

Raccontare Milano

Arte, architettura, media e mercato

Il volume è il risultato di un progetto di ricerca del Dipartimento di Comunicazione, arti e media "Giampaolo Fabris" dell'Università IULM dal titolo "Milano raccontata con gli occhi degli altri".

'L'altro' è rappresentato da chi è estraneo, per così dire, alla città, ma anche da chi è diverso da noi. Cogliere il suo racconto significa generarne un altro, in un processo che non ha fine e che proprio in questo nasconde la sua profonda e intrinseca vitalità.

La caratteristica dei saggi qui riuniti è la 'polifonia'. I percorsi di analisi e di ricerca proposti dagli autori portano in tante direzioni, ma partono tutti dallo stesso punto: Milano. Storici e critici dell'arte, del cinema, della televisione, architetti, economisti hanno illustrato opere e aspetti più o meno noti della città, con sguardi profondi e inediti.

Il volume è concluso da un progetto didattico curato da Gianluigi Colin e Adriano D'Aloia, che hanno guidato gli studenti del corso di Teoria e tecnica della fotografia della Facoltà di Arti, turismo e mercati della IULM in una piccola sfida: raccontare Milano attraverso il mezzo fotografico. La bella narrazione per immagini, che via via ha preso corpo, compare qui in una selezione di lavori, che hanno svelato un rapporto con la città complesso e mai banale. Un racconto degli altri, appunto.



www.silvanaeditoriale.it

Raccontare Milano

Arte, architettura, media e mercato



Raccontare Milano

Arte, architettura, media e mercato

SilvanaEditoriale

Raccontare Milano

Arte, architettura, media e mercato

a cura di Simona Moretti

SilvanaEditoriale

Sommario

- 6 Prefazione
PAOLO GIOVANNETTI
- 8 Introduzione
SIMONA MORETTI
- Dal Medioevo ai giorni nostri:
il potere delle immagini**
- 13 Eventi milanesi nel Medioevo.
Un caso di racconto figurato (e scritto):
la processione dell'Idea
SIMONA MORETTI
- 29 “Nel mezo della illustrissima città di Milano”.
Tiziano e la svolta degli anni quaranta
LORENZO FINOCCHI GHERSI
- 37 *L'Ultima Cena* di Leonardo come incessante remake
TOMMASO CASINI
- Visioni della città sul grande
e piccolo schermo**
- 63 La Milano di Michelangelo Antonioni:
tra pittura e architettura, prospettiva e astrazione
ALBERTO PEZZOTTA
- 77 “La crisi è un’opportunità”.
La rappresentazione di Milano
nella serie tv *1992/1993*
CECILIA PENATI
- Vocazioni internazionali
nella contemporaneità**
- 89 Intermediac(it)y.
Sulla forma simbolica
della Milano contemporanea
ANNA LUIGIA DE SIMONE
- 101 Milano. Amerika. La Nuova Milano Astratta
GIANLUCA PELUFFO
- 113 L’immagine di Milano nel mercato
dell’arte contemporanea.
Criticità e opportunità
ALESSIA ZORLONI E ROBERTA GHILARDI
- Una narrazione per immagini**
- 125 “Ascolto il tuo cuore, città”.
Milano raccontata con la fotografia
A CURA DI
GIANLUIGI COLIN E ADRIANO D’ALOIA

“Nel mezzo della illustrissima città di Milano”. Tiziano e la svolta degli anni quaranta

LORENZO FINOCCHI GHERSI

La centralità di Milano nella vita politica italiana alla fine del quarto decennio del Cinquecento ha indubbiamente notevoli conseguenze sulla pittura di un artista come Tiziano, che del Rinascimento veneziano può essere considerato l'esponente di spicco, anche per i sensibili mutamenti a cui è soggetto il suo lavoro di artista dagli anni dieci fino alla morte dopo una lunga vita, in una Venezia spopolata dalla tragica pestilenza del 1576. Giusto una delle fasi più significative della sua produzione è quella che si colloca sul finire degli anni trenta quando, in seguito alla committenza e all'affezione dimostrategli da Federico II Gonzaga, duca di Mantova, Tiziano ebbe l'occasione di misurarsi con le aspettative di una corte evolutasi sul lessico classicista di Giulio Romano, epigono della grande scuola di Raffaello che, come noto, con le sue opere di architettura, pittura e decorazione, ebbe un impatto sostanziale per lo sviluppo delle arti in senso monumentale tra Lombardia e Veneto nel medio Cinquecento. A testimonianza di ciò un dipinto, a mio parere, è centrale per comprendere l'adozione di un canone 'romano', ben diverso dalla leggerezza sentimentale che distingue i riferimenti all'antico del primo Tiziano, ingenerati da richiami emotivi tanto alla scultura di Tullio e Antonio Lombardo quanto a modelli antichi veri e propri, come si vede nelle scene ora sfrenate, ora sonnacchiose dei *Baccanali* per Alfonso d'Este. Si tratta del *San Giovanni Battista* oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia¹ (fig. 1), un tempo nella chiesa veneziana di Santa Maria



1. Tiziano, *San Giovanni Battista*, Venezia, Gallerie dell'Accademia



2. Tiziano, *Incontro di Bacco e Arianna*, Londra, National Gallery

Maggiore, tradizionalmente datato intorno al 1535. Nel dipinto, a differenza di ciò che avviene, ad esempio, nell'*Incontro di Bacco e Arianna* della National Gallery di Londra (circa 1528; fig. 2), in cui il modello antico del *Laocoonte* è reinterpretato all'interno di una scena in cui domina il pathos di una coralità d'insieme, Tiziano pare concentrarsi sulla fissità della figura, imponente

e atteggiata in modi tali da far riferimento non tanto a modelli contemporanei, ma antichi, come testimonia il confronto palmare con l'imperatore presente nel rilievo con l'*Apoteosi di Augusto* conservato al Museo Nazionale di Ravenna e già in San Vitale (fig. 3). Di tale modello, tuttavia, Tiziano non sembra volersi servire come uno spunto fra tanti, ma pare meditare profondamente su di

esso, conferendo alla figura del santo una magnificenza fisica sino ad allora mai sperimentata. L'ombra scura sulla sinistra come anche lo splendido paesaggio con il fiume e gli alberi sulla destra esaltano il carattere statuario della figura, anche se il magistero dell'artista nell'uso del colore tonale attraverso una ripetuta serie di velature che accentuano la luminosità contrastata dell'incarnato induce a riconoscerci un'umanità tanto toccante quanto disarmante. Giovanni appare soprattutto uomo, più che santo, stoicamente solo nella natura che lo circonda, cosciente della moralità del suo operato espressa dall'armonia classica delle forme virili.

Giunto a tale livello di maturità espressiva, in linea con le esigenze di una corte come quella mantovana, dove le attese erano necessariamente diverse da quelle dei patrizi veneziani, ai quali la sobrietà repubblicana aveva sempre imposto di contenere nella ritrattistica l'enfasi e l'esaltazione di sé e del proprio prestigio personale, Tiziano, probabilmente sulla scorta della grandiosità dell'antico sperimentata nei ritratti dei Cesari per Federico Gonzaga, scelse di applicare lo stesso canone monumentale nella ritrattistica. Se in precedenza aveva sviluppato il genere con grande cura per la resa disinvolta dell'eleganza e della raffinatezza dei modelli, giunto a Milano per la prima volta nel gennaio 1540², il pittore, che lo stesso duca di Mantova aveva proposto a Carlo V come quanto di meglio offriva il panorama artistico dell'Italia del Nord³, si trovò di fronte a un contesto politico-sociale ben diverso sia da Venezia sia da Mantova, in una Milano che, per la presenza del nuovo viceré Alfonso d'Avalos⁴, marchese del Vasto, fedelissimo all'imperatore Carlo V, doveva apparire all'artista come il centro di una potenza incomparabile con tutte le altre realtà statali italiane. E in effetti fu un incontro, quello con l'Impero, che si sarebbe rivelato molto fruttuoso per l'artista durante tutti gli anni a venire.

Tiziano aveva già incontrato Carlo V a Parma e a Bologna tra il 1529 e il 1530, per prendere conoscenza con le fattezze del sovrano che poi avrebbe raffigurato in due ritratti a figura intera (Madrid, Museo Nacional del Prado; Vienna, Kunsthistorisches Museum)⁵ e anche in un terzo andato perduto, di cui resta una copia di mano di Rubens in collezione privata. Ma certo l'amicizia che si era creata tra Pietro Aretino, intimo del pittore, e il nuovo governatore di Milano dovette costituire un fatto di non poco conto perché Tiziano arrivasse in città e si



3. *Apoteosi di Augusto*, Ravenna, Museo Nazionale (copyright 2018 foto Scala, Firenze. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)

dicesse pronto a offrire i suoi servizi a un personaggio così influente e brillante, che insieme alla moglie Maria d'Aragona, figlia del re di Napoli, amava sentirsi al centro di un'élite culturale molto sensibile ai fatti d'arte⁶. In termini pratici, Tiziano doveva avere compreso come il *côté* imperiale, allo stesso modo di quello papale, verso il quale si sarebbe rivolto in seguito, sarebbe stato utile al fine di ottenere una rendita per il figlio Pomponio, sedicenne, ma di cui doveva avere già intuito la neghittosità, da parte di una delle istituzioni religiose della città. Allora, come accade anche oggi del resto, Milano appariva agli occhi del pittore come luogo di ripartizione di grandi ricchezze, centro di un potere politico internazionale, poiché parte di quell'Impero sul quale il sole non tramontava mai.

Il rapporto con il marchese del Vasto doveva essersi già sviluppato al tempo dell'arrivo a Bologna di questi con Carlo V dopo la campagna di Ungheria, cosicché il primo dei ritratti che Tiziano fece al d'Avalos, oggi conservato al Getty Museum di Los Angeles⁷ (fig. 4), può essere datato all'incirca al 1533. In esso Tiziano si concentra nel rappresentare una figura di guerriero vittorioso, affidandone il ruolo principe alla splendida armatura acciaio e oro, esaltata nella sua forza materica dai colpi di luce che fanno risaltare le ampie borchie rotonde sulle spalle. La naturalezza della figura, che contrasta felicemente con la pesantezza dell'armatura, è invece assicurata dall'espressione distesa del nobiluomo, dalla



4. Tiziano, *Ritratto di Alfonso d'Avalos*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum

fronte alta che conclude il bel viso con l'espressione quasi sorridente, nel mentre sembra proteggere bonariamente il bimbo che si protende al suo fianco, quasi certamente il figlio Ferrante. Se ne può concludere, quindi, che quanto notato in precedenza per il *Battista* delle Gallerie dell'Accademia riguardo a una concentrazione dell'artista sulla posa classica del modello, si ripeta nel caso del contemporaneo ritratto del d'Avalos, del quale, come per il *Battista*, Tiziano propone una resa altamente morale, ottenuta con una visione di tre quarti in grado di esaltare l'individualità della figura, autonoma e padrona dello spazio in cui sembra muoversi a suo piacimento. Vi è anche da aggiungere che, giusto questi ritratti di personaggi pubblici, come lo era il governatore di Milano, mettevano alla prova l'artista nel proporre un'immagine capace di essere convincente per la somiglianza ed espressiva, in senso positivo, del loro ruolo nella società del tempo. Nel caso del marchese del Vasto, il piglio imperioso di un capitano militare è mitigato non poco

dall'espressione rilassata che allude al prestigio civile e culturale cui Alfonso doveva tenere molto, considerato anche quello che sarebbe stato il secondo incarico affidato a Tiziano l'anno precedente il suo arrivo a Milano, ma consegnato dal pittore nell'estate del 1541.

L'opera in questione, oggi conservata al Prado, è la cosiddetta *Allocuzione di Alfonso d'Avalos*, la cui esecuzione fu seguita con particolare cura da Pietro Aretino, che ne fece menzione al governatore, descrivendola, già nel novembre del 1540⁸ (fig. 5). Il dipinto, significativamente, presenta il d'Avalos a figura intera, con la stessa postura caratterizzata dal braccio destro levato verso l'alto notata nel *Battista*, ripreso qui quasi di profilo, per consentire di rappresentare sulla destra la folla delle truppe che ascoltano il discorso che le avrebbe ricondotte all'obbedienza al loro generale in seguito a una sorta di ammutinamento realmente avvenuto nel corso del 1537. Con al fianco il giovane figlio, Francesco Ferrante, anch'egli in abiti



5. Tiziano, *Allocuzione di Alfonso d'Avalos*, Madrid, Museo Nacional del Prado

militari, Alfonso ottiene da Tiziano una sorta d'istantanea di grande modernità, fino ad allora mai tentata in ambito veneziano: per la prima volta il pittore propone un ritratto complesso al punto da divenire un dipinto di storia, in cui la moltitudine dei soldati con le lance rivolte al cielo è magnificamente riassunta dai due militi di spalle schiacciati l'uno sull'altro in primo piano sulla destra, nei quali la tensione del momento, esaltata dai lampi di luce sulle armature, è come addolcita dallo splendido manto di velluto rosso che avvolge la schiena di uno di essi.

Da questi due incarichi assegnati all'artista ci si rende conto che, nonostante la certezza che la disponibilità del pittore fosse dovuta anche a fini personali, il rapporto di Tiziano con il contesto milanese del d'Avalos lo pose indubbiamente in condizione di sperimentare nuovi moduli compositivi, ispirati ai modelli dall'antico che potevano essere riusati per giungere a quell'efficacia narrativa e vitalistica che, fin dalla giovinezza, aveva caratterizzato la pittura tizianesca: una pittura il cui successo era stato assicurato subito dal vigore fisico e carnale delle figure e dal protagonismo di 'paesi' lussureggianti. In un ambito ufficiale come quello milanese, Tiziano sembra proporre schemi interpretativi altisonanti per la palese adesione a un classicismo ben più aulico che in passato, ma senza rinunciare a quegli effetti pittorici e luministici sui volti, sui metalli e sulle stoffe per i quali era celebre la sua fama.

Questo è più che palese anche per come, tra il 1541 e il 1543, Tiziano avrebbe realizzato una pala d'altare per la chiesa di Santa Maria delle Grazie, in cui compie un deciso passo avanti nella composizione, accentuandone anche qui il carattere antichizzante dell'insieme⁹. L'intento era andare incontro alle aspettative di una committenza evoluta nel gusto delle arti, orgogliosa di servirsi dello stesso artista prediletto dal governatore e, soprattutto, dall'imperatore, con la speranza di possibili facilitazioni nel tentativo di ottenere le rendite da destinare al figlio derivanti dal canonicato di Santa Maria della Scala¹⁰.

La pala con l'*Incoronazione di spine*, oggi al Louvre (fig. 6), fu infatti ordinata dalla Confraternita della Santa Croce, che vedeva riuniti personaggi di alto livello sociale prossimi al governo imperiale, e quindi molto influenti in città, il che spiega l'accettazione stessa dell'incarico da parte di Tiziano, che non era solito, specialmente fuori Venezia, accettare commissioni da parte di confraternite religiose. La chiesa dove si trovava



6. Tiziano, *Incoronazione di spine*, Parigi, Musée du Louvre

la cappella cui la pala era destinata, Santa Maria delle Grazie, era poi un luogo molto prestigioso per la vita sociale milanese, poiché in essa erano stati sepolti membri della dinastia sforzesca, cosicché la collocazione della pala in un tale contesto sarebbe stata di grande utilità sia per il prestigio della confraternita, sia per la diffusione dell'eccezionalità della pittura tizianesca.

Ripensando a come Tiziano aveva svolto in precedenza il tema della pala d'altare, il dipinto milanese non presenta alcuna soluzione di continuità. Giunta a Milano dopo una lunga gestazione di ben tre anni, per via d'acqua

lungo il Po fino a Cremona e di lì a Milano, la grande tavola fu concepita dall'artista azzerando i complessi effetti di profondità prospettica che aveva posto a fondamento di molti dei suoi dipinti pubblici in passato, basti citare la pala Pesaro nella Basilica dei Frari o la perduta pala di San Pietro Martire per la Basilica dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia. Tiziano scelse di concentrarsi su un lambiccato studio accademico delle figure maschili, comprimendole in modo del tutto innaturale sulla destra nello slancio verso il Cristo seduto al centro, sospinto dall'urto con violenza verso il forte bugnato di fondo che riveste il muro e l'arco, al centro del quale compare il busto-ritratto all'antica dell'imperatore Tiberio, il cui aspetto feroce ricorda piuttosto l'iconografia di Nerone. Se i torturatori sulla destra sono di corporatura massiccia e due di essi sfoggiano ricercate armature metalliche, una a rete e l'altra a squame, il Cristo e l'aguzzino sulla sinistra palesano l'intento di Tiziano di confrontarsi direttamente con la 'terribilità' di Michelangelo che, di un'esasperazione della grandiosità disperata del nudo virile aveva dato prova nella recentissima conclusione del *Giudizio* della Sistina, evento che certo non era passato inosservato alla cerchia di Pietro Aretino e di Jacopo Sansovino a Venezia, di cui Tiziano era intimo frequentatore. Il torturatore sulla destra pare abbigliato con abiti turcheschi per mettere in risalto la schiena e le spalle possenti, ruotandole per meglio colpire Cristo, di cui viene esaltata la forza di sopportazione nella tesa fissità della posizione al centro, senza tentare alcuna difesa se non ripararsi dai colpi piegando il busto e una gamba verso destra, come per trovare un sostegno.

Il tema naturalmente era più che confacente alla confraternita, particolarmente devota al senso della passione di Cristo, tanto che nel proprio oratorio di raccolta¹¹, venti anni prima, era stato chiesto a Bernardino Luini di rappresentare lo stesso tema in un affresco tripartito secondo un chiaro schema simmetrico, con Cristo al centro seduto su un podio sovrastante gli sgherri, quasi non si accorgesse dei loro colpi¹². Tiziano, al contrario, ponendo tutte le figure allo stesso livello, al termine dei gradoni in primo piano, suggerisce l'idea di una mischia tragica e dissennata, violenta e sorda, come sordo e insolitamente massiccio appare il rivestimento a bugne sul fondo, oltremodo grandi, pesanti e scabre, ad accentuare la drammaticità dell'evento.

Tiziano fu a Milano almeno due volte nel 1541, nel

gennaio e nell'agosto, quando ricevette da Carlo V una seconda pensione annua di cento ducati, stabilendo così quel legame con la corte dell'imperatore che poi sarebbe continuato fino ai suoi ultimi anni di vita, dopo l'abdicazione di Carlo nel 1555, con la corona spagnola retta dal figlio Filippo II. Negli anni a venire, tuttavia, Tiziano fu costretto ad accettare non solo il fallimento dei suoi tentativi per ottenere un beneficio ecclesiastico per il figlio Pomponio, ma anche tutte le difficoltà e i ritardi che la burocrazia milanese gli opponeva per il ritiro delle somme dovute alla prolifica committenza del giovane sovrano di Spagna. All'inizio del luglio 1559¹³, una lettera inviata dall'artista a Filippo II è l'occasione di sfogo per quanto era successo a Milano nel giugno precedente: il figlio Orazio, recatosi in città per lui per riscuotere le sue pensioni, perché "mezo infermo e quello che importa di più come impedito nelle pitture di Vostra Maestà", era stato aggredito e ferito in seguito a un tentativo di omicidio da parte dello scultore Leone Leoni, aretino di origine ma stabile anche lui a Milano al servizio del governo spagnolo. Tra le righe di questa missiva accorata, in cui il pittore lamenta che un fatto del genere possa essersi verificato "nel mezo della illustrissima Città di Milano", vi è un dettaglio da tenere presente: la rissa sarebbe scoppiata al momento in cui Orazio Vecellio doveva avere cominciato a far portare via dalla casa del Leoni, dove alloggiava da un mese, "certi quadri", ben quattordici pezzi, probabilmente diretti al duca di Sessa, don Gonzalo II de Cordoba, all'epoca governatore di Milano. La questione rimane aperta e manca di chiarezza risolutiva, ma sembra plausibile dedurre che a Milano Tiziano mandasse regolarmente tele non soltanto per il sovrano, ma ambisse gestire altri affari privati, sui quali è costretto a sorvolare per mantenere credibile l'esclusiva del suo operato riservata a Filippo II, dal quale percepiva regolari compensi.

In conclusione è possibile affermare come la situazione politica di Milano, nel secondo Cinquecento, sia stata di particolare rilievo per la diffusione internazionale del gusto per la pittura veneziana in Spagna come in tutta l'Europa del Nord, considerati i domini delle Fiandre all'epoca soggetti alla corona spagnola. Trattandosi di una capitale in diretto contatto con Madrid, il rapporto privilegiato di Tiziano con Carlo V e Filippo II – dal quale scaturirono alcuni tra i più avvincenti capolavori della fase tarda di Tiziano, come *Diana e Atteone* e

Diana e Callisto (Edimburgo, National Gallery), *Il ratto di Europa* (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum) e il *Perseo e Andromeda* (Londra, Wallace Collection) – seppure con alcune lentezze nei pagamenti sollecitati dall'artista, poté svilupparsi per così tanti anni grazie alla presenza dell'amministrazione spagnola a Milano che ne teneva le fila. Un esempio precoce, potremmo

dire oggi, di come lo sviluppo artistico in senso progettuale necessiti di un coordinamento amministrativo che all'epoca, tra Milano e Madrid, aveva iniziato a configurarsi in maniera moderna, nel senso di favorire un collezionismo di Stato rivolto a quanto di meglio l'intera Europa poteva offrire, al di fuori dei limiti imposti da anguste barriere nazionali.

1 H. Wethey, *The Paintings of Titian, The Religious Paintings*, 3 voll., Phaidon, New York 1969, vol. I, pp. 136-137; P. Humfrey, *Titian. The Complete Paintings*, Ludion and Peter Humfrey, Ghent 2007, p. 142.

2 T. Casini, *Cristo e i manigoldi nell'Incoronazione di spine di Tiziano*, in "Venezia Cinquecento", V, 1993, pp. 97-118, in part. p. 104.

3 D. Bodart, *Tiziano e Federico II Gonzaga*, Bulzoni Editore, Roma 1998, pp. 58-65.

4 Fin dal 1531 Federico Gonzaga aveva chiesto a Tiziano una *Maddalena* commissionatagli da Vittoria Colonna, marchesa di Pescara, per farne dono ad Alfonso d'Avalos, cugino del defunto marito. Cfr. *ivi*, pp. 85-93.

5 H. Wethey, *The Paintings of Titian, The Portraits*, 3 voll., Phaidon, New York 1971, vol. II, pp. 85-87; Humfrey, *Titian. The Complete Paintings* cit., pp. 144-145.

6 P. Humfrey, *Titian*, Phaidon Press, London, 2007, p. 113.

7 Wethey, *The Paintings of Titian* cit., vol. II, p. 78-79; Humfrey, *Titian. The Complete Paintings* cit., p. 146.

8 Wethey, *The Paintings of Titian* cit., vol. II, pp. 79-80; Humfrey, *Titian. The Complete Paintings* cit., p. 180.

9 Wethey, *The Paintings of Titian* cit., vol. I, pp. 82-83; Humfrey, *Titian* cit., p. 113; Humfrey, *Titian. The Complete Paintings* cit., p. 181.

10 F. Biferali, *Tiziano*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011, pp. 147-150.

11 Oggi una sala della Biblioteca Ambrosiana.

12 Casini, *Cristo* cit., pp. 99-104.

13 L. Puppi (a cura di), *Tiziano. Epistolario*, Alinari 24 ORE, Firenze 2012, pp. 223-225.

In copertina
foto Anna Socci



Silvana Editoriale

Direzione editoriale
Dario Cimorelli

Art Director
Giacomo Merli

Coordinamento editoriale
Sergio Di Stefano

Redazione
Fabiola Beretta

Impaginazione
Paola Sonia Pistoia

Coordinamento di produzione
Antonio Micelli

Segreteria di redazione
Ondina Granato

Ufficio iconografico
Alessandra Olivari, Silvia Sala

Ufficio stampa
Lidia Masolini, press@silvanaeditoriale.it

Diritti di riproduzione e traduzione
riservati per tutti i paesi
© 2018 Silvana Editoriale S.p.A.,
Cinisello Balsamo, Milano

ISBN 9788836642489

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile, è vietata la riproduzione, totale o parziale, di questo volume in qualsiasi forma, originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa, elettronico, digitale, meccanico per mezzo di fotocopie, microfilm, film o altro, senza il permesso scritto dell'editore.

Silvana Editoriale S.p.A.
via dei Lavoratori, 78
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 453 951 01
fax 02 453 951 51
www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite in Italia
Stampato da Grafiche Aurora, Verona
Finito di stampare nel mese di dicembre 2018