Quando il cinema rispecchia la violenza della società

Quanto e come la violenza del cinema riflette la violenza della società in cui viviamo? Può il cinema — come qualcuno sostiene — essere considerato matrice involontaria della violenza e complice innocente del terrorismo? Ma qual è la vera violenza?

Una inquadratura del film « Arancia meccanica » di Stanley Kubrick Un poliziotto (Steven Berkoff) interroga Alex (Malcom McDowell) dopo il suo arresto.

L'imputato è il linguaggio

Il pericolo che il terrorismo delle Brigate Rosse e degli altri gruppi affini produca un regresso, o addirittura un collasso, dello spirito critico e dell'intelligenza è grave, e i sintomi non mancano, purtroppo. Al centro di questa sintomatologia vi è la tentazione a una rilettura complessiva del recente passato dell'Italia, in tutte le sue manifestazioni, dell'economico, del politico, del costume, e persino della produzione artistica, *a partire dal terrorismo* e dalle sue manifestazioni specifiche nel nostro Paese. Penso, senza incertezze, che a tale suadente tentazione sia necessario sfuggire, anzi lottare contro di essa, tenere gli occhi ben aperti sull'insieme della nostra realtà, della quale il terrorismo è parte, certamente, ma senza investire questo insieme nella sua totalità. E' vero il contrario proprio perchè marginali e marginalizzati i brigatisti ricorrono al terrorismo, arma, come si sa, di minoranze sostanzialmente sradicate e disperate: disperate almeno di poter far presa sulle masse con mezzi diversi.

Un atteggiamento quale quello indicato sopra — leggere e rileggere la mappa dell'Italia attraverso l'ottica del terrorismo — può fare buon gioco a coloro che hanno in odio la democrazia italiana proprio per le sue caratteristiche originali, e in primo luogo la presenza e l'influenza di un grande e organico movimento di sinistra, comunista, socialista, e la sua presa reale su tanta parte della società italiana odierna, e persino, al limite, su taluni aspetti delle istituzioni e della stessa legislazione. Che contro tali processi di democratizzazione reale si battano, con tutti i mezzi possibili, le forze conservatrici e reazionarie non può sorprendere che gli ingenui: che l'azione dei brigatisti rossi, *oggettivamente* — e nella storia, come nell'analisi politica, è questo che conta — facciano se non altro il gioco di queste forze, sembra indubbio. Non solo, ma la loro presenza e i loro comportamenti si prestano a un'ulteriore mistificazione contro la «sinistra»: chiamano cioè a raccolta, ravvivano, danno fiato alla immagine — cara da sempre alle destre — di una sinistra generatrice di disordine, matrice di violenza: a partire, si sa, dagli operai in sciopero.

Francamente la nota di Pierre Billard su *Le Point* riportata sull'*Espresso* del 14 maggio, e ripresa da un articolo di Edoardo Sanguineti sull'*Unità* del 21 maggio, mi sembra includersi tutta entro questo genere di operazioni. Con la loro opera di denunzia degli intrighi, della corruzione, della violenza degli apparati, al limite della violenza «di Stato», i cineasti italiani (tra cui Elio Petri, Damiano Damiani, Ugo Pirro, Francesco Rosi, ma non soltanto loro) si farebbero, «attivamente, complici innocenti delle Brigate Rosse, contribuendo a minare la pallida fiducia del popolo italiano nelle sue autorità e nelle sue istituzioni». Così, testualmente, Pierre Billard. E, tanto per non lasciar dubbi, aggiunge, anzi premette, «Questi registi sono spesso dei socialisti o dei comunisti». Con Billard, francamente, sarei stato meno cortese dei registi che hanno partecipato alla tavola rotonda dello stesso *Espresso*.

L'articolo di Sanguineti appare, al contrario, molto più propenso ad accettare la «provocazione» (e lui stesso, Billard, che la chiama così), per trarne occasione a una più approfondita riflessione autocritica. Su questo piano si può essere d'accordo con lui: l'autocritica, cioè la revisione continua delle proprie esperienze di azione, di lotta, di lavoro, è una modalità di crescita e di sviluppo che il movimento operaio dovrebbe forse, anche oggi, — e non solo nei testi esemplari di Lenin — più spesso e più coraggiosamente esercitare.

Non vorrei però che qualcuno — come avviene — ribaltasse, anche a proposito di questo articolo, le carte e se ne servisse deformandone il senso, come di un altro anello di quella catena pesante di accuse che da più parti si leva oggi contro gli intellettuali italiani, le loro scelte, la loro produzione, di questi ultimi anni. Petri, Damiani, Rosi, Pirro, eccetera, sono prima di tutto registi, elaboratori e costruttori di sequenze narrative cinematografiche, di film. Guai a dimenticarsi che da qui occorre partire; e quindi da un'analisi delle modalità e delle forme di tale loro specifico lavoro. Un uomo che spara in una via di Milano, o di Roma, o di Genova, non è affatto la stessa cosa della immagine filmica che ci mostra un uomo che spara; non lo è neanche per il più sprovveduto degli spettatori (non credo che «le masse» siano poi così passive e suggestionabili da scambiare le due cose. Anche un bambino, di regola, rimane più traumatizzato dal sangue e dal corpo dilaniato che sporge dalle lamiere contorte di una macchina — spettacolo quotidiano — che non dalle immagini che la propaganda antinfortunistica gli propina dallo schermo.

Da questo punto di vista, deboli mi sono sembrate le controbbiezioni dei registi chiamati in causa nella tavola rotonda dell'*Espresso*: deboli perchè accettano immediatamente, dimostrando certo così anche una loro coda di paglia teorica (il «realismo», la «riproduzione della realtà») dura a morire nel crociano Paese dei «contenuti» e delle «forme», e della perenne sopravvalutazione dell'incidenza dei prodotti sovrastrutturali in genere, artistici in particolare, rispetto agli effetti delle realtà strutturali, economico sociali, di apparati e di gabbie entro cui e a partire dai quali, si determinano i modi di comportamento, gli schemi concettuali, e persino i «sentimenti» di massa.

E' perciò su un altro piano, linguistico, di uso del linguaggio o dei linguaggi, reali e possibili, del loro cinema, che mi sembra semmai debba essere spostato il movimento «autocritico» di questi registi, per quanto hanno in comune, e per quanto ognuno di loro ha di diverso. Personalmente, non ho la competenza necessaria per neanche abbozzare un simile discorso. E' tuttavia mia impressione di spettatore — lo confesso, talvolta anche disattento — che non manchino nelle opere di questi registi, o in alcune di esse, moduli stilistici chiaramente improntati alla ricerca dell'effetto, o almeno della spettacolarità. E qui, ma procedo per accenni ovviamente ipotetici, può esservi un elemento in comune con le «tecniche» delle Brigate Rosse e del terrorismo in genere. Se così fosse, tuttavia, il rimando sarebbe ancora una volta a un livello più profondo, o almeno radicalmente diverso, di analisi. Le spinte a forme di violenza (a colpire con l'«effetto» — o con la P38, che sono sempre cose ben diverse) e di facile presa su componenti rozze e immaginative (spettacolarità) non proverebbero certo *da* questo cinema alla opinione pubblica, ma da qualche cosa d'altro *a* questo cinema. E questo qualcosa d'altro è anche ciò che genera la violenza dei terroristi e crea un filo continuo con quella dell'automobilista che uccide o malmena per un sorpasso, col razzismo dei giornali che, a Kolwezi o altrove, numerano solo le vittime «bianche» e via dicendo.

Non è certo facile districare questi nodi: ma i nodi mi sembrano proprio, ancora, questi: lasciarsi trascinare, abbagliare, a un livello di discorso tanto più schematico e superficiale rinunziando alla intelligenza critica che, come la talpa marxiana, si esercita solo scavando in profondità, mi sembra davvero un cedere — inconsapevole, certo, — al ricatto dei terroristi, rossi o neri che siano; al ricatto della violenza contro lo spirito critico, della superficialità da mass-media contro le analisi, sottili e complicate quanto si voglia, inquietanti se del caso, ma le sole feconde, della ragione conoscitiva.

Mario Spinella

Un parere di Claudia Cardinale

«Campanelli di allarme»

Ritengo che il cinema italiano, attraverso i suoi autori più significativi, abbia svolto la funzione che è propria di uno strumento di informazione culturale e politica. Anche a voler lasciare da parte i requisiti cosiddetti artistici di film come *Le mani sulla città* o *Sequestro di persona*, non si può negare il loro valore di denuncia di una realtà politica e sociale che si andava corrompendo sotto gli occhi degli stessi autori. Le allarmanti segnalazioni dei Rosi, dei Petri, dei Visconti eccetera, dovevano suonare come un campanello di allarme per le orecchie dei politici, per il governo, e non passare invece soltanto come «opere» da premiare ai festival o da giubilare sulle pagine dei giornali. Un film come *Non contate su di noi*, tanto per fare un esempio attuale, dovrebbe avere un riscontro immediato nell'atteggiamento della classe politica per quanto riguarda il problema della droga e dei giovani, e non essere relegato alla recensione, più o meno favorevole, di un critico o alla alienazione di un festival. Questo è un modo come un altro per sbarazzarsi dei pesanti interrogativi che il nostro cinema ha posto.

CLAUDIA CARDINALE

1971: irrompe sullo schermo la sinfonia del massacro

Gian Maria Volonte nel film « Il caso Mattei » di Francesco Rosi.

In una birreria della Cornovaglia uno degli avventori apostrofa Dustin Hoffman: «Come andiamo in America con scioperi e rivolte?». «Oh», *risponde pronto l'interpellato,* «le scene di violenza si vedono soltanto nei film europei».

E' una battuta del film Cane di paglia, il primo di Peckinpah che non fosse un western, realizzato in Gran Bretagna nel 1971. L'ironia del regista americano comunicata attraverso l'attore si appuntava verosimilmente sui western all'italiana, detti anche western spaghetti, ma che si dovrebbero forse ribattezzare western bistecca, naturalmente al sangue.

Come rilevava Annie Goldmann nel volume Cinema et société moderne, *uscito lo stesso anno, i film di Sergio Leone erano infatti «incomparabilmente più crudeli» rispetto al western classico. Il giustiziere non è più un raddrizzatore di torti ma un individuo cinico e odioso, che presta i suoi servigi unicamente per danaro, che considera il tradimento e il ricatto come forme normali (e glorificate) di comportamento, che non si accontenta di qualche indispensabile omicidio, ma alla fine delle sue gesta lascia sul terreno una vera ecatombe. A difesa si può però aggiungere che mentre il genere* yankee, *con tutta la sua cavalleresca classicità, aveva taciuto per un buon mezzo secolo su un etnocidio storico come quello degli indiani (e Peckinpah, che ha un po' di sangue indiano nelle vene, lo sa meglio d'ogni altro), il nostro western casareccio si abbandonava allo sterminio per puro gioco della immaginazione, non senza, beninteso, sfruttare il filone d'oro che l'amoralità dei suoi eroi gli apriva.*

Ad ogni modo, e nonostante ogni battuta, il 1971 segna una data: l'ingresso dell'ultraviolenza nel cinema. Anche Arancia meccanica *di Stanley Kubrick veniva realizzato in Inghilterra in quell'anno. Film europei, appunto, ma di autori americani. Del resto, non è negli Stati Uniti che Sam Peckinpah aveva già girato* Il mucchio selvaggio? «Sono stato *marine — ha detto egli stesso* — e ho conosciuto dei soldati che vivono per ammazzare. Ciò che mi affascina in questo tipo di gente è che arriva sempre il momento in cui finiscono per scannarsi tra loro. Nel *Mucchio selvaggio* ho voluto proprio mostrare tale ingranaggio».

Ingranaggio che ormai si ripete di film in film. Nello ultimo suo apparso sui nostri schermi, l'ancora «europeo» La croce di ferro, *la scienza del dettaglio, del* ralenti *e del montaggio concorre a una sinfonia del massacro, egualmente ripartita tra deprecazione verbale della guerra e fascinazione immaginifica per la «strana bellezza» dei quadri di battaglia.*

Fascismo latente? La formula accomunò a suo tempo due film così diversi, e di così lontano valore, come Cane di paglia *e* Arancia meccanica. *Ma l'unico accostamento legittimo è l'iperbole della violenza che si ritrova all'inizio degli anni Settanta, nei due registi americani in Inghilterra. Come mai? Proprio la coincidenza dimostra che entrambi partivano dalla realtà e dalla vita per svolgere le loro metafore.*

Su questo punto è bene essere molto chiari, per non attribuire al cinema responsabilità che non sono sue. Kubrick infatti afferma: «Non ci sono prove che la violenza nei film o alla televisione provochi violenza sociale. Cercar di addossare ogni responsabilità all'arte come causa di vita mi sembra uno sviare il problema. L'arte rimodella la vita ma non la crea, non la produce. E poi, attribuire grandi capacità di suggestione al cinema urta con l'esperienza scientificamente associata che, anche dopo ipnosi profonda, in stato post-ipnotico, una persona non può esser spinta a fare cose in contrasto con la propria natura. Quindi, non accetto tale connessione causale cinema-vita. Anche supponendo che ci fosse, direi che il tipo di violenza che potrebbe causare un impulso imitativo è quello *divertente*, la violenza che vediamo nei film di James Bond o nei cartoons di Tom e Jerry. Violenza irrealistica, stilizzata, presentata in modo burlesco. Ma son convinto che neanche questa abbia davvero un effetto».

Da un altro punto di vista, le stesse cose dice Peckinpah: «Da un po' di tempo si sente parlare della violenza che c'è in *Cane di paglia* e in altri miei film, come se fosse un contributo alla violenza generale della nostra società. Il fatto è che la violenza che è in tutti, non deve essere espressa costruttivamente, altrimenti ci distrugge. Per far veramente vedere la violenza agli spettatori d'oggi, bisogna sbattergli il muso dentro. Tutti i giorni in televisione vediamo guerre, uomini che muoiono, ma non ci sembra reale. Non ci sembra gente vera. Siamo stati anestetizzati dai mezzi di comunicazione di massa. La maggior parte della gente non sa com'è fatto il buco di una pallottola in un corpo umano: io voglio che lo vedano. Quando la gente impreca contro il mio modo di trattare la violenza, in pratica dice: Non mostratemela, non voglio sapere, e prendetemi un'altra birra dal frigorifero... Credo che sia sbagliato, e pericoloso, rifiutare di riconoscere la natura animale dell'uomo».

A parte che resta da provare che un animale libero ne assalga uno della sua specie come fa invece l'uomo con il suo simile, è un fatto che la violenza sociale o individuale, preesiste a quella che ci ripropone il cinema, deformandola e magari dilatandola in superfetazione. Che abbia ragione Kubrick quando con una punta di paradosso, ma in accordo con illustri psicologi, sostiene che «qualsiasi violenza al cinema assolve a un utile fine sociale, permettendo alla gente di scaricarsi in modo sostitutivo di emozioni e istinti aggressivi nascosti»? *Certo non ha torto Peckinpah quando ricorda:* «L'antica struttura della catarsi era la purificazione delle emozioni attraverso la pietà e la paura. La gente andava a vedersi le tragedie di Sofocle, di Euripide e degli altri greci; gli attori recitavano e gli spettatori vivevano la situazione con loro. Che cosa c'è di più violento dei drammi di Shakespeare? E l'opera? Che cosa c'è di più sanguinario di un'opera romantica»?

Ognuno porta però, come si vede, l'acqua al suo mulino. Si può obiettare a Peckinpah l'assenza di catarsi, se non proprio di romanticismo, nei suoi film. Si può obiettare a Kubrick un trattamento, più che metaforico, quasi metafisico dell'ultraviolenza, e del resto il testo di Arancia meccanica *è di uno scrittore cattolico. I problemi sono grossi, tanto che, da paese a paese, vengono affrontati in modo diverso.*

*Per esempio in Svezia la censura è rigorosa coi film di violenza e permissiva con quelli di sesso. In Giappone, invece, sesso e violenza fanno tutt'uno, non solo nel cinema commerciale, ma in quello artistico. Però, se nell'*Impero dei sensi *Nagisa Oshima unisce i due elementi in una «trasgressione» che ha le sue origini in Sade o in Bataille, il film passa in Francia ma non in Giappone (e neppure in Italia, d'altronde).*

Forse, per inquadrare in modo nuovo tutta la complessa questione, e per rispondere in modo più adeguato al livellamento della società dei consumi, sarebbe opportuno rovesciare i termini a favore della quantità piuttosto che della qualità. Il criterio qualitativo ci direbbe che Arancia meccanica *è un film migliore di* Cane di paglia, *senza precisare che l'apologo del primo è rimasto concluso in se stesso, mentre quello del secondo ha trovato echi altrove. Stando all'Italia,* Un borghese piccolo piccolo *ha ripetuto la medesima tematica: toccate il borghese nella sua proprietà (la moglie, la casa, o il figlio) e si scatenerà come un ragioniere della tortura.*

Sempre il criterio qualitativo ci direbbe che a contenuti di violenza può corrispondere una forma razionale, ironica, serena (nella stessa Arancia meccanica, *o nei film di Jancsó, o in* Salò-Sade *di Pasolini) oppure, al contrario, che un linguaggio di per sè violento può inaridire e talvolta oscurare, come nei film di Petri, i contenuti di dibattito o di denuncia. A questo riguardo è stato utile rivedere in televisione* Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto *e notare come il tempo trascorso lo abbia «indebolito» nell'impatto che, sul tema-polizia, aveva nel 1970. E infatti l'unico modo di sentirlo egualmente efficace è quello di sostenere che la polizia è rimasta la stessa di allora, cioè che il tempo si è fermato. Ma se il tempo si muove quel tipo di violenza «linguistica» ha più da perdere che da guadagnare.*

L'invito a considerare, più di quanto non si sia fatto finora, l'aspetto quantitativo, ha rilevanza sociale determinante. Non è un problema di violenza, ma di dosi e di scelte. La vera violenza da respingere è quella del defunto Walt Disney che, a dodici anni dalla sua morte, continua a imporre i suoi prodotti e il suo modo di divertire all'infanzia di oggi, perfino in cinema monopolizzati, dove si svolgono rituali certamente non più stimabili di quelli ospitati nei locali sexy. Violenza non è il singolo film di violenza, quanto l'intero filone che, a furia di ricalchi sempre più efferati, è capace di imperversare per l'arco di una o di più generazioni, escludendo ogni ricambio, ogni pluralismo e ogni dialettica. Come dicevano Ilf e Petrov, nel paese di Dio, che sarebbe l'America, ci sono scuole tecnicamente pregevoli, da cui si esce buon ingegnere, buon dentista e buon latinista. Ma quando il laureato torna a casa a festeggiare, gli basta una settimana di cinema in cui al lunedì conosce Frankenstein e negli altri giorni tutta la sua parentela, per ritornare il banboccio automatico che è sempre stato.

Ugo Casiraghi

Il regista Ettore Scola enumera le «omissioni di intervento» dei cineasti italiani

Quello su cui abbiamo taciuto

Nella mobilitazione di ogni strato dell'opinione pubblica contro il terrorismo e la violenza armata, il grande accusato di involontario favoreggiamento, tra gli strumenti della comunicazione sociale, sembra essere in questo momento il cinema italiano. Alla stampa francese che — con un intervento su *Le Point* di Pierre Billard, pur grande estimatore del nostro cinema — accusa gli autori italiani di aver ignorato nei loro film la tragica realtà delle Brigate rosse, ha fatto eco la più alta autorità della Chiesa, che, in una udienza a lavoratori e studenti dell'Arcidiocesi di Napoli, si è rammaricata della semina e della diffusione *«di ateismo, di esasperata libertà che spesso conculca i diritti del prossimo, di odio uno all'altro, violenza che si macchia dissennatamente del sangue dei fratelli»*.

Parole e accuse certamente grosse, forse un po' schematiche, che non debbono però indurre chi non sia d'accordo a militare necessariamente nell'opposto fronte manicheo del cinema incolpevole, da assolvere con formula piena per aver sempre adempiuto ai suoi doveri di informazione e di [illegible] crescita della coscienza collettiva. Diciamolo meglio: per aver sempre aiutato la gente a discutere e capire.

Naturalmente — come nessuno tirerebbe in ballo, parlando di «colpe» in letteratura, quelle pubblicazioni in busta chiusa per soli adulti o per soli imbecilli in vendita nelle edicole — qui non si parla di quel cinema colpevole per definizione, che delinque abitualmente e al quale vanno applicate misure di sicurezza, non certo la censura, che anzi quei prodotti incorona nell'aureola del martirio, ma l'emarginazione da parte del pubblico che, unica consolazione di questa crisi del cinema, sembra cominci a scegliere quel che va a vedere. Si vuol parlare invece del cinema «migliore» che, convinto della propria funzione culturale, deve porgere l'orecchio a coloro che gli fanno carico di colpe anche non sue; non per accettarle ma eventualmente per scoprirne altre, magari opposte a quelle che gli si volevano contestare.

A Pierre Billard, per esempio, è stato risposto dagli autori più direttamente chiamati in causa che il fenomeno delle BR non è stato trattato perchè relativamente recente, mentre il cinema seno ha metabolismi lunghi. Ci sono state anche ricordate le difficoltà di analisi storica di una crisi a così tragicamente nuova, l'idiosincrasia dei finanziatori a queste categorie di temi, lo scoraggiamento degli autori di un cinema in crisi, l'incertezza — che non è soltanto delle forze dell'ordine — sull'identità delle BR.

Ma oltre questa, rilevata dal critico francese, ben altre «colpe» per omissione d'intervento si potrebbero addebitare al cinema italiano; e da esse sarebbe difficile difendersi con altrettanta esauriente lucidità.

Il nostro cinema, apprezzato nel mondo soprattutto come specchio sincero della società italiana (peculiarità che lo distingue da quasi tutte le altre cinematografie) non s'è mai occupato, neppure con un sol film, della scuola: luogo nel quale si allevano coloro che tra 5-10 o 15 anni saranno professionisti o criminali, scienziati o sfruttatori, oziosi o lavoratori.

Non ci siamo cioè occupati, nei nostri film, dei giovani, delle loro speranze, delle loro paure. Della concezione del lavoro, della disoccupazione intellettuale e del lavoro manuale al quale non è riconosciuta dignità pari a quello della mente. Non è stata presentata la tragica realtà dell'Italia marginale e neppure l'immagine opposta dell'Italia opulenta e volgare. Noi abbiamo cercato di garantire in qualche modo, almeno rappresentandone le dolorose condizioni, i diversi, la donna, gli omosessuali, i meridionali, gli strati più poveri, gli handicappati fisici e psichici. Ci si è spesso compiaciuti in illustrazioni delle tecniche di stimolazione erotica, ma mai occupati seriamente della comunicazione sessuale. Sono state anzi dal cinema ignorate le responsabilità di una cultura che odia da sempre il sesso e di una religione che lo reprime, producendo la esasperata interiorizzazione dei divieti e delle «colpe», la miseria sessuale, il non amore.

Contraddizioni, sperequazioni civili e umane, ostacoli a una migliore qualità di vita, che il cinema doveva denunciare come violenze assai più gravi e impunite di quella armata, violenze sociali che hanno fatto vacillare ben prima la fiducia dei cittadini nelle istituzioni. Ed è anche da questa cantina che escono, con etichette bianche nere e rosse, le bottiglie incendiarie del terrorismo.

Si è qui tentato soltanto di individuare qualche tema di riflessione sul nostro cinema, ma speriamo che altri vengano proposti con maggiore autorità su queste pagine e altrove. Le crisi di settore debbono anche servire a questo. I cineasti colpevoli di omissione occupano soltanto un primo girone di un inferno cinematografico che dovrebbe essere iscritto, come atto di amore verso il cinema. Tanti di noi verrebbero riconosciuti nelle schiere dei dannati, tra i catastrofici ideologici e gli abbonati della disperazione, tra i peccatori del linguaggio e i nemici della chiarezza, tra i tardi espressionisti e i vecchi avanguardisti, tra i simbolisti, i fellinisti, gli antonionisti, i bergmanisti (tutti nel girone dei manieristi). Tra coloro, per dirla con Pier Paolo Pasolini, che *«seppero come non essere conformisti e lo furono»*.

E chi ne avesse voglia potrebbe anche divertirsi a inventare le relative pene da comminare, secondo la legge del contrappasso, a registi e scrittori del cinema italiano. Nomi, cognomi e codice fiscale.

Ettore Scola

Ovunque sia l'immobile che volete vendere, abbiamo l'acquirente.

L'IMMOBILIARE
é con voi in tutta Italia

Claudine
UNA CAMERA SOBRIA, ELEGANTE, ADEGUATA ALLE NUOVE ESIGENZE DEL VIVERE D'OGGI.

PRODOTTA DALLA Mobili Coop Medicina
NELLE VERSIONI: FRASSINO NATURALE, FRASSINO BICOLORE, NOCE, PALISSANDRO
NEL CENTRO ARREDAMENTI IN MEDICINA (BO) VIA S. VITALE O. 302 TEL. 851358 E NEI PRINCIPALI PUNTI DI VENDITA D'ITALIA

è bello campeggiare
TRIGANO
TENDE • CARRELLI TENDA • ACCESSORI PER CAMPEGGIO