

the effects on the 'patients' are less diverse than might be commonly supposed. We were left wondering, in the case of the Rucellai Madonna, whether, if the 'patient' had metaphorically been moved from Harley Street to one of the great London teaching hospitals, the results would have been dramatically different.

List of Speakers (in order of appearance).

Dr. Francis Ames-Lewis (Birkbeck College, London University): *The roll of drawings in trecento panel paintings*. — Norman Muller (The Art Museum, Princeton University): *The carpentry and assembly of Siense trecento altarpieces: some recent observations*. — Dr Gert Kreytenberg (University of Bochum): *Frame and image: Orcagna's Strozzi altarpiece*. — Dr Christa Gardner von Teuffel: *The Florentine high altarpieces after the Black Death*. — Ms Lisa Monnas: *Silk fabrics in Italian panel paintings 1300—1430*. — Dr Erling Skaug (Conservation Department, Norsk Folkenmuseum, Oslo): *Punchwork in Florence in the 1360s: the Cione brothers and Giovanni da Milano*. — Dr Olga Pujmanova (National Gallery, Prague): *Italian pseudo-polyptychs in Czechoslovakia*. — Dr Joanna Cannon (Courtauld Institute of Art, London University) and Ms Viola Pemberton-Pigott (conservator, the Royal Collection): *The Triptych attributed to Duccio in the Royal Collection*. — Professor Miklós Boskovits (Corpus of Florentine Painting, Florence): *Three hypotheses of reconstruction: a Romagnole tabernacle, a Lombard altarpiece and a Siense predella*. — Sig. Alfio del Serra (Conservator, Florence): *The cleaning of Duccio's Rucellai Madonna*. — Dr Giorgio Bonsanti (Opificio delle Pietre Dure, Florence): *Remarks on recently restored works by Giotto and his workshop*. — Dr Carl Strehlke (The Johnson Collection, Philadelphia Museum of Art): *The Johnson Collection's Niccolo di Pietro Gerini and Florentine trecento paintings made for pilasters*.

Andrew Martindale

Rezensionen

ANDREW MARTINDALE, *Simone Martini. Complete Edition*. Oxford, Phaidon Press 1988, 268 S., 140 + 12 einfarbige Abbildungen, 16 Farbtafeln.

(con sei illustrazioni)

Sebbene sempre riconosciuto da contemporanei e posteri figura di grandissimo spicco nella storia della pittura, la bibliografia di Simone non è ampissima né particolarmente brillante. Non esiste un volume che esamini la sua produzione con il rigore e la sistematicità degli studi dell'Offner su Bernardo Daddi o sull'Orcagna, né che ne indaghi i moventi e il sottofondo culturale con una completezza simile alla classica monografia ghibertiana del Krautheimer; e manca sul maestro senese un libro paragonabile all'effervescente vivacità intellettuale del *Giotto e la sua bottega* di Giovanni Previtali. Sarebbe interessante ricercare il perchè della qualità scialba, del carattere spesso puramente compilativo o celebrativo della letteratura relativa al grande pittore di Siena. Ma oggi possiamo dare il benvenuto ad un impegnato libro che si propone di

abbandonare i soliti schemi ed esaminare l'opera del maestro concentrando l'interesse sulla „diversity of Simone”; parole queste che, come precisa Andrew Martindale, potrebbero costituirne il sottotitolo. Infatti, spiega l'autore, „the briefest enquiry into his painting generates the conviction that this diversity was one of the things most appreciated by his patrons. His output is for the most part associated with highly specialized commissions; patrons came to him with special requirements in the expectation of getting an extraordinary response.” Il fulcro della discussione si sposta dunque da problemi di stile e di cronologia a „far wider items, affecting the lives of those who created it (cioè l'opera), those who paid for it and in some sense used it”. Si tratta di una scelta che, a giudicare da alcune recensioni, non è piaciuta a tutti, ma che oggi, quando l'esigenza di sperimentare nuovi approcci è nell'aria, potrebbe risultare assai stimolante. „Recent years have brought — spiega Martindale — much speculation into this field of enquiry but little agreed progress” e l'affermazione non sembra esagerata se si pensa ad esempio al catalogo della recente mostra *Simone Martini e 'chompagni'* (Siena, 1985) dove veniva messa in dubbio la validità di molte delle affermazioni degli studi precedenti. Vediamo dunque quale è l'impostazione e quali sono le conclusioni della nuova monografia.

Il libro si apre con una breve — forse troppo breve — ricapitolazione della storiografia di Simone e prosegue abbozzando una biografia del pittore, in cui sottolinea gli aspetti meno noti, gli elementi non chiaramente espressi ma già impliciti nelle notizie documentarie intorno alla sua personalità, alla sua situazione economica, ai suoi rapporti con i familiari. Dopo un altro, fugace sguardo sulla situazione socio-culturale dell'Europa all'aprirsi del XIV secolo, con il quarto capitolo si entra nella discussione dell'attività giovanile di Simone. La più antica testimonianza artistica pervenutaci di sua mano è, per il Martindale, la 'Maestà' del Palazzo Pubblico di Siena, solitamente ritenuta risalente al 1315 (quando il pittore doveva avere ormai una trentina di anni) e rifatta dallo stesso Simone nel 1321. L'autore non concorda tuttavia con l'interpretazione troppo rigida di dati documentari a suo avviso non univoci, e sostiene che l'esecuzione dell'affresco s'iniziasse già ben prima del 1315, proseguendo a più riprese fino al 1321. Anche la Pala di San Ludovico di Tolosa nella Pinacoteca di Napoli non è riferibile secondo il Martindale, come spesso si è affermato, al 1317: „any date between September 1316 and November 1319 would have been appropriate for its commission and completion”. Un altro capolavoro giovanile, il ciclo di affreschi nella cappella di San Martino nella chiesa inferiore della Basilica di Assisi, viene collocato invece tra il 1312, anno in cui il cardinale Gentile da Montefiore lasciò fondi al Convento francescano per la sua cappella funeraria, e il 1319, quando scoppiarono gravi disordini nella città umbra, impedendo il proseguirsi di lavori artistici nella Basilica.

I punti di riferimento sono costituiti dunque da circostanze storiche non di rado dimenticate dalla storiografia artistica del passato: per la 'Maestà' di Siena il termine *post quem* viene fissato nel 1311, anno della costruzione della 'Sala del Mappamondo', destinata ad ospitare il dipinto; per la Pala di San Ludovico nel 1316, anno dell'elezione di papa Giovanni XXII, artefice del felice esito del processo di canonizzazione conclusosi, come si sa, l'anno dopo. Alle poche date sicure se ne aggiungono dunque delle altre, indicative; e l'autore si sforza di ricavare elementi utili da ogni fatto ricordato

dai documenti. Confrontando ad esempio la somma lasciata dal cardinale Gentile per la cappella di San Martino con le somme stanziare per altre imprese artistiche tra la fine del '200 e l'inizio del '300, conclude che il denaro sborsato dal prelado non poteva essere sufficiente per coprire il fabbisogno per costruzione e decorazione: o si trattava dunque di una somma pattuita per venire in possesso di una cappella già costruita in precedenza, oppure della prima rata di una serie di pagamenti non documentati.

I ragionamenti del Martindale quando rievoca le circostanze della nascita di un'opera sono invariabilmente contrassegnati dal buon senso e fondati sulla base di indizi sicuri, evidenziando il suo intento di evitare il campo minato dell'opinabile. Sfortunatamente però quando si tratta di questioni relative all'aspetto stilistico i suoi giudizi non sono sempre caratterizzati da simile equilibrio. A proposito della Maestà, ad esempio, leggiamo che solo le teste dei santi rifatte in un secondo momento (nel 1321 per la maggioranza dei critici, ma probabilmente prima per il Martindale) sono da ritenere lavori di sicura autografia, mentre „the remaining painting...presents a motley array of styles and ability”. Un'affermazione simile, in contrasto con quanto si legge solitamente negli studi relativi — e, secondo chi scrive, anche con l'evidenza visiva — richiederebbe motivazioni ben più articolate.

La stessa cosa si può obiettare anche sulla datazione molto precoce proposta dallo studioso per gli affreschi della Cappella di San Martino ad Assisi. „There are good reasons for disregarding the canonization of St. Louis as a crucial dating factor here — leggiamo — and for seeing the St. Martin frescoes as amongst the earliest of Simone's surviving works”, poichè, spiega l'autore, „this bland narrative never reappears in Simone”, le cui opere più mature introducono lo spettatore in „a much tougher world of explicit if controlled drama.” In conclusione, dunque, „had the St. Martin frescoes been painted after 1316 c., they would have ... been less fun.” Ora mentre su quest'ultima affermazione non è possibile discutere, il resto del discorso è decisamente controverso. Certo non mancano elementi di confronto stilistico in favore di una datazione relativamente alta (cfr. ad esempio: L. Bellosi, *Moda e cronologia*, in *Prospettiva*, N. 10, 1977, p. 17 sgg. e M. Boskovits, *Studi recenti sulla Basilica di Assisi*, in *Arte Cristiana*, LXXI, 1983, p. 213 sg.) ma niente, che io sappia, rende proponibile un'esecuzione risalente, come vorrebbe il Martindale, addirittura agli anni tra il 1312 e il 1316. Vi sono invece motivi, e per di più di carattere storico, che depongono in favore di una data poco successiva al 1317. Le scarse e frammentarie notizie documentarie sulla storia della Basilica, raccolte dal padre Zaccaria, parlano di lavori in corso nella Basilica („pro operibus dicti ecclesie...”; cfr. G. Zaccaria, *Diario della Basilica e Sacro Convento di San Francesco*, in *Miscellanea francescana*, LXIII, 1963, p. 294 f.) tra ottobre 1316 e novembre 1317. Intorno a queste date viene posta dai critici (Martindale incluso) l'esecuzione del ciclo di Pietro Lorenzetti nel transetto sinistro della Chiesa inferiore; vi sono tuttavia indizi che suggeriscono una continuità nella decorazione di ambedue i lati del transetto, che doveva dunque iniziarsi, con l'intervento della bottega di Giotto, sempre nello stesso giro di anni. D'altro canto la teoria di Santi dipinti da Simone nell'angolo Nord-Est del transetto, sotto gli affreschi giotteschi, difficilmente avrebbe potuto essere eseguita quando le squadre di Giotto e di Pietro Lorenzetti erano ancora presenti nel cantiere.

Ma vi è anche un altro motivo a suggerire che l'affresco di Simone nel transetto, forse una sorta di saggio preliminare in previsione della commissione del ciclo di San Martino, risalisse, come del resto la decorazione della cappella, ad una data piuttosto successiva che precedente al 1317. San Ludovico di Tolosa appare negli affreschi di Simone, come si sa, con il capo circondato da aureola, e similmente viene raffigurato anche nelle vetrate della cappella dei Santi Ludovico e Stefano, situata sempre nella Chiesa inferiore della Basilica. Nella vetratura della cappella di Sant'Antonio invece, che le affinità stilistiche mostrano eseguita in tempi non lontani e dal medesimo artista (cfr. M. Boskovits, *A Corpus of Florentine Painting*, Sec. III, Vol. IX, Firenze 1984, pp. 317, 322), la figura del santo è ancora priva di una simile distinzione. L'autore di queste vetrate, identificabile con il Maestro di Figline, probabilmente partecipava anche all'esecuzione di quelle della cappella di San Martino, lavorando però questa volta, come riconobbe giustamente Ferdinando Bologna (*Gli affreschi di Simone Martini ad Assisi*, Milano 1966, p. 3), su cartoni di Simone Martini. Non mi parrebbe azzardato supporre dunque che la vetrata, iniziata qualche tempo prima del 1317 ma ancora in corso nel novembre del 1318 (quando giunge da Murano alla Basilica di Assisi una fornitura di vetro), approssimativamente coincidesse con la presenza di Simone nel cantiere.

Nei successivi capitoli, che ovviamente non possono essere discussi dettagliatamente in questa sede, vengono esaminati, raggruppati per temi, diversi aspetti della produzione martiniana. Si discutono prima i grandi politici, „the somewhat expensive bread-and-butter side of the workshop output” a proposito dei quali peraltro, ci avverte l'autore, „it was not expected that he would paint all or even the major part of each commission”, e quindi le commissioni civiche ricevute tra il 1321 e il 1333, per proseguire poi con l'analisi della produzione degli anni avignonesi, dal 1334/35 fino alla morte. Segue un breve riesame dell'attività dei collaboratori, associati e seguaci, e il volume si conclude con il catalogo: sezione di grande utilità, in cui si trovano riunite notizie sulle condizioni fisiche, sulla vicenda storica, sul significato politico ed iconografico delle opere accettate come autografi di Simone, ma dove si tende a sorvolare su problemi di critica stilistica („this book is not much concerned with the nuances of attribution”, avverte l'autore).

Leggendo questa nuova monografia si ha la sensazione rassicurante di essere affiancati da una guida affidabile, con i piedi saldamente in terra. Nel caso della discussione delle commissioni pubbliche ad esempio l'analisi delle opere è introdotta da tabelle che confrontano i dati disponibili su questo tipo di impegno dell'artista anno per anno e rivelano le varie componenti del prezzo complessivo di una determinata opera. Gli onorari ricevuti da Simone appaiono, in base ai confronti proposti, piuttosto considerevoli; tuttavia, osserva Martindale, le eccellenti condizioni economiche godute dall'artista si possono spiegare solo supponendo l'esistenza di altri e ben più cospicui introiti. Probabilmente, egli suggerisce in modo assai plausibile, i lavori particolarmente redditizi erano quelli relativi alla progettazione e realizzazione di addobbi festivi, di decorazioni allestite in occasione di particolari solennità oppure, durante gli anni avignonesi, quelli richiesti dalle esigenze di rappresentanza di un importante personaggio, il suo probabile protettore. Dopo aver illustrato però le circostanze, le

condizioni esterne della nascita di un'opera, al suo aspetto puramente artistico, ai suoi caratteri di stile l'autore solitamente non dedica altrettanta attenzione.

Parlando della divisione del lavoro nell'Annunciazione degli Uffizi, egli si limita ad osservare che „there is little evidence for the significance of a double signature”. Il gruppo principale, egli aggiunge, sarà di Simone, poichè „there is no evidence that Lippo, accomplished painter that he was, could paint like this”. Il resto quindi spetta a Lippo ma anche ad altri aiuti, dal momento che „a peculiarly poor piece of work” come il busto del profeta Ezechiele non raggiunge nemmeno il livello abituale di Lippo Memmi. Ora è vero che il problema relativo all'esecuzione di questo capolavoro rimane tutt'ora aperto, e che regna ancora parecchia confusione — anche in conseguenza di alcune proposte stravaganti della mostra *Simone e 'chompagni'* del 1985 — riguardo il catalogo del maestro senese. Ma intanto si può ribadire che — ed era proprio al Previtali ad affermarlo nel catalogo di quella mostra — nell'Annunciazione firmata da Simone e da Lippo „la qualità esecutiva [è] impeccabile in ogni centimetro quadrato”. Non sarà certo la mancanza di qualità che si deve sottolineare nell'intensissimo busto di Ezechiele, in cui l'artista sembra sviluppare ed arricchire ulteriormente una sua idea figurativa affacciata molti anni prima in uno dei busti (Giacobbe) della Maestà di Palazzo Pubblico. E poi ci sono indizi ben precisi, di carattere sia stilistico che tecnico, per indicare nella figura di Santa Margherita la parte da attribuire a Lippo. Suppongo che le mie osservazioni su questo punto (Sul Trittico di Simone Martini e di Lippo Memmi, in *Arte Cristiana*, LXXIV, 1986, p. 69 sgg.) fossero pubblicate troppo tardi per essere prese in considerazione nel volume, ma una convincente distinzione delle mani era già stata effettuata molti anni prima da Klara Steinweg in un saggio importante, noto anche al Martindale che lo cita nella bibliografia (Beiträge zu Simone Martini und seiner Werkstatt, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, VII, 1953/56, p. 167 n. 22).

Qualche volta sembra sia il suo desiderio di spiegazioni facilmente comprensibili e concrete a portare fuori strada l'autore. Vale la pena prendere in seria considerazione, ad esempio, l'ipotesi che attribuisce ad un „inconvenience of space”, cioè alla relativa strettezza della lunetta sopra la porta della chiesa di Notre-Dame-des-Doms ad Avignone, la nascita di una fortunata soluzione iconografica quale la „Madonna dell'Umiltà”? È vero che la più antica composizione sicuramente datata (la tavola di Bartolomeo da Camogli, del 1346, oggi nella Galleria Nazionale di Palermo) che si conosca di questo tipo di immagine è più tarda dell'affresco di Simone e in teoria potrebbe derivare da questo. Tuttavia sono noti pure diversi dipinti che l'evidenza dello stile rivela di data più antica del presunto modello simonesco e il sogno di Opicinus de Canistris, registrato nell'anno 1334, mostra che a quella data l'immagine della Madonna col Bambino in braccio seduta umilmente per terra doveva ormai avere una certa diffusione (cfr. R. Salomon, *Opicinus de Canistris. Weltbild und Bekenntnisse eines avignonensischen Klerikers*, London 1936, p. 32).

A proposito della tavoletta con San Ladislao, appartenente alla chiesa di Santa Maria della Consolazione ad Altomonte (*Abb. 6a*), il Martindale correttamente osserva la notevole sottigliezza del supporto ligneo, e poichè il dipinto non reca segni di cerniere, mentre lungo il lato superiore sinistro è ornato da una modanatura aggettante, conclude

che difficilmente potrebbe trattarsi — come spesso si sostiene — di elemento di un altare pieghevole. Ma forse si potrà dire di più, tenendo presente anche la peculiare asimmetria dell'aspetto odierno della tavola: modanatura in rilievo solo da un lato della cuspidi, bordo ornamentale più largo e meno alto allo stesso lato della cornice, resti di un'incorniciatura dipinta solo a sinistra e in basso sul tergo. Credo non sia troppo arrischiato concludere che ci troviamo di fronte alla metà sinistra di una tavoletta devozionale, che probabilmente raffigurava due santi a figura intera e, nella cuspidi, forse una piccola Crocifissione come in un dipinto di Andrea di Bartolo, appartenente al lascito Corsi del Museo Bardini di Firenze (*Abb. 6b*).

La decisione di includere nel catalogo solo le cosiddette opere „sicure” riduce purtroppo l'utilità del volume, ulteriormente svantaggiato dal fatto, del tutto inspiegabile, che l'indice non cita i molti dipinti più o meno direttamente collegabili con la produzione della bottega di Simone che pure sono ricordati nel testo del Martindale. Tra le opere chiamate in causa ne figurano diverse che provengono dall'ambito di Lippo Memmi o di altri maestri a lui affini, e la loro presenza è senz'altro utile per far comprendere la portata del fenomeno Simone Martini. Tuttavia non sarebbe stato male avvertire il lettore non specialista che la bottega di un pittore della prima metà del XIV secolo non può essere immaginata come quella di Raffaello. Anche se il *Breve* dei pittori senesi non vieta esplicitamente (come lo vietano gli *Statuti* dei loro colleghi fiorentini; cfr. *Statuti dell'arte dei Medici e Speciali*, a cura di R. Ciasca, Firenze 1922, rubr. VIII, p. 81) l'assunzione di più di un discepolo alla volta, non v'è motivo di supporre una sostanziale diversità nel funzionamento delle botteghe delle due città. Nè c'è ragione di ritenere che la firma congiunta di Simone e di Lippo implichi una loro collaborazione duratura più di quanto non l'implichino le firme comuni di Pietro e Ambrogio Lorenzetti oppure, un secolo più tardi, quelle di Jacopo Bellini e dei suoi figli. E in ogni modo, se in una monografia su Simone trovano posto illustrazioni e commenti relativi ad opere come l'altare di Montepulciano e il polittico di Colle Val d'Elsa (alle quali Simone sicuramente non ha messo mano) tanto più dovrebbero esserci dipinti con aspirazione più fondata all'autografia simonesca.

Solo di sfuggita viene ricordata ad esempio la serie di Apostoli oggi divisa tra il Metropolitan Museum di New York (Nos. 43.98.9—43.98.12) e la National Gallery di Washington (Nos. 820—823). Il giudizio assai limitativo del Martindale („of mediocre pictorial quality, but has fine punched decoration”) non si discosta di molto da quello della critica precedente, ma non per questo è meno ingiusto. Nonostante i gravi danni subiti dalla pellicola pittorica in seguito a vecchie, disastrose puliture e più o meno arbitrari rifacimenti, traspare ancora in queste nervose, aristocratiche figure un'eleganza grafica e una intensissima caratterizzazione fisionomica che mi sembrano del tutto degne di Simone. Un accostamento del busto di Sant'Andrea, oggi a New York (che riproduco qui da una foto scattata quando il dipinto era ancora sul mercato antiquario berlinese) al busto di Apostolo del Museum of Fine Arts in Boston, da tutti riconosciuto a Simone Martini, credo parli più chiaramente al riguardo di un circostanziato confronto scritto (*Abb. 4,5*).

Diversi altri dipinti di notevole interesse non vengono invece neanche menzionati. Tra questi ricorderei la piccola Crocifissione del Museo Horne di Firenze (No. 54),

riconosciuta come opera relativamente antica di Simone dal Bellosi (in *Prospettiva*, No. 11, 1977, p. 20 sg.), la Madonna No. 583 della Pinacoteca di Siena che la Chelazzi Dini ritiene, giustamente a mio avviso, una primizia dell'artista (in *Prospettiva*, Nos. 33—36, 1984, p. 29 sgg.), o due piccole tavole devozionali del Museo di Kansas City (No. 61—62) e del Museo Isabella Stewart Gardner di Boston (No. P30 W8) che chi scrive aveva proposte per l'artista (in *Arte Cristiana*, 1986, p. 76 sgg.). Avrebbe meritato attenzione poi questo notevolissimo Busto di Angelo (*Abb. 7a*), già appartenente alla collezione Lanckoronski di Vienna e reso noto da Serena Padovani (in *Prospettiva*, No. 17, 1979, p. 85 sg.). Non conosco purtroppo le misure esatte della tavola, oggi di ignota ubicazione, ma a giudicare da una vecchia foto che la illustra accanto al San Giorgio di Paolo Uccello (già Lanckoronski e oggi alla National Gallery di Londra), doveva essere alta circa quaranta centimetri o poco più; dimensioni non dissimili dunque dalle cuspidi del polittico di Simone presso il Gardner Museum di Boston, pure raffiguranti busti di angeli. Era in origine laterale di un polittico simile anche il pannello con una giovane Santa in mezza figura che oggi, privo di cuspidi, si conserva nella National Gallery di Ottawa e mi sembra tutt'altro che improbabile l'ipotesi che l'Angelo ex-Lanckoronski e la Santa di Ottawa in origine appartenessero al medesimo polittico.

Colgo infine l'occasione per segnalare un altro dipinto, del tutto dimenticato dagli studi più recenti su Simone: si tratta di una Madonna col Bambino nel Bode-Museum di Berlino (No. 1710), catalogato nel 1931 come lavoro di un seguace di Simone, ma classificato talvolta con riferimenti del tutto fuorvianti (ad 'Ugolino Lorenzetti' ad Andrea Vanni, ecc.). Certo attualmente l'opera è di difficile lettura: in seguito ai danni subiti tutta la parte sinistra, circa due terzi dell'intera superficie dipinta ivi compresa anche il volto di Maria, è stata completamente rifatta, il fondo oro è stato pure rinnovato e alla parte superiore della tavole sono state aggiunte altre raffigurazioni, probabilmente antiche ma irriconoscibilmente ridipinte. Quanto vi rimane colpisce tuttavia con una straordinaria ricchezza di invenzione e con l'altissimo livello della qualità d'esecuzione (*Abb. 7b*). Il volto del Bambino, modellato con un soffio di ombre leggere, la mano destra che tira a sé il velo trasparente della Madre rimanendone parzialmente coperta, la delicata mano sinistra della Madonna dalle dita lunghe e nervose che sembrerebbero intercambiabili con quelle della nota tavola di Simone nel Wallraf-Richartz-Museum di Köln, il sottilissimo gioco di pieghe del panno che ricade dalla sinistra di Maria o la decorazione accuratissima delle aureole sembrano altrettante sigle dell'autografia di Simone. Non è, ben s'intende, mia intenzione di redigere qui un elenco di omissioni, in parte forse inevitabili in studi del genere. Vorrei sottolineare invece che la decisione dell'autore di evitare le *minutiae* dell'attribuzionismo lo porta ad una ricostruzione per molti versi unilaterale e un po' semplicistica dell'attività di Simone. Se egli si proponeva di produrre l'esatto contrario di un volume (come quello del Paccagnini) incentrato sui problemi di stile, ci è riuscito, ma l'immagine che la sua monografia, indubbiamente di affascinante lettura, offre al lettore su Simone Martini appare per chi scrive parziale e molto „data”.

Miklós Boskovits