

La Rivista di Engramma
100-102

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 100-102
anno 2012

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **100-102** anno **2012**

100 ottobre 2012

101 novembre 2012

102 dicembre 2012

finito di stampare gennaio 2020

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-98260-49-2
ISBN digitale 978-88-98260-50-8

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 6 | *100 ottobre 2012*
- 320 | *101 novembre 2012*
- 328 | *102 dicembre 2012*

100

ottobre **2012**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 100

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

anna banfi, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO REDAZIONALE

lorenzo braccesi, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

PENSARE PER IMMAGINI

SOMMARIO

- 5 | Editoriale: Engramma da 0 a 100 di Monica Centanni
- 9 | SARA AGNOLETTO
Hermes *versus* Fortuna. Un percorso interpretativo sul tema della fortuna nel Rinascimento
- 27 | CRISTINA BALDACCI
Tra cosmologia privata e atlante culturale: Hanne Darboven e Gerhard Richter
- 33 | ALICE BARALE
Bere alla palude: l'anima e() il viaggio
- 40 | STEFANO BARTEZZAGHI
Atlante e le Cariatidi. *Nomen, omen, omenon*
- 43 | MARCO BERTOZZI
"Un rapido schizzo in forma sferica": Aby Warburg e lo schema del ciclo astrologico di Palazzo Schifanoia
- 51 | GIULIA BORDIGNON
"L'unità organica della *sophrosyne* e dell'estasi". Una proposta di lettura della tavola 5 del *Bilderatlas Mnemosyne*
- 72 | MASSIMO CACCIARI
'Zum Logos das Wort'. La parola al *logos*
- 78 | PAOLO CASTELLI
A foot's difference. Giochi da tavolo e carte del tempo nelle mnemotecniche moderne
- 91 | FRANCESCO M. CATALUCCIO
Diana e Atteone
- 99 | FERNANDA DE MAIO
Dentro il tempo: il *Bilderatlas* di Luis Moreno Mansilla
- 108 | GEORGES DIDI-HUBERMAN
Mnemosyne 42
- 113 | KURT W. FORSTER
Images as Memory Banks: Warburg, Wölfflin, Schwitters, and Sebald
- 121 | CLAUDIO FRANZONI
Warburg e l'arte contemporanea: alcune note
- 127 | MARTA GRAZIOLI
Il modello *Mnemosyne*: Saxl erede di Warburg

- 137 RAOUL KIRCHMAYR
L'enigma della Ninfa, da Warburg a Freud. Un'ipotesi in due sequenze
- 154 FABRIZIO LOLLINI
Pietro da Rimini, Urbisaglia, Dante, Méliès
- 164 SERGIO LOS
Architettura dell'enigma
- 172 BARNABA MAJ
Naufragio come codice iconologico. Abbozzo di una tavola à la Warburg
- 183 ANGELA MENGONI
Dalla giustapposizione alla correlazione: su fotografia e memoria in *Atlas* di Gerhard Richter
- 195 ALESSANDRA PEDERSOLI
Riemersione, infezione/affezione, invasione/protagonismo, ritorno. Figure *en grisaille* nel *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg (tavole 37, 44, 45 e 49)
- 210 LIONELLO PUPPI
Apparizioni metagrammatiche e autobiografia per immagini. Allegorie, ammiccamenti e ritratti di spettatori nei racconti evangelici del Greco del periodo italiano
- 224 MARIE REBECCHI
Documents: un Atlante eterodosso. Il montaggio dei primi quattro numeri del 1929
- 234 BRUNO ROBERTI
A fior di schermo. Migrazioni e affioramenti della Ninfa nel cinema
- 246 DANIELA SACCO
Pensare per immagini. Il principio drammaturgico del montaggio. A partire dal *Kriegsfiabel* di Bertolt Brecht
- 259 ANTONELLA SBRILLI
Estranei nel salotto. Sogni, rebus, collage
- 267 ALESSANDRO SCAFI
L'Atlante della memoria: sinfonia di immagini per un teatro di frammenti
- 269 SALVATORE SETTIS
Aby Warburg e il demone della forma. Antropologia, Storia, memoria
- 288 ANTONIO SOMAINI
"Un atlante su cui esercitarsi". Walter Benjamin interprete di *Menschen des 20. Jahrhunderts* di August Sander
- 304 ANGELA VETTESE
Mostri e prototipi nel catalogo di Stefano Arienti
- 307 MATTEO ZADRA
Alcuni temi iconografici in *Roma città aperta* di Roberto Rossellini

CRISTINA BALDACCI

Tra cosmologia privata e atlante culturale: Hanne Darboven e Gerhard Richter *



Hanne Darboven (Monaco di Baviera, 1941 – Amburgo, 2009) e Gerhard Richter (Dresda, 1932) sono autori di due monumentali progetti archivistici ordinati secondo la forma dell’atlante di immagini, dove l’osservatore è invitato a viaggiare nel tempo e nello spazio con uno sguardo tra il contemplativo e l’attivo alla ricerca di corrispondenze tra elementi a volte anche molto eterogenei e non subito facili da decifrare. Tuttavia, l’uso di fotografie amatoriali, da un lato, e quello di immagini *readymade*, spesso corredate da un personalissimo tipo di scrittura astratta, dall’altro, rendono l’*Atlas* di Richter e la *Kulturgeschichte 1880-1983* di Darboven opere universalmente leggibili.

Come rappresentazioni di una realtà condivisa, entrambe mantengono un giusto grado di oggettività, nonostante siano anche “atlanti delle emozioni” [BRUNO 2006] che esprimono, più o meno velatamente e con maggiore o minore consapevolezza a seconda delle circostanze, l’ego del loro ideatore.

La loro duplice valenza come portatori di esperienze private e come tramiti della storia collettiva le allontana dal modello delle “*Große Erzählungen*” [BISMARCK 2002], ovvero da narrazioni che rimangono chiuse in se stesse e che rinunciano al confronto con il passato negando quel processo conoscitivo e di significazione che è il motore della memoria culturale, e le rende spazi di interazione analoghi all’idea foucaultiana di eterotopia, dove il vicino dialoga con il lontano e il visibile con il sommerso, senza alcuna scala di valore o di durata.

Darboven e Richter condividono una stessa consapevolezza, del tutto postmoderna: riuscire a raffigurare il mondo, e dunque anche la storia, nella sua totalità è un’utopia. Non per questo, però, si danno per vinti nell’affrontare un’impresa, che, per mole e vastità, è paragonabile a quella di Sisifo. La forza e bellezza poetica di entrambi i progetti sta proprio nella smisurata alacrità dei due artisti, che persiste giorno dopo giorno con dedizione e fermezza, nonostante tutto.

Kulturgeschichte 1880-1983 è un'opera che Darboven ha portato a termine in soli tre anni, dal 1980 al 1983. All'incrocio tra un atlante visivo, un codice miniato-enciclopedia e una *Wunderkammer*, essa raccoglie centinaia di fotografie, testi, calcoli numerici, disposti a collage su mille e cinquecento novanta fogli, e diciannove oggetti, più simili a ninnoli votivi o a chincaglierie kitsch che a vere e proprie sculture. Questa collezione non è organizzata né come un rigoroso inventario, né come un accumulo caotico di *bric-à-brac*, ma piuttosto come un montaggio che segue una serrata disposizione a griglia e oscilla di continuo tra contenuto 'pop' e struttura minimalista; figurazione e astrazione; informazione e finzione; ragione e sentimento; esistenza individuale (quasi una mitologia) e storia collettiva; memoria e oblio.

Soltanto attraverso il titolo riusciamo a dedurre che l'opera riguarda la "storia culturale" di un intero secolo, più i tre anni che l'autrice ha trascorso a tessere la sua trama, con un'operosità degna di una Penelope della scrittura [BALDACCIO 2011]. Questa trascrizione del tempo non è lineare: è una cartografia fatta di frammenti linguistico-visivi e di oggetti-relitto, che sono stati prelevati dal loro contesto originale per essere inseriti in una nuova dimensione spaziale, dove sussistono corrispondenze e distanze tematico-formali, rotture temporali e molteplici significati.

Per Darboven il recupero del passato non riguarda soltanto gesta eroiche, personaggi illustri e oggetti preziosi, ma anche azioni, uomini e prodotti meno nobili, dove fare confluire, quasi come se volesse ricreare una geografia di sé stessa, il proprio percorso come donna e artista. È per questo che non deve destare stupore il fatto che nella *Kulturgeschichte* la statua del cancelliere Bismarck trovi posto accanto a un fantoccio vestito da panettiere; che le immagini alludenti alla Seconda Guerra Mondiale facciano da contraltare a una serie di fotografie scattate durante l'inaugurazione di una personale dell'artista al Musée d'Art Moderne di Parigi nel 1986; che riproduzioni di celebri opere d'avanguardia prese dal catalogo della Collezione Ludwig di Colonia siano accostate a illustrazioni e cartoline folcloristiche che Darboven ha gelosamente conservato come cimeli personali.

Nella *Kulturgeschichte* l'ordine gerarchico è abolito: ogni cosa, bella o brutta, rilevante o insensata, fonte di gioia o di dolore, parte della cultura alta o di quella bassa, concorre a rispecchiare una determinata civiltà, quella moderno-contemporanea, e l'infinitamente piccolo si carica di un'inaspettata qualità estetico-concettuale. L'accostamento di elementi tanto diversi tra loro è possibile grazie al montaggio, che, come noto, permette soltanto una ricostruzione frammentaria della realtà. La struttura a griglia diventa allora una strategia estetica indispensabile, oltre che per tenere insieme le tracce del reale, per cancellare le diversità e avere una visione uniforme sulle cose. La metafora dell'atlante è in questo caso quanto mai appropriata, dato che ci troviamo di fronte a un procedimento conoscitivo e figurato paragonabile alla consuetudine di ridurre la Terra, nella sua ampiezza e diversità, a una rappresentazione grafica su una superficie piana.

Così come nel Rinascimento la prospettiva era stata usata come forma simbolica per illustrare il mondo [PANOFSKY [1927] 1961], nel XX secolo la griglia diventa un metodo per presentare la realtà senza bisogno di descriverla. Essa, oltretutto, permette massima oggettività e anti-illusionismo. Come annotato da Rosalind Krauss in un celebre saggio del 1979, "la griglia si presentava come matrice di conoscenza. Nella sua essenza astratta, la griglia esprimeva una delle leggi fondamentali della conoscenza – la separazione del campo percettivo da quello del mondo 'reale'" [KRAUSS 1979].

Krauss sottolinea un altro fondamentale aspetto: come conformazione visiva che rifiuta apertamente ogni tipo di narrazione o lettura sequenziale, la griglia finisce per avere un andamento "schizofrenico", che si esprime nella contrapposizione tra "centrifugo" e "centripeto". Centrifugo perché, presentandosi come una piccola parte che è stata arbitrariamente prelevata da un tutto più grande, l'opera proietta lo sguardo dello spettatore verso l'esterno, verso la realtà che esiste al di là di quel particolare insieme di frammenti. Il movimento centripeto crea l'effetto contrario: la griglia separa tutto ciò che contiene da ciò che le sta attorno e misura lo spazio soltanto in relazione a se stessa. Diventa, perciò, un modello

ripetitivo, il cui contenuto non è altro che una tautologia.

Nella *Kulturgeschichte* la griglia è così prorompente da produrre quasi uno shock visivo. Da lontano, si presenta come un mosaico fatto di tante tesserine colorate e multiformi. L'occhio non riesce a distinguere i dettagli ed è costretto a scorrere in lungo e in largo la scacchiera senza trovare un punto preciso su cui soffermarsi. Da vicino, lo sguardo scruta con curiosità ogni più piccolo particolare. Cerca correlazioni e richiami che lo aiutino a decifrare questa sibillina "storia culturale", che da particolare diventa universale e viceversa, permettendoci di scorgervi anche lo spazio immaginario o astratto della nostra esistenza.

Possiamo dunque guardare alla *Kulturgeschichte* come a un'opera aperta, a un sistema rizomatico con cui l'artista tenta di mettere in relazione una memoria intima fatta di gesti rituali e ripetitivi con la grande storia; di riattualizzare il legame, iniziato in epoca moderna, tra arte e storia culturale; di elaborare un modello estetico in grado di ripensare e mostrare, attraverso il montaggio, il processo conoscitivo nell'epoca del bombardamento mediatico delle informazioni.

La *Kulturgeschichte* è dunque una stanza della memoria "schizofrenica" dove il passato non viene né raccontato, né rappresentato, bensì rievocato in modo a volte sbiadito e distaccato, a volte soggettivo e particolareggiato, a volte metaforico e universale. In essa la storia dell'arte entra a pieno titolo nel flusso culturale, così come aveva insegnato Aby Warburg con il suo *Bilderatlas*; esempio che Darboven ha certamente tenuto in considerazione, vista anche la loro comune provenienza amburghese.

La *Kulturgeschichte* ha per Darboven lo stesso doppio significato che il *Bilderatlas* ha avuto per Warburg, poiché racchiude in un insieme spazio-temporale riferimenti alla cultura, alla società e alla storia, dal tardo Ottocento al pieno Novecento, e testimonianze di un vissuto privato, diventando simile a "uno specchio di Narciso" [AGAMBEN 1984]. In questo modo, si pone al confine tra un dispositivo didattico che genera conoscenza e un *Bildungsroman*, per usare una metafora letteraria. Essa si definisce dunque come opera-manifesto della sua autrice, il cui desiderio è principalmente quello di ritagliarsi un posto nella storia di tutti i giorni, ma soprattutto nella storia dell'arte.



Anche l'*Atlas* di Gerhard Richter può essere considerato un'opera-manifesto. Questo secondo "atlante" si snoda in una costellazione onnivora di fotografie, schizzi e collage, che l'artista tedesco cominciò a catalogare già a partire dalla metà degli anni Sessanta, mosso da un "desiderio di ordine e visione d'insieme" [KOLDEHOFF 1999]. Le immagini sono disposte a griglia su pannelli di cartoncino bianco e seguono un ordine tematico-cronologico, ma non sono soggette, similmente a quanto accade nella *Kulturgeschichte* di Darboven, ad alcuna gerarchia estetica. Il loro numero è tuttora inafferrabile e inarrestabile: *Atlas* è un *work in progress* che cresce di pari passo con la ricerca dell'artista. Ad oggi si contano circa ottocento tavole su cui sono state sistemate quasi ottomila immagini.

La raccolta contiene di tutto: vecchie fotografie in bianco e nero trovate negli album di famiglia; ritagli di riviste tedesche come "*Stern*", "*Bunte Illustrierte*", "*Quick*", "*Revue*"; istantanee scattate dall'artista durante i suoi numerosi viaggi o nel suo studio; illustrazioni prese da libri e enciclopedie; disegni, progetti, collage e sperimentazioni varie. Quella di Richter è una necessità pratica: in *Atlas* egli colleziona, una per una, tranne rare eccezioni, le immagini che ha usato come modelli iconografici per i suoi dipinti.

Atlas assomiglia perciò a uno *Skizzenbuch*, a un album che, invece di contenere i disegni con cui gli artisti del passato rappresentavano e interpretavano il mondo, accoglie riproduzioni meccaniche e oggettive di ciò che della realtà Richter vuol ricordare. Tuttavia, sarebbe riduttivo considerarlo soltanto un archivio di *readymade*. L'artista vi ha raccolto soprattutto fotografie amatoriali, immagini pure e dirette, prive di ogni artisticità. Come sottolinea lui stesso, esse non chiedono altro che "raccontare un avvenimento" [OBRIST 2003]. Questi souvenir compongono un atlante della memoria, una mappa di impressioni, stimoli e esperienze visive, che nascono come individuali, ma che, grazie al loro carattere anonimo e quotidiano, diventano tramite della storia culturale di una data epoca e società.

Atlas ha dunque due volti [BALDACCIO 2004]: può essere guardato come un'autobiografia che offre all'osservatore la possibilità di conoscere sia la vita e il percorso cognitivo di Richter, sia la genesi e l'evoluzione del suo lavoro; e può essere interpretato come una sorta di romanzo storico, dove immagini comuni, come il lampadario di ottone a corona, il soldato in uniforme, la mamma con in braccio il suo bambino, i paesaggi di montagna, mare e città, le bottiglie e le mele appoggiate su un tavolo, e tanto altro ancora, compongono un dizionario della storia collettiva della percezione.

In *Atlas* fotografie storiche come quelle dei campi di concentramento, dei "48 uomini illustri" della cultura moderna e della brigata rossa *Baader-Meinhof* sono metafore che inducono a riflettere su quanto possa essere ingannevole la visione della realtà, soprattutto in un paese, come la Germania del dopoguerra, che ha sofferto di una profonda crisi della memoria collettiva. Questo spiega perché Richter abbia manipolato e sfocato a tal punto le fotografie dell'Olocausto e quelle della banda terrorista degli anni Settanta da renderle pressoché illeggibili.

Quando si scorrono le pagine di *Atlas*, che, come la *Kulturgeschichte* di Darboven, è stato ridotto anche in forma di libro-catalogo, ci si accorge di un'altra particolarità. La classificazione delle immagini in ritratti, paesaggi, vedute cittadine, dettagli di pennellate (astrazione), nature morte, soggetti storici, segue la divisione dei generi pittorici. Nelle sue opere su tela, che prendono a modello queste immagini, Richter è impegnato in una rilettura in chiave contemporanea della tradizione: *Atlas* diventa così anche una sorta di manuale enciclopedico che ripercorre la storia dell'arte.

Quando invece sono allestite nei musei, le due opere invadono lo spazio con centinaia e centinaia di pannelli colmi di immagini che tempestano di pungoli visivi l'osservatore. I riferimenti a persone, fatti, luoghi e oggetti non sono sempre espliciti, né comprensibili. Come in ogni archivio, la storia non è subito a portata di mano. Non è detto che i documenti, in quanto tracce lacunose di una realtà più estesa, riescano a dare un'idea complessiva del passato. Così come, prima di imparare a leggere le caratteristiche geografiche e di individuare le coordinate di

un dato territorio o paese sul mappamondo, dobbiamo mettere in relazione la parte che ci interessa conoscere con il tutto. In ogni caso, sappiamo che, per quanto precisa possa essere, ogni rappresentazione, addirittura in ambito meccanico o digitale, è sempre non interamente fedele al reale perché frutto di un particolare punto di vista o momento.

Ecco perché, come testimonianze di un processo artistico, i due “atlanti” di Darboven e Richter sono prima di tutto *Weltanschauungen* (visioni del mondo) o anche *Weltbeschreibungen* (cosmografie) dei loro autori.

English abstract

Hanne Darboven and Gerhard Richter are authors of two monumental archival projects, *Kulturgeschichte 1880-1983* (1980-83) and *Atlas* (1962-today). Ordered according to the form of the atlas of images, they both evoke the notion of heterotopia given by Michel Foucault, and become spaces where what is distant dialogues with what is close, where the visible relates to the invisible or unnoticed, with virtually no scale of value or duration. The viewer is therefore invited to travel through space and time with a look which is both contemplative and active, in search of correspondences among elements sometimes very heterogeneous and not immediately easy to disclose. However, the use of amateur photographs, on the one hand, and that of readymade images – often accompanied by a personal type of abstract writing –, on the other, make Richter's *Atlas* and Darboven's *Kulturgeschichte* two universally legible works, where the evidence of the private living of the two artists is part of a broader historical and cultural memory, that of the 20th Century. As Postmodern artists, Darboven and Richter are aware that being able to depict the world, and consequently also the story in its entirety, is a utopia, but they do not give up: they both deal with an enterprise which is comparable, in size and breadth, to that of Sisyphus. The power and poetic beauty of the two projects eventually lies in their authors' huge alacrity, which persists, with dedication and determination, day after day, despite everything else.

Bibliografia

ADLER 2009

D. Adler, *Hanne Darboven. Cultural History, 1880-1983*, London 2009

AGAMBEN 1984

G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, in «aut aut», 199-200, gennaio-aprile 1984

BALDACCINI 2004

C. Baldacci, *Il duplice volto dell'“Atlas” di Gerhard Richter*, in «Leitmotiv. Motivi di estetica e di filosofia delle arti», 4, 2004 (<http://www.ledonline.it/leitmotiv>)

BALDACCINI 2011

C. Baldacci, *Hanne Darboven. La Penelope della scrittura astratta*, in «Art e Dossier», 276, aprile 2011, pp. 28-33

BISMARCK 2002

B. von Bismarck, *Arena Archiv. Prozesse und Räume künstlerischer Selbstarchivierung*, in *Interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im Zeitgenössischen Kunstfeld*, a cura di H.-U. Obrist, Köln 2002

BRUNO 2006

G. Bruno, *L'Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano 2006

BUCHLOH 1993

Gerhard Richter, catalogo della mostra (Paris, Musée d'Art Moderne, 23 settembre – 21 novembre 1993), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, a cura di B.H.D. Buchloh, Paris 1993

DARBOVEN 2002

Hanne Darboven, *Kulturgeschichte 1880-1983*, Köln – Ostfildern 2002

ELGER 2002

D. Elger, *Gerhard Richter*, Köln 2002

JUSSEN 2000

Hanne Darboven. Schreibzeit, a cura di B. Jussen, Köln 2000

KOLDEHOFF 1999

S. Koldehoff, *Gerhard Richter. Die Macht der Malerei*, in «Das Kunstmagazin», 12, dicembre 1999

KRAUSS 1979

R. Krauss, *Grids*, in «October», 9, estate 1979

MENCONI 2012

A. Mengoni, *Rivelare l'archivio: su Onkel Rudi di Gerhard Richter*, in *Diafano. Vedere attraverso*, a cura di C. Casarin e E. Ogliotti, Treviso 2012

OBRIST 2003

Gerhard Richter. La pratica quotidiana della pittura, a cura di H.-U. Obrist, Milano 2003

PANOFSKY [1927] 1961

E. Panofsky, *La prospettiva come 'forma simbolica'*, Milano 1961

PIGNATTI 2011

L. Pignatti, *Mind the Map. Mappe, diagrammi e dispositivi cartografici*, Milano 2011

RICHTER 1997

G. Richter, *Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen*, Lenbachhaus, München, a cura di H. Friedel e U. Wilmes, Köln 1997

RICHTER 2006

G. Richter, *Atlas*, a cura di H. Friedel, Köln 2006

SOMAINI 2011

A. Somaini, *Ejzenstejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino 2011

Note

*Punto di partenza per questo testo sono due ricerche accademiche condotte da chi scrive: *Ripensare l'archivio nell'arte contemporanea. Marcel Broodthaers, Hanne Darboven, Hans Haacke*, Tesi di Dottorato in Storia dell'architettura e della città, Scienze delle arti, Restauro (PHD ARS - Scuola di Studi Avanzati in Venezia), Università Cà Foscari Venezia, relatore A. Vettese, a.a. 2010-2011; e *'Mein Wunsch nach Ordnung und Übersicht': l'Atlas di Gerhard Richter*, Tesi di Laurea in Lettere Moderne (con indirizzo in Storia dell'arte contemporanea), Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Milano, relatore A. Negri, a.a. 2003-2004.



pdf pubblicato da Associazione Culturale Engramma
a cura di Centro studi classicA luav
Venezia • ottobre 2012

www.egramma.it