTI (BIANCHI E NERI) / (DI FISARMONICA)»<sup>(39)</sup>; in *La neve dell'Ammiraglio*: «Sebbene finisca sempre per consolarmi pensando che il premio risiedeva nell'avventura stessa e che non bisogna cercare nient'altro che la soddisfazione di tentare i cammini del mondo che, alla fine, vanno ad assomigliarsi in maniera sospetta gli uni agli altri», che poi varia nella riflessione «IL PREMIO CONSISTE NEL VIAGGIO STESSO / NON NEL RAGGIUNGIMENTO DI UNA META / PREFISSA. IL PREMIO STA FORSE NELL'AVVEN= / TURA, NELLA SOMMA DELLE INCERTEZZE»<sup>(40)</sup>; pensiero che per noi si unisce virtualmente al passaggio da «entró en la historia a fuerza de ser patria» a «CHE IL VENTO

---

G. GUASTALLA e P. PIRILLO, Firenze 2012, pp. 67-104, dove il processo di traduzione si svolge nella medesima maniera.

<sup>(37)</sup> CHATWIN, *Il viceré* cit., p. 38.

<sup>(38)</sup> A. MUTIS, *Amirbar*, Torino 1994, p. 109.

<sup>(39)</sup> LOBO ANTUNES, *Le navi* cit., pp. 176 e 177.

<sup>(40)</sup> MUTIS, *La neve* cit., p. 96, riflessione che poi si trasformerà nel definitivo e ipersintetico verso di *Khorakhané* (*Anime salve*, Ricordi 1996) «per la stessa ragione del viaggio viaggiare».

[*preceduto da* E QUEL VENTO *dep.*] / LA STRAPPÒ A FORZA DI ESSERE VENTO»<sup>(41)</sup>.

Resta a questo punto da osservare più da vicino la realizzazione grafica di De André nella sua esecuzione materiale, la quale presenta, al di là di una serie di caratteristiche personali nel *ductus*, tratteggio e forma di specifiche lettere, una sostanziale eccentricità nell'uso parallelo del sistema maiuscolo e di quello minuscolo. Parlo di eccentricità perché, come noto, il nostro sistema grafico ha relegato da molto tempo – e in maniera definitiva dopo l'introduzione della stampa – l'uso delle maiuscole a una funzione distintiva (nomi propri, inizio di periodo dopo punto fermo), enfatica o estremamente formale, pubblica, normativa, apodittica, come nel caso di epigrafi e graffiti murari, oppure di parti accessorie del testo (titoli, titoli correnti, indici)<sup>(42)</sup>. Inoltre, forse anche in connessione con questo uso circoscritto, è andata completamente perduta nel corso del secondo Novecento la variante corsiva dell'alfabeto maiuscolo, oramai non più insegnata neanche nella scuola primaria. Colpisce perciò, in Fabrizio De André l'uso sistematico dei caratteri maiuscoli di modello posato, il cosiddetto 'stampatello'; uso che, poiché così esteso, è caratterizzato da un *ductus* piuttosto rapido che spesso stravolge il tratteggio delle lettere attraverso la fusione ma anche la disarticolazione dei tratti a cercare il legamento<sup>(43)</sup>.

---

<sup>(41)</sup> *Poeti antillani*, studio introduttivo a c. di G. BELLINI, Varese 1957, p. 53 marg. sup., sottotitolo sempre della canzone *Khorakhané*.

<sup>(42)</sup> Una magnifica sintesi dell'uso della scrittura esposta e pubblica in epoca contemporanea nel classico di A. PETRUCCI, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino 1986, soprattutto pp. 119-164.

<sup>(43)</sup> Come in *E* dove il primo e quarto tratto sono fusi in un unico segno e così il terzo e il secondo realizzati con movimento ascendente; in *H*, sempre realizzata in un sol tempo e con l'ultimo

Lettere caratteristiche della sua esecuzione sono la *D*, con occhiello aperto in basso e che discende abbondantemente sotto il rigo di scrittura; la *Q* a volte di forma minuscola ingrandita, eseguita in un sol tempo dal basso vero l'alto con movimento orario; e soprattutto la *S* verticalizzata e priva di anse, che scende ugualmente sotto il rigo, spesso poi risalendo per legare con lettera seguente. Anche l'esecuzione minuscola si caratterizza per una decisa corsività, che è fortunatamente possibile seguire nel suo evolversi grazie alla pubblicazione di alcuni biglietti giovanili redatti tra i 14 e i 16 anni<sup>(44)</sup>. Nel biglietto più antico la scrittura è piuttosto inclinata a destra, serrata, con aste sia alte che basse sviluppate; tra le lettere, per confronto con gli esempi posteriori, va notata la *t*, in un tempo solo, con traversa poggiata sulla sommità mentre in seguito l'attacco della traversa sarà poggiato sul rigo o poi, più di frequente, posizionato a metà altezza dell'asta. Nei due successivi biglietti il tracciato diventa più morbido, l'asse si raddrizza, anche se non completamente, permangono ancora alcune maiuscole corsive, retaggio dell'insegnamento primario, con tratteggio artificioso<sup>(45)</sup>: nell'insieme, comunque, all'interno di questi due anni si compie un avvicinamento decisivo verso quella che sarà l'esecuzione grafica adulta, soprattutto attraverso la fluidità, l'arrotondamento del tracciato e l'aumento della corsività. La minuscola della maturità mostra,

---

tratto prolungato verso l'alto a legare con lettera seguente; oppure in *R*, ancora in un sol tempo, con occhiello completamente aperto e ultimo tratto obliquo ascendente da sinistra a destra.

(44) Se ne veda la riproduzione in *Fabrizio De André. Una goccia* cit., p. 50; il primo dei tre è datato 3 marzo 1954, mentre nella didascalia si legge «alcuni suoi biglietti ai genitori, 1954-1956».

(45) Si veda per esempio nel primo biglietto la *P* di *Papà* il cui occhiello si conclude a ricciolo e, nel secondo, la *C* di *Cari* con occhiello superiore chiuso e tratto inferiore a spirale.

rispetto al passato, due nuove forme di lettere: *d* in un sol tratto dall'alto verso il basso con movimento antiorario che si conclude con un occhiello aperto a destra e la *q* già descritta a proposito della maiuscola. In alcune occasioni<sup>(46)</sup>, inoltre, De André utilizza una minuscola che fa riferimento al modello testuale posato, cioè, oggi, il tondo della stampa, che poi, però, egli subito adatta alle sue esigenze di corsività. Peculiari in questo caso appaiono la *a* di tipo testuale eseguita in un sol tempo e che spessissimo lega con lettera precedente attraverso il tratto superiore, la *l* con pronunciato tratto di attacco a uncino, la *r* diritta divaricata, la *s* nelle due varianti di forma maiuscola rimpicciolita propria della testuale e verticalizzata che discende sotto il rigo, uguale a quella esaminata nell'esecuzione maiuscola.

Non è semplice attribuire un valore univoco alle tre diverse forme grafiche che spesso si intrecciano con intrusioni e passaggi da una tipologia di minuscola alla maiuscola e anche – ma più raramente – viceversa<sup>(47)</sup>. Tuttavia forse è possibile intravedere, pur tra i frequenti scantonamenti, una sorta di opzione che risponde a una necessità di chiarezza e di distinzione legata alla finalità dello scritto, necessità naturalmente del tutto personale, visto che l'insieme delle sue note librarie non era con tutta evidenza destinato a una lettura estranea: e perciò opzione sfumata, elastica. L'uso della minuscola apparirebbe

---

<sup>(46)</sup> Per esempio nel brano introdotto dal titolo «TEMA» e trascritto sopra (in BUFALINO, *L'uomo invaso* cit., pp. 164-165); oppure nella doppia redazione – in maiuscola e in minuscola di modello posato – di un brano tratto da *Orfeo Mescalero* di Stefano Benni, appuntato sul frontespizio della raccolta di racconti *L'ultima lacrima*, Milano 1994, p. 67 e aperto dal titolo «ANIME SALVE».

<sup>(47)</sup> Tra i casi precedentemente esaminati ricordo le correzioni in maiuscola sul testo in minuscola (v. nota 46); oppure l'elenco di titoli riportato alla nota 27.

infatti più spesso legato alla stesura di note o riflessioni vere e proprie, quali per esempio – ripercorrendo i pochi dati offerti dalle note discusse in precedenza – gli appunti di giardinaggio, la riflessione su Biamonti e i pensieri sul tempo e la morte, così come in minuscola sono le dediche sui suoi dischi o una lunga riflessione sull’immigrazione<sup>(48)</sup>. L’utilizzo della maiuscola, invece, sembrerebbe legata alla stesura di testi che in varia misura, anche se in forma certamente non definitiva, contribuiscono alle fasi di creazione artistica: i *marginalia*, l’elenco dei titoli di sue raccolte, prove di versificazione, scheletri di soggetti, citazioni. Certo, come si capisce facilmente, il confine tra le due categorie è assai labile ed è quasi impossibile determinare con sicurezza cosa realmente in quel momento rappresentasse per Fabrizio De André quel momento di scrittura. Si prenda per esempio la lunga riflessione sul suo rapporto con le donne e sul matrimonio che occupa le carte di guardia finali e l’interno di copertina del *Matrimonio illustrato*<sup>(49)</sup>: scritta in maiuscola, sembrerebbe contraddire quanto sinora osservato. Tuttavia gli stessi concetti, quasi con le stesse parole, seppure epurati nella forma, compaiono in una intervista del 1996<sup>(50)</sup>, ciò che fa pensare – assieme al contenuto del libro sul quale sono appuntati, ripreso dunque in mano per l’occasione – a un lavoro di preparazione all’incontro.

Questa prima esplorazione sui luoghi, sui modi e sulle occasioni dello scrivere di un grande intellettuale italiano e le poche note offerte per cercare di

---

(48) Una esemplificazione in *Fabrizio De André. Una goccia* cit., pp. 313, 279.

(49) BUFALINO, *Il Matrimonio illustrato* cit.

(50) Riportata in *Fabrizio De André. Una goccia* cit., p. 55; purtroppo il riferimento bibliografico indicato alla fine della citazione dall’intervista originaria non è sciolto a fine volume, ma in ogni caso la sigla adottata indica l’anno 1996.

comprendere l'importanza dello scrivere e riscrivere che la lettura ha ispirato in De André – e che ispira e induce, con risultati certamente diversi, in ciascuno di noi – mi sembra mostrino la libertà estrema connaturata a queste operazioni, prodromi di un processo creativo che la lettura ispira e che nella scrittura – a partire dalle sue forme di realizzazione grafica e materiale – si manifesta.

MADDALENA SIGNORINI