

## Novecento

Il 22 dicembre di 150 anni fa nasceva un compositore italiano che sta con Debussy, Mahler, Ravel e Richard Strauss

# Puccini international

Scrisse drammi moderni, all'insegna dello spirito del tempo, al centro della scena teatrale europea

MICHELE GIRARDI

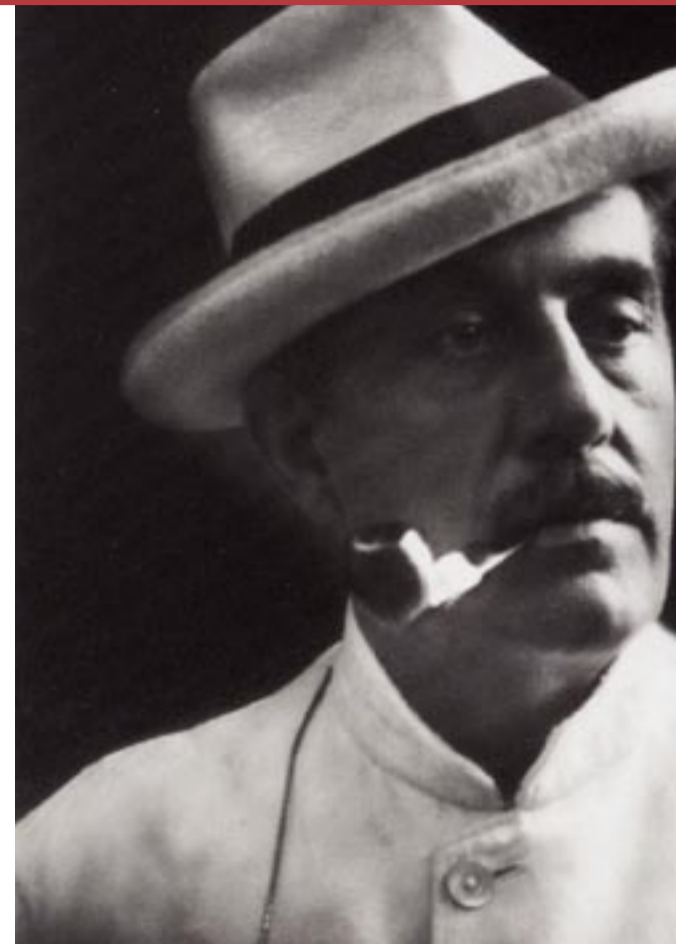
Uno dei giochi che più m'appassiona nelle serate di Hausmusik è suonare al pianoforte uno scorcio fulminante di *Suor Angelica* (il mio pannello prediletto del *Trittico*): la protagonista, una principessa rinchiusa in un convento di clausura per aver generato un figlio al di fuori del matrimonio, ha appena appreso dalla zia, sua implacabile torturatrice, che il bimbo per cui respira da sette anni, fra suorine pettegole e asfissianti, è morto. L'orchestra colma il silenzio agghiacciante con un frammento sinistro di tre note nel registro grave, articolando una figura ostinata straziata dal tritòno, l'intervallo della paura e del dolore. La suora barcolla e «cade di schianto a terra», mentre i violini stridono all'acuto arpeggiando accordi dissonanti sormontati da un motivo che ha man mano preso forma a partire dall'inizio – che troverà ancora nuovi aspetti, sempre più pregnanti, nel momento dell'addio («Senza mamma») e nell'intermezzo che precede il suicidio di Angelica. Poi l'orchestra riprende a sviluppare ossessivamente il frammento lacerante sopra una scala esatonale, scavato all'interno da un'altra frase ostinata delle viole, una figura ornamentale che finge melodia. Infine l'ostinato invade l'orchestra dall'acuto al grave e si distende melodicamente salendo un gradino più in su (mentre il sinistro tritòno si addolcisce in una sesta struggente), la strumentazione da vuota e sorda si fa piena, mentre l'armonia prende un sapore tardo romantico raggiungendo un climax passionale. Allora smetto di suonare e chiedo agli amici: «Chi è l'autore?». Inamancabilmente la prima risposta è: «Debussy»,

qualcuno spara «Richard Strauss», qualcun altro «Ravel», e c'è sempre chi esclama trionfante: «Gustav Mahler!». E pensare che sono solamente ventuno battute di pura musica di scena: non si canta, si recita, e l'azione viene descritta nei minimi particolari – dal pianto della vittima a terra allo sdegno rattenuto della carnefice, che distoglie l'attenzione dalla nipote e la riversa su «un'immagine sacra», mentre le lacrime della protagonista si fanno più ardenti (ed è il momento in cui l'orchestra indossa i panni più romantici).

Una delle critiche che i musicologi saccenti del suo tempo (come Torre Franca), ma anche del nostro, biasciano più spesso è rivolta all'internazionalismo musicale di Puccini: si aggiornava ascoltando le sirene d'oltralpe, e aveva un buon orecchio... Ma sono proprio passi come questo a sbugiardarli: tutti i procedimenti descritti, dalle scale esatonali e modali farcite di accordi dissonanti agli intervalli pregnanti, dallo sviluppo semantico di un frammento al timbro in funzione espressiva sono elementi sintattici della lingua moderna che Puccini aveva iniziato a parlare sin dalle prime opere. Nella maturità cambia solo l'organizzazione dei lemmi, che coglie esiti sempre più arditi, ma il musicista non perde mai quell'impronta personalissima che aveva imposto al mondo il suo genio.

Genio che vive nel segno della comunicazione fluente con il pubblico di tutti i continenti, attraverso melodie che non si possono scordare. Ma soprattutto genio del dramma. Dramma vario vivissimo e incalzante fino al vertice noir del *Tabarro* (1918), tragedie d'amore piagate dalla colpa femminile (*Manon Lescaut*, 1893), ma anche maschile (*Le villi*, 1884), tragedie di foggia classica travestite da pièces esotiche (*Madama Butterfly*, 1904), drammi 'politici' (*Tosca*, 1900), tranches de vie che trascolorano in poesia (*La bohème*, 1896), pièces à sauvetage persino, camuffate da western (*La fanciulla del West*, 1910), raffinate commedie liriche in chiave metateatrale (*La rondine*, 1917), opera buffa nel segno della grande tradizione italiana, modernamente volta al macabro (*Gianni Schicchi*, 1918), fino alla fiaba in chiave romantica, anch'essa rito della morte (*Turandot*, 1924).

La varietà caleidoscopica dei soggetti trattati, ognuno coi suoi tratti peculiari, smentisce anche i detrattori del Puccini artista delle 'piccole cose' (e sono tanti ancora oggi): cos'ha di piccino il gruppo di artisti geniali morti di fame, che gira a vuoto cercando di sopravvivere in una metropoli spietata? I quattro quadri della *Bohème* sono soggetto da virtuosi, perché le vicende umane dei protagonisti (simbolo delle arti e della cultura: poesia, pittura, musica, filosofia) non seguono le buone regole dello sviluppo drammatico, ma implodono nella metafora di morte ch'è Mimì, sin da quando entra in soffitta per celebrare i riti dell'amore – non amore romantico, si badi bene, ma il segno del talento di Puccini è che sia quest'ultimo a rimanere impresso nello spettatore, celando dietro di sé l'abisso di esistenze prive di vero senso, accomunate da esigenze materiali e dal lutto su cui cala il sipario. È ben vero che Cio-Cio-San chiede amore vero a Pinkerton (*Butterfly*, I) sussurrandogli «Noi siamo gente avvezza / alle piccole cose / umili e silenziose», ma il suo statuto sottomesso è un elemento fondamentale del conflitto tragico fra due culture, Oriente e Occidente, e nel



Giacomo Puccini  
in un raro scatto dei tempi della *Rondine*

finale, con effetto formidabile, la piccola geisha acquista la statura gigantesca di un vero eroe di tragedia, nel solco della tradizione occidentale.

Si guardi, infine, all'emergere di tematiche 'sociali' e 'politiche' nel teatro di Puccini: se Rodolfo, in povertà sua lieta sciala da gran signore, Luigi del *Tabarro* piega il capo e incurva la schiena, oppresso da una miseria che non lascia scampo, insieme ai colleghi scaricatori. E se Floria e Mario nella *Tosca* cadono vittime di una forza oscurantista, il popolo dell'atto primo di *Turandot* assiste impotente ai riti del potere, subendo le volontà di una dittatrice frigida.

Drammi moderni, dunque, all'insegna dello spirito del tempo, pienamente al centro della fin de siècle teatrale europea, e del linguaggio musicale che la sostiene. Giustifico perciò l'immane errore degli amici con cui divido il piacere di serate musicali casalinghe, anche perché quando il clima di tensione nello scorcio di *Suor Angelica* si scioglie in melodia, la successione di accordi impiegata da Puccini ricorda molto da vicino quella che Strauss pose all'inizio di *Salome*. Non giustifico però l'ignoranza: è pretto Puccini, signori, uno dei vertici del teatro in musica di tutti i tempi. Studiatelo!

**m**

EDT SALA  
polmone  
12b3

Il valore della regia nelle opere di Puccini

## Le illusioni miracolose

L'incontro che segna maggiormente il compositore è senza dubbio quello del 1898 con Albert Carré, metteur en scène e direttore dell'Opéra Comique di Parigi

MICHELA NICCOLAI

La scena acquista nella produzione operistica di Puccini un posto di primo piano, a fianco di testo e musica. Se l'interesse per l'ambiente dell'azione balza alle orecchie nelle opere più conosciute del Maestro toscano – basti pensare alla *Bohème*, *Tosca* o *Madama Butterfly*, fino a *Turandot* –, recentemente Gabriella Biagi Ravenni ha dimostrato come, sin dalle prime opere, Puccini annoti particolari interessanti, relativi principalmente all'impiego della 'moderna' luce elettrica. Così, nella *Disposizione scenica per Le villi* si legge: «Luce elettrica a diversi colori: il colore dominante: Bleu» (1888 ca.). È proprio questa sensibilità per i nuovi fermenti teatrali che lo spinge oltr'Alpe ad apprezzare le più innovative tecniche della scena, funzionali a una drammaturgia più moderna.

L'incontro che segna maggiormente il compositore è senza dubbio quello con Albert Carré, metteur en scène e direttore dell'Opéra Comique di Parigi. La stretta

collaborazione dei due artisti, iniziata con la prima francese della *Bohème* (1898), permette a Puccini di vedere realizzate le rappresentazioni con estrema cura, con un'attenzione di cui «non si ha in Italia la più lontana idea». Non limitandosi alla sola Francia, negli anni che seguono il compositore si documenta sulle realizzazioni di régisseurs americani, inglesi, e tedeschi. Proprio il fatto di «non aver assistito» (Girardi) alla *Turandot* di Busoni con la mise en scène di Max Reinhardt, spinge Puccini a interessarsi alla pièce di Gozzi e a realizzare infine «una *Turandot* attraverso il cervello moderno, il tuo [Renato Simoni], d'Adami e mio» (Puccini, 1920).

L'interesse per le «nuove vie» visive dello spettacolo si intreccia nell'opera di Puccini con la costruzione di una nuova drammaturgia che, se da un lato si pone in diretta continuità con l'«opera totale» wagneriana, dall'altro lato rende assoluti i parametri spettacolari (musica-testo e scena), conferendo loro, al tempo stesso, autonomia e

inter-dipendenza. Ogni parametro è dunque giustificato dagli altri e prende senso solo nell'interazione globale.

In questa ottica le mises en scène che sono state approntate durante la vita del compositore e con la sua presenza attiva, spesso favorita da lunghi soggiorni all'estero, hanno un valore che non si riassume soltanto nella loro 'storicità', ma che pone le basi di un'interpretazione più 'completa' dell'oggetto-opera. Nel centocinquantennio della nascita di Puccini vede la luce una collana di mises en scène originali di opere pucciniane, il cui scopo è non solo quello di rendere accessibili strumenti di lavoro che altrimenti sarebbero difficilmente consultabili, ma anche di stimolare una riflessione che possa interessare, al di là della musicologia, anche nuove produzioni sceniche.

m

Nei suoi lavori c'è sempre il ritorno di certi materiali tematici a inquadrare porzioni più o meno ampie di azione

## I segreti della ripetizione

La stessa tecnica si ritrovava in Wagner, Mahler, Bruckner: il che conferma quanto genio formale ci fosse in Puccini

RICCARDO PECCI

La *bohème* non è «Che gelida manina» e «Mi chiamano Mimì». *Tosca* non è «Vissi d'arte» ed «E lucevan le stelle». Detto altrimenti: Puccini non è Puccini solo in virtù d'una manciata di irresistibili blockbusters da fischiettare sotto la doccia. A garantirgli la sopravvivenza sulle tavole del palcoscenico è piuttosto la capacità di inchiodarci per un'intera serata allo schienale della poltroncina, e d'irretirci, atto dopo atto, in una trama senza smagliature di gesti, musica e parole. E tuttavia, sono occorsi decenni per sganciarlo dall'immagine di cinico e facile 'praticone' delle scene teatrali. È ben vero che il lago (di Massaciuccoli) ispirava al lucchese la caccia alle folaghe e ai beccaccini, piuttosto che le centinaia di pagine nelle quali Wagner, esule su altro lago (quello di Zurigo), aveva messo a fuoco la sua riflessione su *Opera e dramma*. Eppure è proprio una lucida e sofisticata visione della forma drammatico-musicale a far giganteggiare Puccini nel panorama dell'opera italiana postunitaria. Nei paraggi del suo primo grande anniversario (1958), René Leibowitz e Mosco Carner additarono indipendentemente l'uno dall'altro un'identica architettura a quattro 'tempi' sinfonici nei primi atti di *Manon Lescaut* e *Turandot*

– le due opere che (a distanza di trent'anni) incorniciano il canone pucciniano. La scoperta non era esente da ingenuità, eppure fu tra gli inneschi di un'attenzione crescente per le strutture del teatro di Puccini. Ai giorni nostri, Steven Huebner si concentra su un dispositivo all'apparenza elementare: la pratica delle 'cornici', ovvero il ritorno di certi materiali tematici a inquadrare, racchiudere porzioni più o meno ampie del flusso musicale. L'uso di questi 'telai sonori' (talvolta incassati gli uni negli altri) è duttile e inesauribile: attraverso di essi Puccini modula la nostra percezione degli snodi del dramma. Ve ne sono di ogni scala: si va dalla citazione della Bandiera a stelle e strisce che cinge di eloquente patriottismo l'aria introduttiva di Pinkerton (*Madama Butterfly*, I), all'Allegro dissonante che incornicia l'episodio di Benoît (*Bohème*, I), fino ad arrivare a quelle due enunciazioni del tema della 'principessa sanguinaria' che delimitano come massicci pilastri il primo 'tempo' dell'atto inaugurale di *Turandot*, o addirittura al gesto desolato che chiude a cerchio l'intero atto IV di *Manon Lescaut*. Prospettive ancora più intriganti ha recentemente dischiuso James Hepokoski analizzando le 'rotazioni' musicali di *Suor Angelica*: dalla

notizia della «ricca berlina», la partitura è infatti saturata dalla ripetizione ciclica di quattro blocchi musicali, che tracciano il destino della protagonista fino all'ambiguo miracolo conclusivo. La stessa tecnica, incidentalmente, fa bella mostra di sé in Wagner, Mahler o Bruckner. Non è poco: finalmente cominciamo a trovare al genio formale di Puccini interlocutori adeguati.

m

La capitale francese nei libretti di Puccini

# «Parigi è la città dei desideri»

EMANUELE D'ANGELO

Un terzo dei dodici titoli pucciniani è tutto o in parte parigino. La Germania delle *Villi*, la Fiandra di *Edgar*, la Roma pontificia di *Tosca*, la moderna Nagasaki di *Butterfly*, la California della *Fanciulla*, l'indefinito monastero di *Suor Angelica*, la solare Firenze di *Schicchi* e la favolosa Pekino di *Turandot* sono ambientazioni singole, mentre la capitale del diciannovesimo secolo è colta da Puccini in quattro modi e tempi: nel secondo Settecento di *Manon*, nel 1830 circa della *Bohème*, nel Secondo Impero della *Rondine* e nella contemporaneità incerta del *Tabarro*.

Grande scuola di vita, santuario del lusso e della perdita, teatro di amori, «regno della donna», Parigi appare nel complesso una città scintillante e sfavillante, «piena / di fascino, di sorprese, di meraviglie», tanto che – come dice Lisette nella *Rondine* – passarvi per la prima volta una serata è come vedere per la prima volta il mare: «Mai si è immaginato niente / di più grande e di più bello». Ma alle trine aristocratiche della casa di Geronte segue il precipizio dell'umiliazione, ai comignoli fumanti nei cieli bigi e al festoso ma rapido Natale del Quartier Latino la dolorosa divisione, alle danze da Bullier il disincanto, al desiderio di un amoroso ritorno alle radici di un sobborgo la fine di ogni speranza. La morte corona tutte queste storie parigine tranne una, quella della *Rondine*, l'unica in cui, per giunta, il simulacro del lusso, altrove dolorosamente sfuggente, è la ineluttabile e dolorosa normalità; solo nella malinconica commedia lirica, infatti, «la facciata lucente del piacere» parigino non ha la funzione «di omologare alla felicità di coppia il benessere esteriore» (Paduano).

Così Magda torna a Parigi, alle ombre della prima sera, e da lì potrà rivedere le Tuileries, sontuoso sfondo delle vetrate del suo salotto, in pieno crepuscolo all'inizio dell'opera. È quasi il rovescio delle altre e, in particolare, dell'ultima immersione pucciniana nel ventre parigino, quella del *Tabarro*, in cui la metropoli resta davvero sullo sfondo e la tragedia si consuma in un barcone che ondeggia sulla «signora Senna», una gabbia soffocante estranea all'immensità della grande capitale. La confortante cartolina col profilo della vecchia Parigi dominata dalla mole di Notre-Dame, sempre al tramonto, diventa un mondo altro e illusorio rispetto all'amaro esilio sull'acqua di Giorgetta, che ha – scrive Puccini – «sete di terraferma, rimpianto del chiassoso tumulto del sobborgo, delle luci di Parigi»: «C'è la in fondo Parigi che ci grida, / con mille voci liete, / il suo fascino immortal», quello stesso che Magda, invece, avrebbe voluto fuggire per sempre. Due volti di una metropoli vera, sfaccettata, meravigliosa e, in fin dei conti, sempre crudele.

**m**

*Bohème*, la prima parigina nel 1898, con la regia di Albert Carré

## libri

### Puccini da leggere

PAOLO CAIROLI

**Madama Butterfly. L'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione**

FIRENZE, OLSCHKI 2008, 412 PP., € 44,00

**Alberto Cantù**

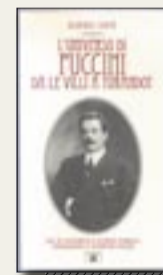
**L'universo di Puccini da Le villi a Turandot**

VARESE, ZECCHINI 2008, 226 PP., € 20,00

**Pietro Panichelli**

**Il pretino di Puccini**

PISA, EDIZIONI PLUS 2008, 272 PP., € 20,00



Approfittiamo di questo breve scampolo di anno pucciniano che ci resta per parlare di tre nuove pubblicazioni, diversissime tra loro. Sono appena usciti presso Leo Olschki editore gli atti del convegno internazionale su *Madama Butterfly*, svoltosi tra Lucca e Torre del Lago nel maggio del 2004, curati da Arthur Groos e Virgilio Bernardoni. Pare incredibile quanto ancora si possa dire a proposito di un capolavoro tanto conosciuto ed eseguito, cent'anni dopo la sua creazione; Adriana Boscaro ad esempio mette in luce le motivazioni storiche della scoperta del Giappone a fine Ottocento, con la conseguente rivelazione della figura fascinosissima della geisha, mentre Adriana Guarnieri Corazzol dimostra come la morte violenta e purificatrice sia quasi un topos nell'opera francese fin de siècle d'ambientazione esotica, da *Carmen* a *Thaïs*.

Alberto Cantù invece, con *L'universo di Puccini da Le Villi a Turandot*, edito da Zecchini, compie una rapida carrellata sulla produzione teatrale pucciniana, ad uso soprattutto di chi possiede una passione per le sue opere, e ne vuole approfondire genesi e contenuto. Divertente e curioso infine *Il Pretino di Puccini*, Edizioni Plus: la biografia del compositore scritta da don Pietro Panichelli, il "pretino" che Puccini utilizzò come consulente per le scene religiose di *Tosca* e per *Suor Angelica*. Specialmente interessanti i contenuti di alcune lettere perdute, che il "pretino" cita come può, dato il linguaggio spesso molto disinvolto usato dal compositore.

**FONTI LIBRETTISTICHE** La vera verità storica sul personaggio storico che ispirò l'opera pucciniana

## Povero Trouble, ovvero Tom, ovvero Tomisaburo: la sua vita fu peggio di una tragedia

Un libro di Jan van Rij ha raccolto tutti i documenti relativi a una poco poetica vicenda di dolore coloniale e postcoloniale

LUCA SCARLINI

La vera storia di *Madama Butterfly* è quella di una alienazione senza rimedio, di una disperata perdita di sé che porta infine all'annullamento. Molti hanno dichiarato l'autenticità della trama che venne per la prima volta narrata dall'americano John Luther Long (1898), in una prosa maldestra, che pure forniva moltissime informazioni sulla vita nipponica. Però solo di recente nel 2001 sono stati resi disponibili tutti i documenti che illustrano la vicenda, nel bel volume di Jan van Rij, *Madame Butterfly. Japonisme, Puccini and the Search for the Real Cho-Cho-San* (Berkeley, Stone Bridge Press), che dà conto della complessa nascita di uno dei miti operistici per eccellenza, i cui echi si possono trovare nei territori più disparati. In questa storia si cela in primo luogo il chiaro segno di una delle leggi più inique che l'Occidente coloniale abbia adottato e che in Italia ebbe nome di "madamato", sancendo in pratica la possibilità di contrarre matrimoni fittizi con donne dei Paesi in cui gli europei e gli americani si recavano, accampando diritti sui figli, ma non concedendone di fatto alle signore, che erano comprate e vendute.

L'avvocato della Pennsylvania che ebbe per primo il compito di raccontare questa amara storia ne ricevette gli elementi dalla sorella, Jennie Correll, missionaria a Nagasaki, che ha vantato più volte nel corso degli anni di avere conosciuto personalmente tutti coloro che erano coinvolti nella vicenda. I nodi del dramma, sia pure in una forma letteraria poco seducente, erano fin dall'inizio ben chiari e non per caso David Belasco (1899), pioniere del teatro statunitense, ossessionato da un realismo minuzioso fino al delirio, che spesso anticipava tecniche cinematografiche, ne fu attratto immediatamente e volle trarne una pièce destinata a vasto successo. Come è noto Giacomo Puccini vide la pièce a Londra nell'estate del 1900 e ne rimase immediatamente folgorato, di-



**Madama Butterfly** in una produzione della San Francisco Opera: con Patricia Racette (Cio-Cio-San), Dylan Hatch (Trouble), Zheng Ca (Suzuki) (foto Terrence McCarthy)

chiarendo da subito la necessità di un confronto diretto con quella lontana cultura musicale, studiata insieme a Oyama Hisako, consorte dell'ambasciatore giapponese a Roma. Notissime sono le vicende del melodramma, che ebbe prima contrastata accoglienza alla Scala nel febbraio 1904 e poi rapidamente successo, mentre la vera storia, ricostruita sagacemente da van Rij è ancora più amara di quella dell'opera e si incentra sulla figura del figlio nato dalla relazione tra il commerciante Thomas Glover e la prostituta Kana Maki.

Se nel testo del commediografo americano al pargolo si dà il nome Trouble, che potrebbe diventare Joy al ritorno di Pinkerton, la vera identità che il personaggio

adombrava fu quella divisa disperatamente in due di Tom Glover e Tomisaburo Guraba. Un doppio nome per la stessa persona che oscillò dolorosamente tra Oriente e Occidente, fino a un terribile gesto risolutivo, nel 1945, quando decise di impiccarsi perché si sentiva responsabile del bombardamento atomico. In questo atto estremo si chiude una trama di rimozioni, che hanno cercato di nobilitare un sistema di violenza; non per caso *Madama Butterfly* ha avuto necessità di un lungo tempo per affermarsi in Giappone, venendo percepita a lungo come fonte di imbarazzo. Eppure Miura Tamaki, straordinario soprano apprezzato da Puccini, aveva da lungo tempo tradotto nel suo idioma l'opera e la rappresentava ovunque in America per le comunità degli emigrati. Un racconto giovanile di Mishima Yukio inedito in Italia, *La farfalla*, la raffigura in uno degli ultimi concerti, subito dopo la guerra, quando era stata discriminata dall'opinione pubblica per la sua identificazione con un personaggio disperato, poco accettabile in tempi di trionfalismo bellico.

m

### battaglie legali

#### La villa di Viareggio e 2/3 dei diritti d'autore vanno alla Fondazione Puccini

Il centocinquantenario della nascita di Puccini non è solo l'anno di convegni, mostre, miriadi di recite e quant'altro, ma registra un'importante novità nel campo ereditario, la cui portata è tutta da valutare. La Fondazione Giacomo Puccini, sorta nel 1972 per l'impulso di Rita dell'Anna – moglie di Antonio, unico figlio riconosciuto di Giacomo –, per promuovere e tutelare l'opera del compositore e i suoi beni, ha infatti vinto una causa contro il Demanio dello Stato. La sentenza del tribunale civile di Firenze (del 5 novembre, dunque freschissima) stabilisce che la villa di Viareggio, dove il musicista visse negli ultimi anni, sia restituita alla Fondazione, cui l'aveva destinata Rita dell'Anna. Non solo: attribuisce alla Fondazione la parte più consistente dei diritti d'autore (due terzi, contro un terzo spettante alla nipote Simonetta Puccini, come stabilisce il testamento olografo di Livio Dell'Anna, fratello di Rita e ultimo erede legale, morto nel 1986), e dunque un ruolo di assoluta preminenza nella gestione di un considerevole flusso di denaro – basti pensare che gli arretrati dal 1986 al 12 febbraio 2007 (mancano

all'appello l'infinita serie di recite delle celebrazioni del 2008 nel mondo), dedotte ingenti spese legali e di gestione, ammontano a 2 milioni e 163 circa mila euro, e che alcuni titoli sono protetti fino al 2040!

Di qui in poi la Fondazione Puccini rientra dunque da protagonista nel variegato cosmo pucciniano, dopo aver sofferto la perdita di altre cause, come quella che nel 2006 ha attribuito la Casa natale del Maestro alla nipote. Nelle stanze lucchesi, anch'esse ricevute in dono da Rita dell'Anna, la Fondazione aveva creato un bel Museo nel 1979, chiuso per restauri nel 2004 e tuttora inagibile: un luogo di scoperte importanti (fra cui spicca un ampio, commovente filmato sul compositore) che custodisce autografi, cimeli preziosi, e in grado di attirare rilevanti, generose donazioni. L'appello è fissato per il 2011.

PINEROLO

12b3