arti figurative

lettera da Parigi

L'ordine luminoso di Nicolas De Stael

Venti opere rare, dipinte dal grande pittore francese nel 1946-'47, in una mostra allestita alla galleria Louis Carré

A dieci anni di distanza dalla morte di Nicolas De Staël (suicidatosi nel 1955 a poco più di quarant'anni), la Galleria Louis Carré ha voluto organizzare una piccola, sceltissima retrospettiva con una ventina di opere, comprese tutte tra il 1946 e il '47: agli inizi, quindi, del breve ed intenso percorso artistico. Abituati ai fasti ed agli orpelli delle consacrazioni ufficiali, questa retrospettiva è passata senza clamori celebrativi, non attirando l'attenzione che certo meritava. I quadri presentati, tutti di alto livello, sono oltretutto opere difficilmente raggiungibili in condizioni normali: essi appartengono tutti a Louis Carré, direttore della galleria che fu uno dei primissimi collezionisti di De Staël, al tempo in cui il pittore era pressochè sconosciuto a Parigi. Dal lontano 1956 (anno della grande retrospettiva al Musée d'Art Moderne) l'opera di De Staël non era più stata presentata a Parigi in modo altrettanto esauriente: rivederla, perciò, è una rara e stimolante occasione per rimeditare un «curriculum» artistico tra i più complessi, problematici, ricchi, di questi ultimi anni, e verificarne l'estrema attualità in una prospettiva storica più staccata e spassionata. E, ad anni di distanza certo non è inutile poter constatare che le contraddizioni, le «impasses» di una ricerca generosa ma, nel caso di De Staël, senza soluzione finale, possono essere ancora tema di discorso e di riflessione per gli artisti della generazione degli anni '60.

«Non si parte mai dal nulla — affermava De Staël — quando non c'è la natura prima di tutto, il quadro è sempre cattivo. Io non oppongo la pittura astratta alla pittura figurativa Una pittura dev'essere allo stesso tempo astratta e figurativa...».

Erano gli anni dell'immediato dopoguerra: a Parigi, dove dominavano le ricerche dell'«astrattismo freddo» — o geometrico — cominciava già a tirare aria di fronda: nuove «avanguardie» si facevano polemicamente strada contro l'«abstraction-avant» che si ufficializzava nei «Salons» e nelle gallerie di moda. Tale «avanguardia» faceva capo a Dubuffet ed ai sostenitori della cosidetta «Art Brut», e contro le «norme» intellettualistiche dell'arte geometrica sosteneva la priorità della libera fantasia, di un'arte più immediata ed «umana», pronta ad accogliere gli stimoli dell'immaginazione e del subcosciente

Di fronte al ribollire di polemiche prese di posizioni, De Staël restò apparentemente schivo da ogni atteggiamento «avanguardistico» Più spinto da una istintiva esigenza interiore che da una lucida e coerente poetica, egli cercò di superare la dicotomia astratto-figurativa trasportando i termini di tale antitesi nel vivo della propria opera Schivo e riservato come uomo e come artista, egli scelse la posizione in apparenza meno dichiaratamente definitiva e polemica, ma certo più difficile e non scevra di pericoli e di tragiche «impasses», quella, cioè, di voler considerare superata — o inesistente — la contraddizione tra due entità meramente concettuali: «astratto» e «figurativo», a favore di ciò che egli, confusamente forse, intuiva come «il vero».

Punto di partenza — ed i dipinti presentati alla Galleria Carré lo dimostrano esplicitamente — fu comunque la «norma» geometrica vicina a quella di Braque, o dei più giovani conterranei Poliakoff e Lanskoy.

Ma già le opere di questi anni mostrano come, per De Staël, i mezzi formali dell'astrattismo perdono il loro significato originale, fino al sovvertimento dei canoni estetici da cui l'opera aveva preso vita: colore, superfici, linee vengono anzitutto a significare movimento fisico, sostanza reale, materia organica, luce Per una sorta di lenta, profonda tensione interna, le composizioni del 1946-'47, nate su una controllata «norma» intellettualistica, si trasformano in turgidi organismi viventi, in paesaggi stratificati e densi di colore ricco e corposo,

La tensione tra una rigorosa «norma» compositiva e l'urgenza di una intima partecipazione ad una realtà presente e percepibile senza trasposizioni mentali crea nelle opere di De Staël, fin verso il 1953, una disperata tensione.

Dopo il 1953 tale tensione sfocia nella lenta, faticosa marcia verso la «conquista dell'immagine». Conseguenza della disperata esigenza di chiarificazione in cui De Staël aveva impegnato la propria vicenda pittorica, tale «conquista» fu in lui anzitutto impegno morale, coerenza spinta alle conseguenze estreme. La conquista dell'immagine non coincise infatti in De Staël con una più intima, e coerente «presa di possesso» sulla realtà: anzi nel suo percorso artistico tale processo si concluse, tragicamente, in termini inversamente proporzionali: quanto più disperatamente egli tentò di ricuperare l'immagine, tanto più si allentò nella sua opera il contatto con la realtà

Laura Malvano

Nicolas De Staël: Testa

Nicolas De Staël: I gabbiani, 1955 (uno degli ultimi quadri dipinti)

Una mostra dello scultore Arnaldo Pomodoro a Roma

L'INFORMALE: chi era costui?

La galleria Marlborough (via Gregoriana, 5) ha allestito, dopo la «personale» di Piero Dorazio, una ricca rassegna della più recente produzione dello scultore informale Arnaldo Pomodoro il quale, l'anno scorso, ha guadagnato uno dei premi della Biennale di Venezia ed ha portato a termine una vasta opera decorativa in bronzo e cemento. Il Grande omaggio alla civiltà tecnologica, per un edificio dell'Università popolare di Colonia Nell'attuale rassegna figurano numerosi «pezzi» monumentali assai indicativi dal punto di vista di una preziosa e ossessiva funzionalità decorativa di segni, elementi linguistici e tecnico-materici di derivazione informale e surrealista

Nel catalogo che accompagna la mostra si susseguono tre diverse interpretazioni della plastica decorativa di Arnaldo Pomodoro Umbro Apollonio ne nega il carattere informale per ricollegarla assai vagamente a una tendenza attuale che valorizzerebbe le strutture con un'ambientazione estetica integrata all'ambiente tecnologico. Francesco Leonetti, invece, mette in evidenza il valore ansiosamente esistenziale del ritmo di vuoti e pieni ossessivamente variato sulla superficie dallo scultore «accettando la città con maledizione».

Ritmo di segni, per Roberto Sanesi, che ci sembra più degli altri essersi avvicinato al senso fra naturalistico e avveniristico della plastica di Arnaldo Pomodoro, col quale lo scultore avrebbe preso «coscienza del suo tempo, il mio / calcolata in colonne sfere e dischi / nello spazio che rotola, / cintura / di Van Allen» e, ancora, avrebbe dato conto d'una «ferita aperta» dove «ci vedi / la membrana di un fiore o un seme spento, ci vedi / la concretezza e la ripetizione, / la terra». A parte alcune felici immagini dei poeti, ci ha sorpreso, nel catalogo, che la presentazione d'uno fra gli artisti italiani più chiaramente informali sia stata stesa in chiave strutturale, quasi di plastica programmata, neogestaltica

La camicia dell'arte informale, è vero, fu tessuta (dal mercato e non dagli artisti schietti) con un filo miracoloso: potè, infatti, serrarsi sul tenero petto dell'usignolo Wols e tirarsi sui muscoli di Michelangelo sfinito della tigre Pollock; potè proteggere dall'umido il lombrico Dubuffet e far da sindone agli ostaggi di Fautrier e agli osceni spurghi di Burri

E tanto la dilatarono, anche per abbigliare certi incredibili pachidermi nostrani che alla fine ne venne fuori uno sterminato tendone di circo E' singolare, oggi, che tutto quel filo non sia più buono per vestire nemmeno il più onesto, il più prezioso il più oracile degli artisti informali E' singolare come, dall'oggi al domani, tutto il fantastico castello di problemi e ragioni reali o false che giustificavano sociologicamente il «drammatico» e «sanguinante» fiorire naturalistico dell'Informale si sia volatilizzato.

Ci si stropiccia gli occhi, nonostante i progressi tecnologici in un anno o due, perchè questa società borghese e questo ambiente urbano fitto di macchine (e nemmeno tanto) e niente affatto ordinato dalla tecnica restano nauseabondi e respingono l'uomo libero Insomma, anche l'Informale è diventato argomento scomodo e spinoso per i nuovi utopisti della integrazione tecnologica al sistema capitalista

Questo nostro superficiale accenno alla questione dell'Informale, e al modo con cui si è fatto uno strano silenzio su quella problematica, va ben oltre la mostra dello scultore Arnaldo Pomodoro Per tornare alla mostra ci sembra che vada sottolineato un dato che emerge da un'osservazione spregiudicata: il particolare carattere informale delle sculture, che risulta da una immaginosa e stupefacente trasposizione decorativo monumentale di segni, elementi linguistici e tecnico-materici di derivazione surrealista e informale, può dar luogo a sensazioni e valutazioni diverse ma il fondamento estetico di esse sta proprio nel fatto che tale trasposizione sia immaginifica e misteriosa e non strutturale

Si guardino le sculture più monumentali, quelle dove il valore strutturale dovrebbe accentuarsi in relazione all'ambiente: dalle «tavole dei segni» in piombo e stagno (di eccezionale preziosità, piccolo capolavoro di monumentale oreficeria è l'omaggio a Klee) alla Tavola del matematico 1960, dalla Ruota 1961 ai Radar del 1963, dalla Colonna a L'estate di J F Kennedy (1963-'64) e alle più recenti «sfere» e «parallelepipedi» (di chiara derivazione dagli ammassi di carrozzerie pressate di César come lo sono i radar dai motivi analoghi dello scultore francese).

Queste sculture, innanzi tutto, non hanno volume, si dispiegano come superficie o come massa proprio in senso informale e non hanno struttura in relazione a un'idea plastica Protagonista della scultura è la materia che sembra versata dentro dei contenitori di sgrossata forma geometrica. Il graffio e la impronta dei segni si distende a sequenza ma senza relazione costruttiva e di significato: è una fantastica e allusiva variazione della superficie che esalta la materia con naturalismo prezioso ed ossessivo, la scava e la protende in giganteschi gioielli

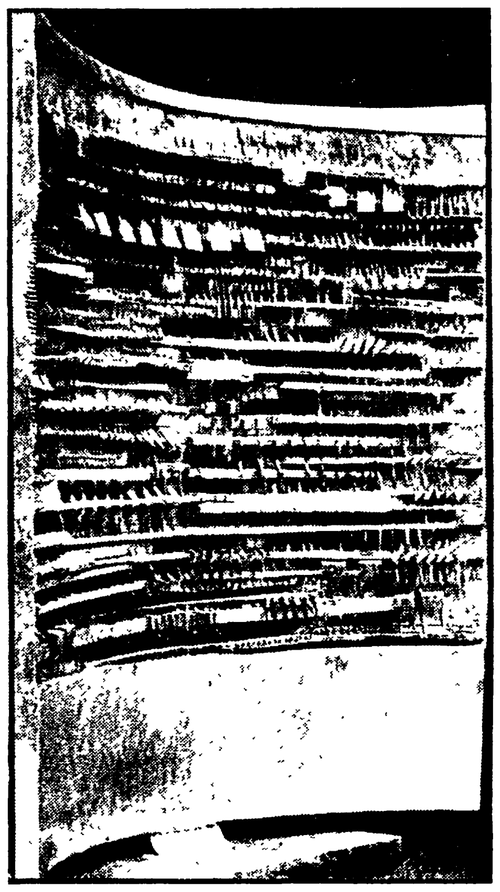
La sensibilità per la «pelle» della scultura da parte di Arnaldo Pomodoro, in ispecie per la maniera di trattare come un paesaggio o uno strato geologico certe suggestioni macchinistiche e tecnologiche, non è da meno della prodigiosa sensibilità archeologica di un Mirko

Una scultura di Pomodoro può anche evocare un calcolatore elettronico, un radar, una struttura di edificio, una antenna, un ingranaggio meccanico, ecc, ma si tratta di un oggetto misterioso, fonte di stupore e di sogni, prima per lo scultore e poi per l'osservatore. Queste «macchine», insomma, sono dei blocchi alla meglio squadrati di limo con resti fossili e il taglio mette in evidenza una superficie fitta di segni che non hanno valore semantico ma di evidenza della materia e di evocazione dei suoi strati profondi

La sequenza e l'ordine dei segni non vanno oltre la suggestione dell'ordine che regola anche il sedimentarsi della polvere in strati geologici: l'effetto è magico e decorativo, non conoscitivo e formativo (tantomeno in relazione all'ambiente tecnologico contemporaneo). Arnaldo Pomodoro ha una perizia tecnica formidabile e un mestiere avventuroso nel trattare la materia che è il contenuto felice e sensuale della sua plastica senza volume, un mestiere che strumentalizza tutto con una esaltazione naturalistica che a volte avvince: la grafia di Klee e la meravigliosa ruspa di Ernst; la terra materia di Dubuffet, Burri, Tàpies, César, Carmassi, Morlotti; il seme cieco dell'insetto contro il muro di Vaglieri e Scanavino

In sostanza Pomodoro tratta il mondo della tecnica come un paesaggio ancora tradizionale anche se carico di suggestioni. La sua scultura è percepibile ai sensi soltanto con un avvicinamento assoluto, come un solletico di fili di erba o un moto di formiche. E il modo di strumentalizzare dei mezzi nuovi per suscitare sensazioni «vecchie» ci ha fatto pensare all'utilizzazione dei rumori da parte del musicista Varese per restituire naturalisticamente il senso dello spazio, i vuoti e i pieni, l'alto e il basso, la sicurezza e la paura nello spazio

Dario Micacchi



Arnaldo Pomodoro: Il grande radar, 1963

M. A. Gambaro dipinge gli eroi di Monteverdi

Il «Combattimento di Tancredi e Clorinda», messo in musica da Claudio Monteverdi sui versi del XII canto della «Gerusalemme Liberata» del Tasso, ha ispirato Maria Antonietta Gambaro per una serie di dipinti e disegni che sono stati presentati dalla galleria «Don Chisciotte», al 21a di via Brunetti.

La serie non è illustrativa ma fa da contrappunto plastico assai libero ad alcuni momenti più dispiegati nel canto del «Combattimento». La Gambaro, che ha radicalmente rinnovato il suo stile, sembra personificare i sentimenti con dolce evidenza melodrammatica e li muove in azioni dove tutto diventa sonante, patetico, di una passionalità lineare che si snoda come un romantico stendardo nell'aria mossa della sera cara al Tasso.

C'è in questi dipinti della Gambaro un'adesione al teatro di Monteverdi per la sua amplificazione dei grandi gesti e delle passioni travolgenti del Tasso, amplificazione fatta con una malinconia eroica da parte del musicista quale nemmeno un Delacroix toccò con le sue donne, i suoi guerrieri, le sue battaglie, i suoi moribondi, con le sue belve.

I quadri sono dipinti con bella energia, con una fluidità ben ritmata del colore sempre su toni bassi e carichi d'ombre, con insistenza sulle forme a spirale, vorticose e di un singolare dinamismo «manierista». A volte risultano immagini di un vago simbolismo di gusto inglese, alla William Blake per intenderci, ma senza contenuto letterario. Semmai un contenuto di movimenti figurativi per un balletto o un'azione mimica.

Ira e quiete, furia e dolcezza, amore e morte: i sentimenti entrano in scena come personaggi, uno per uno e si dispiegano con bella «semplicità», hanno sembianze antropomorfiche ma un movimento come di fuochi fatui Con intenzione plastica non del tutto dissimile un Cagli ha realizzato dei piccoli capolavori.

Con questa sua poetica impresa di mettere in figure il «combattimento dei sentimenti» di Monteverdi, Maria Antonietta Gambaro ha aperto alla sua esperienza plastica una strada nuova, piana nell'apparenza e poeticamente ambiziosa e polemica nella sostanza.

da. mi.

Bassorilievi di Manzù a New York

Due bassorilievi dello scultore Giacomo Manzù saranno installati nel Rockfeller Center a New York.

La prima delle due opere di Manzù raffigura una madre con il figlioletto e un sacco da viaggio: rappresenta «il tributo dell'artista all'emigrante italiano in America». La seconda reca la parola «Italia»

Silvio Benedetto alla Bussola di Torino

Un incontro moderno con Mantegna

Alla galleria della Bussola, in via Po 9, il giovane pittore argentino Silvio Benedetto espone un folto gruppo di opere eseguite in questi 2 ultimi anni Benedetto è venuto in Italia nel '61 e si è stabilito a Roma Dall'America si è portato dietro le grandi suggestioni epiche dei messicani, e in Europa, in Italia, si è incontrato vivamente con gli esempi rinascimentali e romantici, con Picasso e Guttuso. Così egli ha cominciato, con la nostra cultura, un dialogo fruttuoso, veramente latino-americano, un dialogo che gli ha permesso una serie di «battute» efficaci, in cui la sua natura, i suoi modi e i valori della sua ispirazione hanno trovato indubbi accenti personali, parole dette con energia, con schietta prepotenza giovanile

Il culmine di questo suo dialogo è il grande dipinto che riprende l'immagine del cristo morto di Mantegna. La lettura moderna che egli ha saputo fare del capolavoro quattrocentesco è quanto mai suggestiva La concisa enunciazione mantegnesca è inserita in un contesto di romantica energia figurativa. Il livido corpo del Cristo diventa il centro di una apocalisse contemporanea Gli s'accendono intorno sinistri bagliori, la pia donna piangente diventa una madre in lutto, mentre dall'alto si rovescia con violenza all'indietro la figura di un uomo crocifisso, simbolo straziato di un'epoca di prevaricazioni, di giustizia violata

Quest'opera è un esempio efficace del suo modo di dialogare con la nostra storia e la nostra cultura E' sorprendente come egli sia riuscito a rivere il pathos di un artista del passato con spirito di oggi Vi è riuscito d'impeto, di passione E, fatto ancora più sorprendente, è come sia riuscito a fondere, a far compenetrare l'un l'altro due linguaggi diversi e lontani. Davanti a questa sua opera non si prova nessun disagio, come invece accade spesso davanti ad analoghi rifacimenti culturali. In lui c'è stata una spontanea adesione all'immagine mantegnesca, e al tempo stesso c'è stata una capacità di trasposizione e di commento che gli ha permesso, dalla comprensione culturale, il passaggio ad una immagine di vita, ad un'immagine attuale

Tutto ciò, in maniera anche più immediata, si può vedere dai disegni, dove la veemenza della linea si muove ad occupare e ad inventare lo spazio, a torcere i nudi femminili, a farli palpitanti sui letti disfatti, ad inserirli in ambienti rotti da fendenti di luce, da quinte improvvise, o irti d'oggetti Ne risulta sempre una composizione concitata, libera da preordinazioni schematiche, fervida ed energica E questo, appunto, è ciò che piace nei suoi lavori: lo impeto, la vitalità, il piglio affermativo

Benedetto crede nell'esistenza reale del mondo e si comporta di conseguenza Non c'è quindi angoscia nelle sue immagini, ma partecipazione, lotta, dramma.

m. d. m.

Recenti pitture spagnole di Aligi Sassu a Milano

SANGUE E MORTE NELLA CORRIDA

La personale che Sassu ha aperto in questi giorni alla Galleria 32, in piazza della Repubblica, rivela un momento di particolare fervore creativo Sono quadri sulla Spagna, soprattutto quadri sulla «corrida». Sassu ha soggiornato a lungo a Maiorca e vi ha lavorato con intensità La mostra ne è il frutto smagliante Smagliante per l'ardente accensione del colore, per la veemenza di certi impasti. Ma è anche una mostra dove, tra lo splendore, erompe improvviso un senso tragico, un sentimento drammatico Il linguaggio di Sassu ne è uscito vivificato Quello con la Spagna è stato per lui un incontro di energia di passione La sua non è stata una visita, ma una adesione maturata, approfondita.

Il temperamento mitico di Sassu non ha dovuto operare trasposizioni sulla realtà che gli stava davanti. Il combattimento nell'arena ha già la forma, la fantasia, l'allegoria di un mito Con questo in più, che il sangue e la morte, la crudeltà e il coraggio sono lì, da toccare con mano Il mito cioè ci sta davanti, ma ad uno stato primitivo

Sassu non ha visto il folclore della «corrida», ma la sua verità, ed ha capito il significato dell'avvenimento nella sua contraddizione di brutalità e di eroismo, di repulsione e di fascino, di forza umana e bestiale. Pietà per il toro, pietà per il torero, ammirazione per entrambi, come se fossero un solo protagonista coinvolto in un fatale destino: il destino della Spagna Il quadro più forte, più carico di violenta suggestione, è quello intitolato «il re detronizzato»: un toro morto, buttato sul tavolaccio di un camion, mutilato delle corna, delle zampe, «macellato» insomma: un quadro spietato, di emozione diretta, nuovo nel taglio e nell'impostazione, che potrebbe costituire un avvio a tutto un discorso pittorico di estremo interesse

E così le tele dove il torero incornato giace nella polvere dell'arena con la bestia addosso, così il quadro dove l'enorme mole del toro sta di fronte al torero: «Cinque palmi di corna», «Di fronte a una libellula», come scrive il poeta Miguel Bota Totxo, che a Sassu ha dedicato una bella lirica.

Sassu affronta la tela affidandosi alla sua natura, all'impulso della sua ispirazione Davanti alla tela egli ha una libertà straordinaria di gesto, di movimento E quando tema ed ispirazione coincidono, il risultato è di rara efficacia, come nel caso di questa mostra, che mi pare senz'altro la più bella che Sassu abbia tenuto in questi ultimi anni Qui infatti ho ritrovato la forza dei suoi «ciclisti», degli «uomini rossi», delle opere del periodo di «corrente», del Sassu migliore insomma: un Sassu vivo, appassionato, romantico e realista ad un tempo.

m. d. m.

Aligi Sassu: Toro e torero

VI Biennale dell'incisione a Venezia

Tra le maggiori manifestazioni che verranno realizzate quest'anno a Venezia, a cura della civica Amministrazione, figura la VI edizione della Biennale dell'Incisione Italiana Contemporanea, in programma dal 25 aprile al 31 maggio 1965

Affidata per la sua organizzazione tecnica alla Direzione Belle Arti del Comune, a cui competerà anche la pubblicazione del Catalogo ufficiale, questa rassegna, da tempo affermatasi tra le più significative iniziative culturali in campo nazionale, vedrà quest'anno in occasione delle celebrazioni per il XX anniversario della Liberazione, l'inserimento accanto ai premi tradizionali, di un Concorso per opere incisore e litografiche ispirate alla Resistenza, dotato di un Premio di Lire 500 000

La mostra, che verrà allestita nelle sale della Galleria dell'Opera Bevilacqua La Masa, Palazzo delle Procuratie Nuove, in Piazza San Marco e nella Sala degli Specchi a Ca' Giustinian, è già in fase di avanzata organizzazione

La Giuria, composta dai proff. Enzo Brunori, Domenico Cantatore, Enrico Castellani, Angelo Dragone, Pericle Fazzini, Lamberto Vitali e Pietro Zampetti, Direttore delle Belle Arti, su designazione di un apposito Comitato Esecutivo, nominato dal Comune, si è già riunita nei giorni scorsi a Venezia, concludendo i suoi lavori sulla scelta degli artisti da invitare, i cui nominativi verranno resi noti con successivo comunicato.

Pitture astratte, fra il 1935 e il 1964, in una mostra alla galleria Lorenzelli di Milano

Trent'anni di lavoro di Luigi Veronesi

Alla galleria Lorenzelli, in via Manzoni 20, è stata ordinata una mostra riassuntiva di Luigi Veronesi: trent'anni di lavoro ricapitolati lucidamente in trenta opere comprese tra il '35 e il '64. Forse meglio di qualsiasi indicazione critica, possono dare una idea precisa di questo artista, da anni appartato, alcune indicazioni della sua biografia culturale

Veronesi, che è nato a Milano nel 1908, verso i vent'anni entra in contatto con Raffaello Giolli e il gruppo degli intellettuali che gravitano intorno alla rivista «Poligono»; fra il '32 e il '34 fa amicizia coi pittori dell'avanguardia astratta europea, studia i costruttivisti russi, stabilisce rapporti con gli artisti della Bauhaus rifugiati in America, particolarmente con Moholy-Nagy, inizia gli studi di fotografia astratta, gli studi sui colleges e sul fotogramma; nel '35 partecipa alla prima mostra astratta italiana insieme con Fontana, Ghiringhelli, Reggiani, Soldati, Melotti, Licini; nel '39 realizza i film astratti a colore dipinti a mano

Bastano queste poche indicazioni, che potrebbero continuare con altri elementi di indubbio interesse per dirci che Veronesi è tra i protagonisti più seri e conseguenti della ricerca astratta concreta italiana, forse il più acuto, il più preparato, quello che ha sfruttato sino in fondo i termini estetico-scientifici del problema, gli sviluppi grafici in esso contenuti, i caratteri di misura intellettuale, di rigore formale che nella migliore tradizione della proposta astratta sono senz'altro presenti Non a caso Veronesi ha dimostrato un profondo interesse e così per tempo alle scoperte di Tatlin

Le opere che egli espone alla Lorenzelli sono esemplari. Lo spirito di indagine sulle forme, sul ritmo, sul colore vi si manifesta con vivacità e acutezza Nulla di monotono, di ripetuto, di generico nelle sue opere. Esse si pongono costantemente sotto il segno di uno sperimentalismo pungente, sempre teso a rinnovare gli schemi, sempre spinto a trovare strutture nuove, immagini spaziali di ferma evidenza Per questa ragione l'itinerario artistico di Veronesi, pur nell'ambito di un'esperienza circoscritta, è quanto mai vario Il suo astrattismo, senza abbandonare la regola basilare della composizione serrata, è anche capace di modulazioni, di tenerezze cromatiche, di suggestioni naturalistiche.

Osvaldo Pattani ha dedicato a Luigi Veronesi una ricca monografia, edita da Bertieri. L'attuale mostra e la monografia restituiscono a mio avviso il posto che Veronesi si merita nella cultura figurativa italiana: un posto di anticipatore e di iniziatore di molti fatti che hanno poi avuto una indiscutibile influenza Per questo è giusto dargli quello che è suo, e di cui troppi si dimenticano.

m. d. m.