Quasi una sceneggiatura

Il luogo

Roma. Il palazzo del Grillo, legato a una antica storia popolaresca, è vicino al Foro Traiano. Il portone d'ingresso dà su una piazzetta che porta lo stesso nome e alla quale si arriva dopo una discesa che è ripida per chi viene da San Martino ai Monti. A sinistra di un androne, entrando, c'è la stanza del portiere, Aldo Torroni. Attira subito l'attenzione un grande orologio rotondo a numeri romani, appeso al muro, simile all'immagine ingigantita di un vecchio orologio da tasca.
L'abitazione e lo studio di Guttuso sono al primo piano dell'edificio e si raggiungono dopo aver salito una lunga rampa di scale che apre su uno spazio pensile di forma rettangolare. Lungo il lato maggiore di questo spazio si affaccia un'oasi di verde che termina con una balaustra. Due piccole rampe simmetriche di una breve cordonata funzionano da raccordo tra le diverse quote.
La stagione è in bilico. Coesistono, cioè, armonicamente, i segni di due diversi periodi vicini ognuno dei quali mantiene ancora i propri caratteri. L'inverno che sta per finire regala le ultime arance di orto mentre la primavera esprime una luce più calda che va prendendo consistenza sempre di più.
Il rumore-ambiente è quello, semplice, dell'aria e guardandosi intorno c'è la possibilità di riempire quell'atmosfera con i suoni che uno preferisce di più. Il fascino del luogo, certamente un po' metafisico, dipende unicamente dalla capacità del visitatore di configurarlo secondo un modello personale di «sonorità» e in modo conforme allo stato d'animo di un particolare momento. Gli odori si indovinano dall'immagine dell'architettura e dalla eventuale descrizione fotografica che, volendo, se ne può trarre. Guardando, cioè, si respira.
L'ingresso privato di Guttuso è visto di fronte con l'ottica della cinepresa ad altezza d'uomo. La porta è semiaperta e nell'interno si intravede Aldo Antonelli, uno dei suoi collaboratori.

> Domanda fuori campo a Guttuso:
> «Renato, cos'è per te la porta di casa...»
> «È un diritto dell'uomo di chiuderla quando vuole come ha diritto di tacere se non vuole rispondere a nessuna domanda. Non certo per egoismo ma semplicemente per desiderio, o necessità, di starsene da solo. E di chiudere la porta.»
> «Ami di più la luce o il buio...»
> «Amo molto la luce.»

L'uomo con la macchina fotografica

Su quest'ultima risposta l'immagine si sovraespone e «sfonda» sul bianco di zinco di una tela appena preparata o sul biancomat di un foglio di carta sensibile in attesa di una rivelazione. (Citazione da Man Ray: «Le papier, nuit blanche...», la carta, una bianca notte...)

L'immagine prende corpo un po' alla volta con la tipica progressione dello sviluppo chimico. I suoi contorni sono dapprima opalescenti, come se uscissero dalla lenta agitazione di un acido, per poi diventare più precisi.
Appare finalmente il volto di Guttuso. Al di là del semplice mistero della luce si inquadra il gesto abituale dell'uomo con la macchina fotografica che stende all'aria aperta il risultato della sua iniziale «visitazione»: due copie diciotto per ventiquattro, ad asciugare, primo sintomo grafico di una presenza, quella del fotografo, che chiameremo «latente» proprio come l'emulsione di una pellicola colpita dalla luce e la cui immagine ancora non si vede ma c'è e che caratterizzerà d'ora in avanti, in soggettiva, il susseguirsi del racconto articolato su due livelli paralleli di rappresentazione: uno, legato alla vita del pittore con molti dati sulla sua personalità, l'altro, alla capacità del suo fedele traduttore di tramandarne gli aspetti meno noti.

> Domanda fuori campo a Guttuso:
> «Renato, se ti dicessero di salvare cinque opere e di portarle ovunque tu andassi, e sono le uniche che potresti portare con te...»
> «Sarebbero certamente poche e moltissime insieme. Sceglierei comunque l' *Annunciata* di Antonello, la *Crocefissione* polittica di Grünewald, il polittico dell' *Agnello mistico* del Van Eyck, la *Vocazione di San Matteo* di Caravaggio e un affresco di Giotto, *Il bacio di Giuda.*»

Queste cinque opere hanno per noi un significato particolare. Esse verranno infatti utilizzate, all'interno del racconto, come altrettante cadenze narrative per collegare tra loro ripresa cinematografica e fotografia «fissa».
L'obiettivo parte inizialmente dall' *Annunciata* di Antonello della Galleria nazionale di Palermo. Le diverse sequenze sono montate a «stacco» e in «dissolvenza incrociata», mettendo così in evidenza volto, gesti e persino il percorso compiuto dal pennello nello stendere il colore.

La foto e la bestia

Sull'immagine della Madonna, a finire, si introduce l'idea della Grande Allegoria inquadrando analogicamente l'entrata in campo di una fiera. Ambedue le immagini sono la rappresentazione di un evento descritto in chiave simbolica. Anche lo stesso fotografo, testimone latente e quasi involontario, è attratto dal fascino di quella apparizione al punto tale che si troverà molto spesso coinvolto con quella presenza reale e metafisica insieme nei confronti della quale dovrà tuttavia difendere una propria, legittima identità, angosciato soprattutto dal dilemma che la tigre sia la fotografia del quadro di Guttuso oppure una sua immagine immaginaria.
Anche la macchina da presa sceglie ora un diverso punto di vista: quello stesso della tigre che avanza verso la porta d'ingresso, da sinistra verso destra, a poca altezza da terra, e con essa si identifica.
Cinepresa e macchina fotografica sono ora una nuova tigre pensata in triplice «soggettiva»: una, vista da Guttuso, la seconda dal fotografo-latente e la terza, infine, dall'autore delle riprese.

> Domanda fuori campo a Guttuso:
> «Renato, un giorno, lavorando all'aria aperta, hai visto passare una bestia feroce. Tu l'hai fermata e l'hai fatta entrare...»
> «Potrei dire tante cose... Tra tutte, la sorpresa di aver scoperto all'improvviso un luogo magico di cui prima non m'ero assolutamente accorto. Uno strano luogo che non potrei riferire a nessuna epoca. Pensavo di ritrarre alcuni dei miei amici che vengono la sera. Poi ho sentito invece il bisogno di trovare il simbolo di un qualcosa che riunisse tante altre cose insieme ma, soprattutto, di sentirne la presenza vitale, di collaudare la mia consuetudine con l'animale feroce e portare, infine, il sollievo e il rammarico al tempo stesso di non potermi più privare della tigre che va e viene e che io stesso faccio continuamente entrare senza pensare di farla uscire mai più.»

Magia e allegoria

Citazione di Guttuso: «La cronaca esce molto spesso dal fatto quotidiano per acquistare invece una dimensione più durevole.» Guttuso è un pittore «di vita» (sono sempre parole sue) che trasforma ogni evento con il quale si confronta. Entra ed esce dalla storia, diventa un'altra cosa. (E una fotografia ci riconduce a Goya e alla notissima frase che il sonno della ragione genera mostri.)
La macchina da presa scopre ora i tanti volti del *Funerale di Togliatti* nonché la *Crocefissione* dello stesso Guttuso. Su quest'ultima allegoria si sovrappone, in «dissolvenza incrociata» continua e alternata, mettendo in evidenza i reciproci aspetti comuni, la seconda delle cinque opere scelte: la *Crocefissione* polittica di Mathias Grünewald, eseguita tra il 1512 e il 1515 per il convento di Sant'Antonio a Isenheim e che Guttuso ha visitato al museo di Uterlinden, a Colmar.
È difficile che Guttuso resti solo, e il fotografo-latente lo sa molto bene conoscendone ormai, da lungo tempo, gusti e azioni quotidiane. Guttuso lavora sempre con qualcuno vicino a sé, nello studio, e quindi ha una certa abitudine ad avere spesso una persona accanto che lo guarda e lo osserva.
Le immagini, a questo punto, diventano segrete e giocano sull'ambiguità del fotografo «presente-assente», cioè di un infallibile esecutore che c'è e non c'è, sistemato preferibilmente dietro le spalle del pittore in quanto non è il suo volto che lo interessa ma il rapporto che egli intrattiene con la sua opera. Guttuso, dal canto suo, è comunque perfettamente consapevole di essere pazientemente pedinato, tanto da stabilire volentieri, con quel fotografo un po' curioso, un accordo di indiretta e sottintesa solidarietà, fino a sfiorare la vanità di una posa.

C'è nudo e nudo

Guttuso si apre nei gesti ma non nei segreti. Il fotografo-latente inquadra il pittore lungo una linea retta: di fronte a lui c'è soltanto la tela, protagonista dell'inconscio.

> Domanda fuori campo a Guttuso:
> «Renato, hai qualche segreto quando dipingi nella tua solitudine...»
> «I miei trucchi sono all'aperto. Lo sanno tutti che uso spesso fotografie per il mio lavoro e non ci trovo niente di male. Mi servo delle foto come elementi della natura, così come uso i quadri e le opere dei maestri del passato che fanno parte della realtà della mia cultura. Del resto, come tutti sanno, la fotografia è sempre stata una preziosa fonte d'ispirazione anche nel caso del mio stesso corpo ripreso come in uno specchio.»

Interno, penombra. Dalle finestre laterali dello studio entra una luce obliqua il cui effetto disegna una parete. Si avverte nell'aria la presenza indecifrabile della Grande Allegoria mentre, in sovraimpressione, si leggono alcuni versi di un sonetto del poeta-pittore inglese William Blake che parla dell'agghiacciante geometria della tigre e del suo manto che geneticamente si ripete in tutti gli esemplari della stessa razza fin nei minimi particolari.
A stacco, per analogia, si inquadra ora un taglio di luce che rischiara invece le finestre delle case di Palermo dipinte sulla tela. Immagine semplice e solare che ci trasporta con un ampio passaggio di tempo sulla terrazza dell'abitazione di Guttuso di via Ruggero VII, nel cuore della città siciliana, vicino al Teatro Massimo.

Esterno, imbrunire. La terrazza è piena di amici. Ci sono, tra gli altri, Gugliemo, Lia e Antonio Pasqualino; Marcello, Ginevra, Marisella e Attilio Carapezza; Giovanni di Carpinello. C'è tutto un prodigarsi attorno a Guttuso e a Mimise affinché non si sentano soli e a disagio lontani dalla casa di Roma.
A queste immagini si sovrappongono, nella memoria di Guttuso, quelle degli anni dell'infanzia a Bagheria. Le decorazioni dei carri, il padre Gioacchino agrimensore e gli affettuosi rimproveri della madre. Sono fotografie scelte tra quelle dell'album privato di Guttuso e

montate cinematograficamente in parallelo con quelle confidenziali e familiari scattate dal fotografo-latente, presenza-assenza, come abbiamo già detto, che non vediamo mai fisicamente in volto ma del quale conosciamo quasi tutto: il suo modo di fotografare e i suoi movimenti discreti-indiscreti, rivelati attraverso gli atteggiamenti, le pose e le «sorprese» delle persone colte in calcolata «flagranza».

Vivere la propria vita

Cosa fa Guttuso a Palermo? Le stesse cose che fa a Roma o a Velate, sul lago di Varese, durante le ferie estive. Dipinge dalla mattina alla sera, quando arrivano gli amici per giocare a scopone. D'estate, poi, col bel tempo, fa cene in terrazza o va alla piscina di Villa Igea a tuffarsi e a prendere il sole o a pranzo col barone Giuseppe di Stefano che lo invita tutti i giorni all'Hotel delle Palme e si offende molto se Guttuso non ci va.
E con l'obiettivo della cinepresa rivolto direttamente alla luce del sole, sfocata e abbagliante, partendo proprio dal grande cerchio luminoso che sovrasta tutta la parte centrale, si passa alla lettura della terza opera da salvare, l' *Adorazione dell'Agnello mistico* del polittico di Van Eyck, eseguito dal pittore fiammingo nel 1452 per la Chiesa di St. Bavon a Gand.
Il tema della luce (luce solare per il pittore e luce ambiente per il fotografo) si identifica metaforicamente ancora una volta nello spazio bianco di una tela a sinistra della quale, panoramicando ora da destra, si scopre gradualmente la prima traccia di un autoritratto di Guttuso visto di profilo. È la prima mossa grafica di un altro grande rito allegorico legato all'abitudine, quotidianamente consolidata, del gioco delle carte, la partita a quattro dello scopone alla quale prende parte anche il nostro fotografo-latente visto attraverso la sua immagine riprodotta sulla tela in compagnia di Nino Marcobi, Nereo Chiarotto, altro amico di Varese, e Isidoro Canfarotta, chiamato semplicemente «Isidoro», personaggio picaresco, capace di risolvere problemi d'ogni genere, dal polipo da dipingere alla cura quotidiana della casa di Palermo.

Il tavolo dei destini incrociati

Interno, giorno. La macchina da presa, staccando dal profilo di Guttuso sulla tela, allarga fino a tenere in campo Guttuso stesso visto di spalle e seduto sul solito sgabello che usa quando lavora.
La sua voce accompagna il movimento delle mani e i gesti del dipingere mentre discute sui significati che egli dà di solito ai quattro semi delle carte.

> Voce di Guttuso:
> «Lo scopone si gioca con le carte italiane fondate sulle quattro merci: ori, spade, bastoni e coppe, ognuna delle quali rappresenta un gruppo sociale. L'oro sono i ricchi, i banchieri, il potere. Le spade sono i militari, i soldati. I bastoni sono i contadini. Le coppe sono gli osti, i tavernieri.»

Uno alla volta prendono corpo e identità i volti dei quattro cavalieri, alternati ai fanti, ai re e al volto dei quattro giocatori montati in «dissolvenze incrociate» con le stesse carte da gioco quasi a significare la corrispondenza di ognuno di essi con l'identità di ciascuno dei quattro semi.
Appare anche una gouache di Guttuso, inquadrata in dettaglio, che mostra un mazzo di carte napoletane con i quattro assi allo scoperto mentre la macchina da presa, identificandosi talvolta con il fotografo-latente, descrive il gioco-giocato dei quattro cavalieri. Le voci in presa diretta, la conversazione casuale ed estemporanea non riguardano affatto la dinamica e il senso del gioco né lo stesso gioco delle parti.
Tutto diventa allegoria, anche nell'abitudine.

Voce di Guttuso, staccata dalle altre, da sola, bevendo un sorso di whisky:
«Quando sono andato a casa di Gino Magnani, a Parma, ho visto nella sua straordinaria collezione di pittura antica un Goya che rappresentava alcuni personaggi della famiglia reale. E c'era persino un tavolo con carte da gioco "piacentine". Sono rimasto molto sorpreso nel pensare ai reali di Spagna che nel '700 giocavano con quel tipo di carte.»

Il gioco prosegue. I volti dei quattro amici vengono inquadrati carrellando con la macchina da presa intorno al luogo della sfida, mentre ricorre di nuovo, in parallelo, la memoria di Guttuso che richiama immagini lontane, di sapore pirandelliano: suo padre Gioacchino, il farmacista e il dottore di Bagheria che giocano anch'essi a carte gridando ad alta voce.
Uno scatto d'otturatore della macchina fotografica e questa volta l'immagine, invece di apparire «fissata» sulla carta, cancella dalla tela il volto di Guttuso che da giocatore diventa dapprima spettatore del gioco (lascia infatti il proprio posto a un altro contendente), per poi scomparire del tutto, in un fuori campo, ma restare comunque presente in modo aleatorio tra gli oggetti del suo studio, descritti in panoramica e sempre in penombra, con il fotografo-latente che segue ostinatamente il pittore senza abbandonarlo un solo istante e scattando alcuni dettagli essenziali e molto significativi (il teschio, le nature morte).
Al di sopra di tutto, evocata dal pittore, presenza animistica e animata, si muove molto dolcemente, arcana, la grande ala della Malinconia.

Voce di Guttuso fuori campo mescolata a rumori d'ambiente e a un leggero alito di vento:
«C'è stato un momento in cui il sentimento della malinconia e quindi l'immagine düreriana, con le implicazioni cabalistiche che la materializzavano, mi avevano preso fino all'angoscia. Poi, un po' alla volta, queste sensazioni sono scomparse, sdrammatizzate, forse, dallo spoglio pittorico che avevo compiuto sulle gambe e sul corpo di quella grossa contadina tedesca.
«Agitazione e dolore sono adesso scomparsi. Mi resta uno stato di serenità superiore che tuttavia non toglie nulla al mio dramma profondo. Sono infatti convinto che dipingere significhi proprio copiare esattamente la realtà e quanto si è più aderenti ai suoi contenuti e alle sue forme, anche quelle di un corpo umano, compreso il "mio" corpo, naturalmente, tanto più aumentano il mistero e le sensazioni della scoperta.»

Intermezzo

Interno, giorno. Lo strappo di un foglio di carta sottolineato da un forte effetto sonoro scopre, un po' alla volta, in campo e controcampo, tra pittore e tela, il volto della Grande Allegoria semicoperto dalle pagine di un giornale ma non estraneo all'obiettivo della macchina fotografica.
Da un «piano americano» di Guttuso che libera l'Allegoria dal suo sudario quotidiano, si passa «a stacco» su campo lungo inquadrando, in totale, leggermente di tre quarti, la figura intera che appare ora illuminata in tutta la sua dimensione di metafora cinquecentesca.

Ambiente studio, penombra. Per un attimo il fotografo-latente, testimone ubiquo di tutto ciò che succede, si è allontanato dal luogo dell'apparizione come preso da un improvviso senso di distacco. È il momento del realismo antagonista del Caravaggio e della *Vocazione di San Matteo,* quarta dimensione evocativa di Guttuso in perenne ambiguità tra pittura di vita e rappresentazione simbolica (pittura di tela).
L'opera di Caravaggio è analizzata cinematograficamente in ogni dettaglio (come le altre che l'hanno preceduta). Ricorrono frequenti analogie di luce tra immagine pittorica e interpretazione fotografica. Il fotografo-latente è infatti perfettamente consapevole che la profondità un po' sinistra dei toni neri che ottiene stampando i propri negativi sulla carta sensibile è altrettanto carica di significati e di presagi del corrispondente tipo di pittura evocata da Guttuso, e tale analogia è messa chiaramente in risalto dal loro confronto.
La macchina da presa si muove in soggettiva abbassando ora il punto di vista. Ciò che vediamo è l'incontro di due opposte presenze concepite ugualmente con armonica bellezza: quelle della fiera e della figura umana che vanno a coincidere in un unico modello di desiderio.

Fotografia verità

Una grande nuvola bianca scopre di nuovo, come un «fondu», il volto assorto di Guttuso.

> Domande fuori campo:
> «Renato, il bere, il fumo...»
> «Fumo come respiro. In questa cassa toracica ci sono cinquant'anni di fumo. Il whisky lo elimini... Il fumo se ne va ma resta il veleno. Per fortuna.»
> «Renato, la televisione...»
> «Faccio così, con la rivoltella, finché non trovo ciò che mi piace.»
> «Renato, il telefono.»
> «Il telefono lo odio.»

I fotogrammi, uno diverso dall'altro, sono montati velocemente. Devono dare l'impressione di una grande quantità di elementi assorbiti in brevissimo tempo e tutti contemporanei l'uno con l'altro. Il telefono suona ma poi diventa muto perché Guttuso non risponde. La Tv si accende ma l'immagine si arresta e si deforma in modo accidentale ma surreale.
L'ennesima boccata di fumo scopre di nuovo il fondo bianco di una tela sulla quale, come in uno schermo, Guttuso proietta Alberto Moravia, seduto di fronte a lui, con quel suo tipico atteggiamento di sospetta confidenza. (Citazione da André Breton: «L'homme à la tête de lanterne magique», l'uomo, una lanterna magica...)

Fotografia di gruppo

Interno, giorno. Moravia è il primo ad apparire di una lunga serie di amici. È il rito conclusivo e corale della visitazione che si celebra quotidianamente nello spazio dello studio trasformato dalla luce e dagli ospiti in un luogo familiare e di feriale consuetudine.
Il fotografo-latente si colloca adesso al centro della scena partecipando affettuosamente all'arrivo del sole, degli amici, degli ospiti. La macchina da presa segue a braccio sia il fotografo sia le diverse persone che gradualmente affollano lo studio. Incontra e saluta ognuna di esse rivolgendosi loro «in soggettiva». Guttuso e fotografo-latente assumono quasi la stessa identità: uno è il reciproco dell'altro.
Ecco, in rapida successione, Fabio Carapezza e Geppi Scattaglia, Toni Porcella e Bibi Simoni, gli amici del tavolo verde, che mostrano ciascuno, davanti all'obiettivo della cinepresa, quattro carte da gioco dal seme diverso, scherzando.
Ci sono Giulio Andreotti e Anna Bonomi Bolchini, Natalino e Mariella Sapegno, monsignor Fiorenzo Angelini e Antonio Troisi, Dante Isella e Antonello Trombadori, uno dei più vecchi e cari amici di Guttuso, che sono tantissimi, in verità, ed è molto difficile, anche per il fotografo-latente, seguirli tutti uno per uno. Sono però riconoscibili Attilio Codognato e Mario Valeri Manera, Cesare Brandi e Vittorio Rubiu, Graziano Ghiringhelli e Giorgio Marconi, Pinò Gastaldelli e Pier Paolo Ruggerini, Enrico Carollo ed Enzo Sammartino, Gianfranco Morlotti e Amedeo Brogli, Memmo Mancini e Carmine Benincasa.
Non mancano poi i pittori milanesi, da Gianni Spadari a Paolo Baratella, da Alik Cavaliere a Emilio Tadini, da Valerio Adami a Eduardo Arroyo e a Joe Tilson. Gianfranco Baruchello e Mario Ceroli portano aria di casa insieme a Lucia, Paoletta, Angela, Rina, Anna, Nina, Agnese, Vivì e Maria, la cuoca di Velate con suo figlio Armando e la moglie Luisa, fino a Mimise, sorpresa col suo gatto (la piccola allegoria?) mentre parla in francese con Monique. In sottofondo la colonna sonora propone il *Don Giovanni* di Mozart. Tutta la sequenza è come un'ampia ballata. Le cadenze non sono date dal tempo musicale ma dall'intrecciarsi spesso confuso dei dialoghi e delle battute.

> Domanda a Guttuso in diretta:
> «Renato, è la cerimonia della festa...»
> «Ho bisogno dei miei amici e mi piace stare con loro perché mi arricchiscono.»

Giù il sipario

Esterno, imbrunire. La tigre è in attesa.
La macchina panoramica dall'interno verso l'esterno imitando l'incedere della bestia feroce, immobile e distesa per terra, illuminata soltanto dalla luce diffusa della terrazza e del giardino.

> Domanda fuori campo a Guttuso:
> «Renato, cos'è per te la porta di casa...»
> «È un diritto che ha l'uomo di chiuderla quando vuole e di non rispondere a nessuna domanda.»

Ultima correzione di macchina, da sinistra a destra (il verso della fiera), fino a inquadrare la porta d'ingresso che resta di nuovo socchiusa. Seduti entrambi sui gradini, pittore e fotografo non più latente (ora, anzi, latitante, per via dell'autoscatto) sciolgono alla fine davanti al pubblico l'enigma della loro reciproca complicità.
Dei due è però Guttuso a fare il verso a se stesso. Si congeda infatti con l'ironia di un travestimento (ricordo di Picasso, il grande repubblicano) abbozzando su di un «papier peint» (ricordo della carta sensibile del fotografo) l'ennesima allegoria della sua vita, prendendo spunto dall'ultima delle cinque opere da salvare.
La macchina da presa inquadra, in dettaglio, la mano che disegna sul foglio bianco. Sui segni a matita c'è la voce fuori campo di Guttuso:

> «È un affresco di Giotto. *Il bacio di Giuda.*»

P.S.

Questa vicenda, dunque, si conclude con un tradimento. Vi chiederete: di chi? Del fotografo, naturalmente. Perché, pensandoci bene, fotografare non è tanto commettere un delitto, come sostengono alcuni classici, quanto tradire impunemente e di continuo proprio quella realtà alla quale tutti noi e lo stesso fotografo siamo convinti di essere fedeli. In definitiva, dunque, la grande quantità di immagini prodotta giorno per giorno dal nostro cosiddetto «fotografo-latente» durante cinque anni di ininterrotto lavoro, potrebbe essere considerata, a sua volta, un'effettiva «fotosceneggiatura» in grado di fornire, meglio di chiunque altro, argomenti reali (e quindi realizzabili) per una vicenda cinematograficamente inventata. Ma se, come abbiamo detto, la foto è tradimento, allora anche i suoi dati dovrebbero risultare, alla fine, logicamente contraffatti. A chi allora dar credito? Al pittore che ha fornito creativamente elementi immaginari, come la tigre, per esempio, o al fotografo che ha creduto invece, in buona fede, di trovarsi di fronte a fatti veramente accaduti per poterli, di conseguenza, documentare?
Il doppio gioco dell'ambiguità continua. La tigre è in agguato...

Aprile 1984 *Piero Berengo Gardin*