



University of Zurich
Zurich Open Repository and Archive

Winterthurerstr. 190
CH-8057 Zurich
<http://www.zora.uzh.ch>

Year: 2005

Tèmi di volare

La Fauci, N

La Fauci, N (2005). Tèmi di volare. E/C:online.
Postprint available at:
<http://www.zora.uzh.ch>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich.
<http://www.zora.uzh.ch>

Originally published at:
E/C 2005, :online.

TÈMI DI *VOLARE**

Nunzio La Fauci

Quanto a genere testuale, la canzone è un tipo, breve e in versi, di teatro musicale popolare: un teatro ridotto alla sua forma più povera, una forma recitativa, narrativa, in dipendenza della facilità richiesta congiuntamente dalla sua produzione e dal suo consumo. In modo più o meno evidente, ogni canzone risponde così a un ordine insieme drammatico e narrativo e sotto qualsiasi forma lo faccia (tradizionale o moderna, d'evasione o impegnata, da semplice interprete o, come si dice, da cantautore), chi canta è un cantastorie, colui che - proprio come recitano i dizionari - "per mestiere, o in occasione di feste o mercati, canta sulle piazze storie in versi" (ed è solo appena il caso di precisare qui che poco cambia dal nostro punto di vista se, nel mondo d'oggi, piazze e mercati si sono enormemente dilatati, nello spazio come nel tempo, in virtù di tecnologie che permettono fruizioni dislocate e differite di ogni tipo, come in virtù dell'alienazione della vita degli esseri umani da parte di istanze economiche, cui la messa a frutto del cosiddetto tempo libero porta oggidì vantaggi maggiori, almeno nel Nord del mondo, del più tradizionale sfruttamento del lavoro, trasferito per altro su scacchiere diverse).

Sul fondamento di questa premessa funzionale, in questo scritto si offre una prima ricognizione del testo di *Nel blu dipinto di blu* di Domenico Modugno e Franco Migliacci, la canzone, più nota come *Volare* (titolo tratto dall'attacco del suo celebre ritornello e attribuitole a furor di popolo), che nel bel mezzo del secolo breve segnò il passaggio, tenuto dagli specialisti per epocale, dai vecchi ai nuovi modi della canzonetta italiana. Per la comodità del lettore, ecco tale testo:

* In questo breve scritto sono riprese alcune parti della relazione presentata dall'autore al Convegno "Italiano e musica", tenuto a Sanremo nella primavera 2004 a cura dell'Associazione di Storia della Lingua Italiana.

NEL BLU DIPINTO DI BLU
di Domenico Modugno e Franco Migliacci
(1958)

Penso che un sogno così non ritorni mai più:
mi dipingevo la faccia e le mani di blu,
poi d'improvviso venivo dal vento rapito
e incominciavo a volare nel cielo infinito...

5 Volare... oh, oh!
cantare... oh, oh, oh, oh!
nel blu, dipinto di blu,
felice di stare lassù.

10 E volavo, volavo felice più in alto del sole ed ancora più su,
mentre il mondo pian piano spariva lontano laggiù,
una musica dolce suonava soltanto per me...

15 Volare... oh, oh!
cantare... oh, oh, oh, oh!
nel blu, dipinto di blu,
felice di stare lassù.

Ma tutti i sogni nell'alba svaniscono perché,
quando tramonta, la luna li porta con sé.
Ma io continuo a sognare negli occhi tuoi belli,
che sono blu come un cielo trapunto di stelle.

20 Volare... oh, oh!
cantare... oh, oh, oh, oh!
nel blu, dipinto di blu,
felice di stare quaggiù.

25 E continuo a volare felice più in alto del sole ed ancora più su,
mentre il mondo pian piano scompare negli occhi tuoi blu,
la tua voce è una musica dolce che suona per me...

30 Volare... oh, oh!
cantare... oh, oh, oh, oh!
nel blu, dipinto di blu,
felice di stare quaggiù.

Nel blu degli occhi tuoi blu,
felice di stare quaggiù,
con te!

I tempi del verbo, se non più propriamente le sue modalità (manifestate in forme dette tempi verbali dalla tradizione grammaticale) sono una via d'accesso chiara e concreta per muovere i primi passi attraverso il testo.

Il punto di partenza di *Nel blu dipinto di blu* è repentinamente attuale e processuale. Una forma verbale di presente indicativo (*penso*) è la prima parola del componimento, ancorato così, anche in virtù della prima persona

grammaticale (cui si verrà più avanti), a un *hic et nunc*. A *penso* fa séguito una forma di presente congiuntivo (*ritorni*) nella subordinata, in linea con il dettato normativo, in un primo verso che gioca il ruolo introduttivo di un prologo.

Chiuso rapidamente tale prologo, infatti, le forme del verbo cambiano. Tenendo da parte il ritornello, la prima sezione (il primo atto, si potrebbe dire), che giunge fino al quindicesimo verso (metà esatta del componimento, se si esclude il finalino), si svolge interamente all'imperfetto indicativo. Perché?

È noto che le forme dell'imperfetto sono l'asse portante di una narrazione riferita a un passato prospettato come continuo. Meno noto, o, forse meglio, meno presente alla consapevolezza grammaticale di chi parla italiano, è che le stesse forme manifestano, come un modo, l'irrealtà. Basta una anche sommaria ricognizione obiettiva dei loro usi svariati, per rendersene conto. Nella lingua di tutti i giorni, ben oltre le prescrizioni dei grammatici, infatti, tali usi mettono in concorrenza forme di imperfetto indicativo con forme, di registro più elevato, di congiuntivo e di condizionale: *se partivamo, non ti incontravamo. Facciamo che tu eri l'amica e io la mamma. Desideravo un orologio a cucù: ne ho visto uno in vetrina e così via*. In tale vena, Riccardo Ambrosini riferiva qualche anno fa dell'esemplare caso reale di un *Telefonavo: mi dà la linea?* colto (prima che la telefonia mobile dilagasse) sulla bocca dell'avventore di un bar con impianto di telefono pubblico di una cittadina toscana: un'espressione che apparirebbe bizzarra e paradossale, se non proprio contraddittoria nell'interpretazione temporale ed è, invece, naturale nella modale: 'vorrei, desidererei telefonare... telefonerei...'.

Non è questo il luogo per speculare sulla correlazione tra narrazione e irrealtà che tale condivisione di forme verbali lascia intravedere. Osservazioni del genere, però, escludono che ci si stupisca del fatto che la narrazione di un sogno, com'è appunto quella della prima parte di *Nel blu dipinto di blu*, sia interamente intessuta (come del resto è norma in italiano quando di narrazione di sogni si tratta) sulle forme dell'imperfetto indicativo: nel sogno, *mi dipingevo, venivo... rapito, incominciavo, volavo, spariva, suonava*. Occupando il primo atto del dramma, il sogno è narrativamente ricostruito, in funzione di ovvia irrealtà,

come un flusso memoriale continuo cui presta le proprie forme l'imperfetto indicativo.

Nella seconda sezione, costituita dai vv. 16-30, l'imperfetto svanisce e lascia il posto a forme di presente indicativo: non tutte però funzionalmente identiche. Anche il secondo atto ha un prologo, costituito dai versi sedicesimo e diciassettesimo: un ponte tra le due stazioni narrative, non privo di acutezza, perché presenta e brillantemente risolve l'antinomia concettuale che prospetta lo stesso momento prima come *alba*, quindi come "tramonto", scorrendo dalla specola del "sole" a quella della *luna*. Del resto, tra notte e giorno, le ambientazioni della canzone si combinano in un quadro che ricorda una *mise en abyme*. Il componimento è sul principio indeterminato, presenta poi però narrativamente un sogno, cioè un evento tipicamente notturno (o che trascorre dalla notte al giorno: *Ma tutti i sogni nell'alba svaniscon perché / quando tramonta, la luna li porta con sé...*), che, si badi bene, mette a sua volta in scena un'ambientazione diurna (*E volavo, volavo felice più in alto del sole ed ancora più su...*). Ricomponendosi nella seconda parte la coincidenza temporale tra l'atto del dire e il detto, tra enunciazione ed enunciato, il testo mescola in modo ambiguo il tratto notturno del sognare (...*continuo a sognare negli occhi tuoi belli, / che sono blu come un cielo trapunto di stelle...*) con il diurno del contenuto onirico (*E continuo a volare felice più in alto del sole...*).

Si torni, però, alle forme verbali. Il presente del secondo prologo non ha carattere di indicazione temporale: *svaniscon, tramonta, porta* sono in questo diverse dal *penso* e dal *ritorni* dell'incipit. È qui questione di un processo che si svolge ripetutamente un numero indefinito di volte in un numero indeterminato di luoghi: l'istanza presente ne è solo un'eventualità e il parallelismo oppositivo tra le due introduzioni (si badi bene, sotto forme simili, se non identiche, dal punto di vista dell'astrazione morfologica) non potrebbe essere più netto. Da un lato, un evento unico, memorabile (si tenga presente il fortissimo, anche perché in fine di verso, *non ritorni mai più*). Dall'altro, un'iterazione vaga e indefinita che contiene e implacabilmente ingoia le unicità. Le forme del presente indicativo danno perfettamente espressione ai due estremi.

Come esse si prestano, col supporto di un ausiliare, all'espressione del secondo momento drammatico e narrativo, nel corpo della seconda sezione del componimento. Nella prima sezione, la prospettiva di continuità della narrazione onirica, espressa nelle forme dell'imperfetto, è contenuta (lo dice il primo verso) nell'unicità di un evento onirico irripetibile, visto complessivamente come un momento nel tempo, tanto puntiforme nel suo complesso quanto dilatato al suo interno. Nella seconda sezione, è la continuità a contenere più eventi puntiformi ripetuti o ripetibili e alla sua manifestazione si presta la sintassi (non la morfologia): *continuo a sognare... continuo a volare...* dominano e determinano *son* (terza persona plurale), *scompare*, è.

Con questo rovesciarsi scenico delle gerarchie prospettive, muta congiuntamente il valore temporale: dal passato dell'imperfetto al non-passato di un presente continuo (o progressivo), proiettato naturalmente verso il futuro. L'irreale della memoria onirico-narrativa si trasforma così, pur restando irreale, nella presente promessa o, forse meglio, in una volontaria predizione soggettiva di realtà.

E veniamo al memorabile ritornello. In esso i processi sono manifestati da forme nominali o, forse più propriamente, non-verbali e non ricorre nessuna forma verbale finita. L'aggettivo *felice* in funzione di predicato nominale, il participio passato *dipinto* e la determinazione spaziale *nel blu* sono tutti privi del supporto di una forma ausiliaria.

Il nucleo del ritornello (che impone per coerenza l'assenza di ausiliari, con la correlata assenza delle specificazioni di modo, tempo, numero e persona) è tuttavia nel suo poderoso attacco. Ed è un gioco (meta)linguistico sottile (non si sa quanto ricercato, ma che importa? Ciò che importa è il testo nella sua innegabile concretezza) che l'ultima parola del quarto verso della prima strofe (...*infinito*) sia la designazione grammaticale della prima del ritornello: *volare...*

L'infinito è il nome del verbo, un nome cui in molti casi fa da supporto grammaticale un articolo: non nel presente, però. Da questo punto di vista, il ritornello è infatti esempio di essenzialità espressiva: tutto ciò che è esplicitazione formale di rapporti grammaticali (ausiliari, articoli e simili) ne è bandito. Non stupisce allora che

grazie a tale essenzialità esso abbia potuto esorbitare dall'italofonia e suonare comprensibile e accattivante anche nella fortunata *cover* americana della canzone, quasi fosse un'espressione in *foreigner talk* (la variante grammaticalmente impoverita di una lingua con cui ci si rivolge agli alloglotti) adatta, con quelle forme di infinito, anche a chi orecchia solo un po' di italiano.

Come le nominalizzazioni (i nomi *volo*, *canto*), gli infiniti (*volare*, *cantare*) valgono da riferimento e denominazione del processo e hanno quindi un'elementare utilizzabilità sintattica, secondo un modello che (prendendo a prestito la designazione dagli studi sulla lingua infantile) si può definire propriamente olofrastico, cioè di un'espressione linguistica in sé compiuta e composta da una sola parola. E olofrastici sono in effetti i primi due versi del ritornello, celeberrimi: il primo dei quali, come si diceva, è stato inoltre universalmente eletto a titolo della canzone. Né stupisce, a questo punto, la stretta combinazione di espressione olofrastica e interiezione (*oh*, *oh!* e *oh*, *oh*, *oh*, *oh!*), la cui funzione è di armonizzazione non solo fonica ma anche semantico-sintattica (come si vedrà poco oltre).

Meglio dei crudi nomi, tuttavia, gli infiniti si prestano all'espressione del processo: *volare* è più del sostantivo *volo*, *cantare* più di *canto*, da questo punto di vista. Sono nomi, ma nomi del verbo e del verbo portano con sé l'esigenza di correlazione argomentale (chi vola? chi canta? che cosa canta?) e temporal-aspettuale (quando? secondo che punto di vista?) che l'indefinitezza della forma dell'infinito proietta, insatura, verso limiti vaghi e indeterminati, appropriati all'uso letterario della lingua.

Nel testo, l'alternanza di strofe narrative, marcate da una sintassi analitica con forme verbali finite, e ricorrenze del ritornello, caratterizzato da una sintassi, per l'essenziale, olofrastica e priva dell'esplicitazione dei rapporti formali garantita dagli opportuni mezzi grammaticali, è una variazione stilistica orientata in cui il ritornello è l'ineluttabile conclusione di ogni strofe. Si passa così dall'esplicito all'implicito, dall'analitico al sintetico, dal razionale al sensibile, dal detto (e narrato) al non detto, dove il non detto può essere tale per ricerca di semplicità o per reticenza, esprimibile solo

dall'iterazione dell'interiezione (*oh!*), che è una forma del linguaggio prima ancora che forma di una lingua.

Si trascorra adesso dalle modalità creatrici della prospettiva temporale, proiettate nelle forme verbali, a quelle creatrici della prospettiva spaziale, che nel testo in esame sono manifestate soprattutto dagli avverbi dimostrativi.

In proposito, la chiave prospettica pertinente è un "io", ma un "io" che si trasforma nel corso di una narrazione che attribuisce al personaggio del dramma successive dislocazioni. Nella prima sezione, c'è un chiaro contrasto tra strofe narrativa e ritornello: *laggiù* si oppone a *lassù*. Nella strofe, l'"io" che narra lascia che venga allo scoperto il punto di vista di un "io" personaggio onirico: *...il mondo pian piano spariva lontano laggiù* (10). Nel ritornello, invece, il personaggio viene ricomposto con l'"io" che narra, sotto il segno del *penso* dell'incipit, e l'avverbio dimostrativo manifesta la diversa prospettiva: *...felice di stare lassù*.

Ne consegue l'esistenza di due 'altrove' speculari, secondo che il punto di vista si orienti dal basso verso l'alto o al contrario. Il cielo è un *lassù* e la terra è un *laggiù* (l'elemento che caratterizza il componimento è tuttavia l'aria, come medium di due sensi prospettivamente orientati: soprattutto la vista e, secondariamente, l'udito).

L'opposizione tra i due 'altrove' scompare nella seconda sezione. Quel che nella prima sezione (e nel sogno) accade *lassù* (*...volare... cantare...*), accade sulla terra. Quest'ultima ha frattanto smesso di essere un *laggiù* e si è narrativamente trasformata in un *quaggiù*.

Si osservino allora i modi con cui avviene questa ricomposizione, nel gioco linguistico delle forme e delle funzioni. Dal punto di vista formale, infatti, *quaggiù* ha almeno qualcosa in comune con *laggiù*, mentre nulla lo connette con *lassù*. In *quaggiù*, tuttavia, l'opposizione tra "giù" e "su" (cioè l'opposizione direzionale che nella prima sezione determina il punto di vista) è neutralizzata dal tratto funzionale della persona grammaticale manifestato dal *qua* (opposto al *là* della prima sezione). Tale tratto funzionale è un "io": lo stesso "io" di *penso* (conciliatore di narratore e personaggio), su cui, si badi bene, si regge non il *laggiù*, ma il *lassù* della prima sezione.

Insomma, nella terna *laggiù* - *lassù* - *quaggiù*, quel che pare formalmente uguale (il *là* nel rapporto tra *laggiù* e *lassù* e il *giù* nel rapporto tra *laggiù* e *quaggiù*) si rivela funzionalmente diverso e quel che sostiene la diversità formale tra il *là* di *lassù* e il *qua* di *quaggiù* si rivela funzionalmente uguale.

E si giunge così alla questione della persona grammaticale, l'elemento di sintesi delle prospettive drammatiche e narrative che, lo si è visto, il testo della canzone proietta secondo tempi e spazi diversi.

Il componimento è il regno di un "io", assoluto nel primo atto, correlativo nel secondo. Nell'enunciato, l'"io" è naturalmente un personaggio, che pare coincidere con l'"io" dell'enunciazione: chi canta, sembra, è chi ha sognato, colui che erompe nelle parole del celebre ritornello. In realtà, come in ogni prodotto culturale di massa di tale sorta, si tratta di un procurato effetto illusionistico. Ed è questo un aspetto che segna la differenza, come generi testuali, tra la canzone e la poesia lirica. I tradizionali studi sulla canzone (d'impianto a dire il vero più erudito che concettuale e più filologico che linguistico) invocano unanimemente la poesia lirica (spesso sotto la generica denominazione di poesia) per un presunto confronto pertinente tra simili. Ma si tratta eventualmente solo di una somiglianza, innegabile, di pure forme (rima, versi, artifici, schemi stilistici e così via) e se il fine di tale confronto è (come è lecito sospettare) di nobilitare per tale via il proprio oggetto di studio (nobilitandosi di conseguenza), tale fine è da ritenersi fallito proprio nel momento stesso in cui lo si persegue: esplicitamente rivendicata, la nobiltà svanisce. Resta la solita mistificazione dell'elitario di massa, che è lo stigma di coloro che si atteggiavano a colti nell'epoca presente. Vale meglio pertanto consacrarsi a una ricerca, priva di ipoteche sociali, della grazia, dell'intelligenza e dell'armonia, reperibili in ogni dove, anche se in ogni dove molto modicamente.

Tornando ai fatti, l'"io" dell'enunciato di *Nel blu dipinto di blu* è una maschera, una figura messa in scena dal cantastorie (a sua volta, si badi bene, interprete dell'"io" dell'enunciazione) e la prima persona è un guscio aperto all'opportunità di riuso da parte del "tu" dell'enunciazione,

che è in realtà un "tu" collettivo, il pubblico cui la canzone è destinata e rivolta. Ciascuna replica di questo "tu", indossando per innumerabili volte la maschera dell'"io" (anche solo virtualmente, anche solo nella memoria), ripercorre lo sviluppo drammatico e narrativo (ed è in questo mimetico 'fare come' la chiave del piacere), inscenando e interpretando una replica della commedia canora di cui l'"io" dell'enunciato è il protagonista. Nel caso presente, di quale commedia si tratta? La più banalmente vera: quella che si apre con un desiderio erotico e si chiude con un connubio.

Nella seconda sezione del componimento compare infatti un "tu" dell'enunciato, che è certamente distinto dal "tu" dell'enunciazione (ma non per questo indisponibile a farsene riempire, ogni volta che se ne dia il caso: non si insiste qui su condizioni e modalità di tale processo). L'"io" si correla a tale "tu" e se nella prima sezione si qualifica in funzione del suo agire riflessivo, nella seconda l'agire dell'"io", la sua esplicitazione, trova nel "tu" la sua sponda. Il "tu" non raggiunge mai però la funzione di soggetto. Dove è pertinente, tale funzione continua a essere coperta dall'"io" (cui tocca per altro al v. 18, in cui l'"io" diventa *io*, l'unica esplicita apparizione come pronome personale con tale funzione). Il "tu" rimane circoscritto nella forma di aggettivo possessivo (*occhi tuoi belli, occhi tuoi blu, la tua voce*, e non sfugga che i nomi sono parti del corpo e, in genere, attributi fisici). Appare finalmente come pronome nell'ultimo verso del componimento, che si apre così con un "io" soggetto, quello di *penso*, e si chiude, nel brevissimo finalino di ripresa del ritornello, con un "tu", sotto la forma obliqua *te*, retta dalla preposizione *con*, marca di complementarità e di accompagnamento.

Di che genere grammaticale sia l'"io" è modicamente ma chiaramente detto nella prima sezione dal *rapito* del v. 3 e dal *dipinto* del ritornello (che può sì riferirsi al *blu*, come per via dell'assenza di segni di interpunzione lascia intendere il titolo, ma anche a colui che, dipintosi di blu la faccia e le mani, come enuncia, arcano, il secondo verso, volando è nel blu: è in questo caso evidente la ricerca di ambiguità). Non ci sono dubbi d'altra parte sulla chiara caratterizzazione maschile della fonte enunciativa del componimento: la figura pubblica del suo interprete principe e co-autore, Domenico Modugno, fortemente marcata da tale

punto di vista, rese coerenti per altro attore e (doppio) personaggio, "io" dell'enunciazione e "io" dell'enunciato.

Il genere grammaticale del "tu" è invece implicito. Chiaro per contrasto, si potrebbe dire. Forse, però, tale genere è solo non-marcato, né femminile né maschile, e resta così una posizione aperta, disponibile a una specificazione volta per volta effettuata in funzione del "tu" dell'enunciazione.

Gli attributi del "tu" dell'enunciato esplicitamente menzionati nel componimento (due, *occhi* e *voce*, come sono due le parti del corpo dell'"io" nominate nella prima sezione: *faccia* e *mani*) sono del resto neutri, non solo dal punto di vista banalmente naturale dell'opposizione tra i sessi, ma anche dal punto di vista del loro valore culturale. La reticenza sui caratteri patenti della femminilità era forse imposta da una (auto)censura di cui si ebbero, in altri casi dell'epoca, esplicite testimonianze, una (auto)censura dettata da perbenistica decenza e da scrupoli clericali. Spesso, però, imporre e imporsi di non dire significa non porre limiti all'interpretabilità: è l'intrinseca contraddizione in cui l'intelligenza dell'espressione getta inesorabilmente scrupoli clericali e perbenistica decenza.

L'eros è del resto il trasparente tema del componimento, anche se i riferimenti che vi si fanno sono tutti indiretti, allusivi. E sarà anche questo da considerare un carattere rimarchevole di *Nel blu dipinto di blu*, che, con perfetta riuscita espressiva e comunicativa, mette in scena l'eros e ne narra senza mai ricorrere al più facile armamentario lessicale di tale area di significato: il sostantivo *amore* non vi trova posto, come non ve ne trova il verbo *amare* o qualche suo sinonimo. Ma di eros chiaramente si tratta e l'insieme dei dati linguistici e osservativi consente di dire in chiusura ancora qualcosa sull'articolazione drammatica e narrativa della canzone.

Vista nella sua durata, contenuta però in un evento puntuale, la prima sezione ordina narrativamente un'attività riflessiva di un "io" maschile, assoluto e irrelato (*mi dipingevo*) seguita dall'improvviso rapimento di un'estasi quasi oltremondana, risolta espressivamente nella reticenza di un'interiezione iterata. Onanismo, verrebbe fatto di pensare, ma il contesto onirico, l'implicito riferimento all'inconsapevolezza del sonno (in funzione anch'esso di una

fondamentale reticenza?) deresponsabilizzano il soggetto, che è ghermito dal vento di un raptus, di un'ispirazione erotica e letteraria, giunta al suo culmine nel sogno: prodromi e verificarsi di un'ejaculazione spontanea notturna? Non importa rispondere, se è del resto già chiaro che i modi espressivi sono quelli di una disposizione spirituale tipica dell'adolescenza e quindi, in funzione compositiva, di un'attitudine culturale che (ovviamente come cascame) vede nel cantore ispirato e nell'innamorato i tratti permanenti del correlato stato esistenziale.

L'"io" maschile resta il centro anche della seconda sezione. L'ispirazione dell'eros cambia forma, tuttavia, e l'agire smette di essere riflessivo: il sogno muta di segno, se è un guardare negli occhi. Il "tu" vi è finalmente coinvolto in modo comitativo, ma la relazione non evolve mai chiaramente verso la transitività né, si osserverà, verso la reciprocità. In modi diversi, insomma, essa continua a implodere nel soggetto.

E c'è da chiedersi se, in questa duplice articolazione e nel suo movimento, quanto ai valori dell'eros, non si intravedano tratti essenziali di un modo d'essere e di atteggiarsi (con connotati ideologici e culturali) di una nazione, l'italiana, che, come in un empito d'adolescenza nel bel mezzo di un luttuoso e turbinoso secolo breve, proprio in questa canzone si riconobbe, continuando a riconoscere in essa poi un simbolo della propria storia sociale recente, delle sue speranze e di un passato esistenziale alla cui memoria chi l'ha vissuto non vorrebbe né forse saprebbe rinunciare.

data di pubblicazione in rete: 7 gennaio 2005