Francis Ford Coppola parla di «Apocalypse now»

Non è più tempo d'eroi

Un film nato come una scommessa da trenta milioni di dollari, per dimostrare che la paura e la follia hanno preso il sopravvento, nel Vietnam, esaltando l'io omicida dell'uomo

ROMA — Il regista americano Francis Ford Coppola, autore a tutti gli effetti del film *Apocalypse now* (vincitore della Palma d'oro al Festival di Cannes nel maggio scorso, in ex aequo con *Il tamburo di latta* di Volker Schloendorff), da lui scritto, diretto e prodotto, si trova ora in Italia, per seguire da presso una delle tappe importanti della distribuzione europea della sua opera.

In collaborazione con lo sceneggiatore John Milius (anch'egli regista, e di una certa fama: ha realizzato *Dillinger*, *Il vento e il leone* e *Un mercoledì da leoni*), Coppola si è ispirato ad un racconto di Joseph Conrad, intitolato *Cuore di tenebra*, e di qui è nato questo kolossal sulla guerra nel Vietnam, che ha ingurgitato 31 milioni di dollari e ha richiesto ben 238 giorni soltanto di riprese.

«Ho cominciato a girare il film — dice Coppola — partendo dall'idea che nell'animo di ciascuno c'è una parte omicida, un sentimento di rivolta e di vendetta che trova sfogo nella guerra, ove l'assassinio è legalizzato. Comunque, parlando della guerra nel Vietnam, ho cercato di sdrammatizzare al massimo le problematiche. Niente polemiche sterili. Ho voluto semplicemente mostrare l'ipocrisia di chi, come il governo degli Stati Uniti, vuole mascherare una vera e propria aggressione, un intervento armato di proporzioni gigantesche, con i toni di un atto di amicizia. Per il resto, *Apocalypse now* vuol essere un sogno psichedelico, che reclama il massimo coinvolgimento da parte dello spettatore. Però, via via che ci si addentrava nelle riprese con armi ed elicotteri, mi trovavo quasi invischiato in una situazione di guerra autentica, e cominciavo a temere che il mio film sarebbe diventato un kolossal bellico come tanti altri. Allora, come si fa in questi casi, mi sono rivolto ad una persona più vecchia e più saggia di me, appunto Joseph Conrad. Ho preso il suo *Cuore di tenebra* e ho continuato a consultarlo come un vangelo, giorno dopo giorno. Ora che *Apocalypse now* mi ha liberato della più grande ossessione della mia carriera, porto in tasca *Le affinità elettive* di Goethe per sfogliarlo in ogni momento come ho fatto con *Cuore di tenebra*».

Forse, uno degli elementi fondamentali di *Apocalypse now* è la fragilità della barriera che separa un soldato in missione da un criminale di guerra.

«Sì, effettivamente la scelta morale — risponde Francis Ford Coppola — è costantemente presente nel film, che vede i personaggi continuamente chiamati a confronto con l'onore, l'orrore e la morte. Ciò che è diverso oggi rispetto al passato, è l'enorme influenza dei mezzi di comunicazione di massa. Adesso, circolano delle informazioni che un tempo erano ignorate. Delle informazioni così sconvolgenti e gravi da imporre questioni morali più facilmente eluse in passato».

Vedendo *Apocalypse now*, si potrebbe dire che dopo il tempo degli eroi è arrivato il tempo dei pazzi.

«Certo, viviamo in un'epoca priva di eroi. Se questo film viene accolto con grande interesse, è perchè oggi la gente si sente sempre più insicura, gravemente insicura. Ma il tempo degli eroi tornerà forse un giorno».

Potresti fare un altro film sul Vietnam così come hai fatto un *Padrino I* e un *Padrino II*?

«Sono fermamente convinto che un seguito ideale di *Apocalypse now* potrebbero farlo solo i vietnamiti».

E' abbastanza speciale lo sforzo che hai fatto per restituire sullo schermo certe atmosfere vietnamite.

«Si tratta di un monte di scrupoli che mi hanno assalito fin nei minimi dettagli. Ho avuto abbastanza soldi per riuscire a raggiungere una certa perfezione. Una perfezione che arriva persino alla marca di una bottiglia di birra su un tavolino di una stanza di un ospedale di Saigon».

Se fossi un critico, che rimproveri faresti a *Apocalypse now*?

«Le imperfezioni del film sono in gran parte dovute alla estrema libertà nell'adattare Conrad. Tuttavia, se *Apocalypse now*, da un punto di vista per così dire letterario, può sembrare scritto con la mano tremolante, è vero anche che il pubblico, stando al centro dell'immagine come l'autore, è coinvolto in prima persona anche negli errori di ortografia, nei sobbalzi della sintassi. Quindi, se ci sono debolezze e imperfezioni soprattutto da questo punto di vista, io le considero additittura i pezzi forti del film. In generale, più un film è costoso, più il risultato è prevedibile. Ma *Apocalypse now* rappresenta uno dei rari casi in cui più soldi ci sono, più la scommessa è azzardata. Ed è proprio questo il rischio che volevo correre. La scommessa, del resto, è una delle leggi basilari della vita».

Sarai un giorno, come tutti pronosticano, il «gran maestro» di Hollywood?

«L'unica cosa certa, per ora, è che ho acquistato degli studi a Hollywood. Voglio a tutti i costi avere degli impianti tutti miei per produrre film eventualmente anche diretti da altri. D'altra parte, è da vent'anni che faccio il regista, e da quindici che mi occupo di produzione. Adesso, voglio mettere a profitto questa esperienza per conseguire quello che dovrebbe essere lo scopo principale di una fabbrica di cinema: permettere al talento di vedere la luce e di affermarsi. Eppoi, bisogna considerare che siamo alla vigilia d'una rivoluzione tecnologica destinata a sconvolgere il cinema. Non possiamo ancora prevedere fino a che punto tutto cambierà nei procedimenti cinematografici, dal montaggio al missaggio, ma è certo che tutto verrà trasformato radicalmente».

Allora, hai rinunciato a candidarti per la Casa Bianca, come qualcuno scherzosamente ipotizza dopo aver visto *Apocalypse now*...

«E' una poltrona che non mi interessa. Non offre abbastanza potere. Si può essere molto più potenti realizzando film».

NELLE FOTO: Robert Duvall in «Apocalypse now»; a destra, Coppola sul set del film

La grave crisi allo Stabile di Trieste

Errori, debiti e imbrogli: così si rovina un teatro

Le responsabilità del direttore operativo Nuccio Messina

Dalla nostra redazione

TRIESTE — E' stato Flavio Bucci, l'attore divenuto popolare per la sua interpretazione del «*Ligabue*» televisivo, a scoperchiare, con il suo discusso abbandono delle prove del «*Marchese von Keith*» di Wedekind, il pentolone bollente delle polemiche al Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia. Ma al di là del gesto dell'attore (dovuto ad un dissenso con il regista Mangano sorto durante ventinove giorni di prove e non condiviso da altri componenti della compagnia) è stata la gestione dello Stabile triestino a riproporsi all'attenzione e al fuoco della polemica.

Crescita paurosa del deficit (da 365 milioni a quasi un miliardo e mezzo in quattro anni), perdita di un terzo degli abbonati nell'ultimo biennio, metodi autoritari della direzione: questi alcuni degli elementi che hanno fatto precipitare la situazione di un ente chiamato a compiti di rilievo e, non dimentichiamolo, sostenuto da ingenti contributi di pubblico denaro.

Ma c'è di più: c'è tutta una sequenza di addebiti di irregolarità amministrative nei confronti del direttore operativo Nuccio Messina. Già un anno fa un esposto a suo carico era stato inoltrato alla Procura della Repubblica. In questi giorni il presidente dello Stabile ha contestato al Messina altre, dettagliate responsabilità e infrazioni. Il presidente, — si tratta della dottoressa Hansi Cominotti, designata all'incarico dal sindaco Cecovini — sconta la debolezza di aver lasciato carta bianca a un personaggio disinvolto come Messina; ma non per questo la posizione del direttore appare meno grave. Gli si rinfacciano clamorosi errori di programmazione, allestimenti presentati su altre piazze senza contratti scritti, rapporti di lavoro con attori e dipendenti inficiati da ipotesi di reato; fino ad episodi meschini che coinvolgono addirittura la sua sfera privata.

A questo punto il consiglio di amministrazione dello Stabile ha votato a maggioranza la proposta di allontanare Messina dalla direzione del Teatro.

Il voto viene ora giudicato, sotto il profilo statutario, insufficiente a formalizzare il licenziamento; ma rimane estremamente significativo, sotto il profilo politico e morale, e crea uno stato di fatto insostenibile. A Messina, che ha per parte sua querelato per ingiurie e diffamazione la dottoressa Cominotti, è rimasta la solidarietà della sola DC, testimoniatagli con accenti esagitati e arroganti, da Guido Botteri, ex-presidente dello Stabile. Botteri è giunto ad accusare il personale dell'Ente di delazione e di insubordinazione, ricevendone le risposte che si meritava.

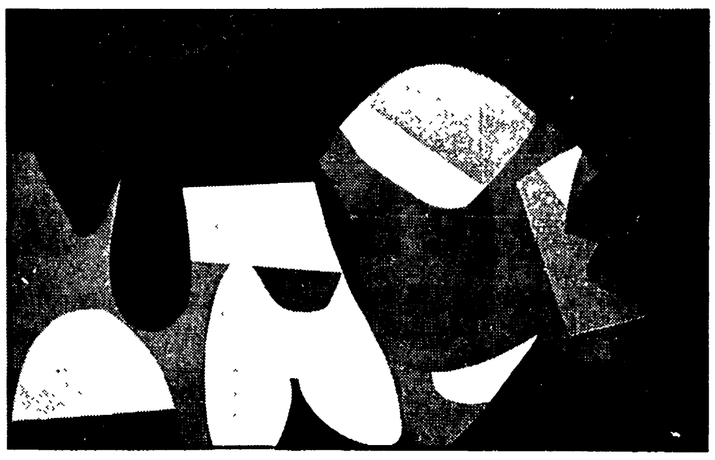
Era stato del resto proprio Botteri a chiamare a Trieste Nuccio Messina, nonostante certi tempestosi precedenti di questo «operatore» allo Stabile di Torino.

Si ricorda in questa città, infatti, la sua assai scarsa avvedutezza (a dir poco) nelle mansioni di direttore amministrativo. Si cita il caso di un bilancio costruito con crediti inesigibili, al punto da provocare anche un'inchiesta consiliare. Erano sistematici anche a Torino i continui, deleteri sconfinamenti del personaggio nelle decisioni di politica culturale, che non gli competevano. Alla fine Messina dovette fare le valigie.

Sono stati i comunisti a porre per primi sotto accusa i metodi di una simile gestione e a sollecitare una svolta complessiva nella direzione del Teatro: austerità nella spesa, democratizzazione dell'Ente, una programmazione culturale capace di collegarsi ad un pubblico più vasto.

Un ampio arco di forze politiche e sindacali si è ora attestato nella rivendicazione di queste esigenze. Il primo passo per uscire dal vicolo cieco è senza dubbio la rimozione di Messina dal suo incarico e l'individuazione di un successore di tutt'altro stampo. Sono scadenze urgenti, per evitare che lo Stabile triestino finisca allo sfascio e che altro denaro pubblico venga sperperato.

Fabio Inwinkl



Il «Viaggio» di Burri e le radici nell'Umbria

Una straordinaria serie di quadri eseguiti quest'anno nello spazio del Seccatoio di tabacco di Città di Castello

CITTA' DI CASTELLO — Nel 1956, a New York, in occasione di una mostra presso il Museo d'Arte Moderna, Alberto Burri rilasciò una delle sue rarissime dichiarazioni in margine al suo lavoro. In questo testo si leggeva fra l'altro: «Io posso solo dire questo: la pittura per me è una libertà raggiunta costantemente consolidata, difesa con prudenza così da trarne la forza per dipingere di più». Due anni dopo, a Roma, il «Grande sacco» esposto alla Galleria Nazionale d'arte moderna fu addirittura oggetto di alcune interpellanze parlamentari. Oggi, a distanza di due decenni, l'arte di Burri ci appare come una delle poche certezze del nostro tempo, così che gli attacchi dissennati sono venuti meno, mentre il pittore, fedele alla sua antica affermazione, ha sempre trovato la energia e l'intelligenza per «dipingere di più».

Di questa energia e di questa intelligenza, nel caso ce ne fosse bisogno, una riprova ulteriore la si può avere proprio in queste settimane, nella terra dell'artista, a Città di Castello, dove nel favoloso Seccatoio del tabacco tropicale è possibile vedere l'ultimo frutto della sua operosità: «Il viaggio» una serie di dieci grandi quadri, eseguiti quest'anno in questo stesso ambiente e che fra qualche mese saranno esposti a Monaco di Baviera. La mostra riunisce in sé alcuni aspetti di interesse primario, come la messa a fuoco del rapporto fra Burri e la sua terra e l'altrettanto vitale questione dell'intenzione fra il lavoro di un grande artista e le suggestioni di uno spazio d'elezione.

Anche da un punto di vista visivo fin troppe volte è stata segnalata la matrice umbra dell'arte di Burri; in questa circostanza è stato lo stesso artista a voler ribadire un legame intellettuale ed affettivo per lui imprescindibile e che presto troverà una nuova conferma nell'edificando Museo Burri, così come è ben nota l'attenzione e il rispetto da lui stesso dimostrati nei confronti del patrimonio culturale della sua regione. Insieme ai dieci quadri, lo spazio è l'altro protagonista dell'evento, uno spazio caro all'attività di Burri (qui è stato infatti assemblato il «Grande Cretto» ora a Capodimonte) e che in questo caso si propone in tutta la grandiosità della sua struttura. D'altro canto, dal momento che l'artista ha voluto unire queste sue opere sotto un denominatore comune («Il viaggio»), non sarà forse azzardato ipotizzare il gran vuoto del Seccatoio del tabacco come una sorta di metafora di quelle misteriose profondità già tante altre volte esplorate dalla fantasia di Burri.

Lungo un'intera enorme parete i dieci quadri si succedono senza soluzione di continuità, senza né un preciso inizio né una conclusione precostituita. Il movimento dell'occhio e dell'intelligenza critica che in precedenza ha guidato tanta strategia formale, trascorre da una superficie all'altra, finendo per organizzare la serie in un discorso unico, in un serrato racconto.

Il viaggio di per sé è cosa che guarda al futuro, a fatti ed emozioni che dovranno accadere, in una dimensione che per costituzione è fuori delle abitudini e dunque delle rassicuranti certezze. In questo caso, però, il pittore ha inteso viaggiare all'interno della sua pittura, a ritroso negli anni, in qualche modo rivisitando se stesso, ma in una cifra diversa, con un significato nuovo, che è appunto dato dalla disposizione sequenziale. Al centro concettuale della serie c'è una grande tempera, ripresa iconografica di un lontano motivo, ma su scala del tutto inedita, segnata da un'incredibile forza centripeta. Immediatamente ai due lati un cretto ed un cellotex, le tappe della ricerca più vicina nel tempo. Poi ancora dei cellotex e, ad un'estremità, una plastica ed un ferro; all'altra, un materiale di nuova acquisizione (l'acciaio) e uno stupendo quadro bianco, materico nella parte superiore, ascetico in quella inferiore.

Queste, in una sintesi tanto doverosa quanto probabilmente inefficace, le stazioni della sequenza, le parti di un racconto che, è bene ripeterlo una volta di più, resta uno dei cardini della vicenda del nostro tempo. Nell'obsolescenza di tanti facili miti e di tante glorie usurpate, la magistralità del suo lavoro viene ad essere riconfermata grazie alla sola riprova possibile, che è appunto la convinzione e soprattutto la qualità del lavoro. Sono lontani i tempi dello scandalo e delle ingiurie, e ciò significa che è salito il livello del dibattito culturale e che talune asprezze sono state abbandonate speriamo per sempre. Senza scadere in facili apologie, che sarebbero davvero un torto assai grave nei confronti del rigore dell'artista, resta in ogni modo il dovere morale e culturale di cogliere in Burri uno dei pochissimi punti di reale riferimento della ricerca artistica del nostro tempo, sorprendente nella sua durata e ogni volta imprevedibile per la forza della sua invenzione.

Vanni Bramanti

NELLA FOTO: Una composizione di Burri (da «Il viaggio», 1979).

Ennio Calabria, un sondaggio del buio

Città alluvionali e sommerse dai rifiuti: immmagini «al limite» che destano la coscienza

ROMA — Nel catalogo di questa mostra alla galleria «La Gradiva» Ennio Calabria scrive che c'è stata una perdita di funzione creativa e critica in alcuni di quegli artisti che hanno privilegiato il momento politico-ideologico ma separato dalle sfere del profondo, dall'autobiografia inconscia e cosciente. E' anche un'autocritica. Ma di fronte all'attuale eclettico, «ritorno all'opera» intesa come opera tradizionale e per di più di segno moderato afferma che, pur nella revisione delle esperienze fatte con l'immersione nel politico, oggi è fondamentale contrastare una possibile egemonia moderata sul ritorno all'opera. E dai molti segni allarmanti che si colgono in giro, con tanti pittori che fanno mediocri figure e che sarebbero nuove per un misterioso «anno zero» della figurazione e del contesto storico della figurazione, bisogna dire che afferma cose esatte e giuste. E, quel che è più interessante, come pittore che è partito da Boccioni e Cézanne, sta rimettendo profondamente molte cose della sua pittura in discussione.

C'è un quadro recentissimo, ed è forse il più bello, che dà la misura del travaglio fertile, poeticamente e politicamente, di Calabria: è una grande immagine notturna che sembra un terribile sviluppo della «Città che sale» di Boccioni; una notte più colorata del giorno dove figure umane e animali viste dall'alto sembrano avvitarsi come un vortice nella strada; la fiammella di un accendino appena rischiara la scena; c'è angosciosa attesa, tensione cupa come di corpi che si agitano ma non trovano liberazione; c'è un forte, enigmatico senso di inquietudine affidato non soltanto all'insieme dell'immagine come «notturno» ma al modo stesso di dipingere vorticosamente la materia, che affonda nell'ombra, delle figure avvitate nello spazio.

Questo quadro dei «Giovani al Pantheon» è stato preceduto da una fitta serie di quadri di ambientazione a Venezia. Flessuoso ed erotico transito di figure umane maschili e femminili o loro disperato groviglio come se precipitassero. Risucchio prospettico delle architetture della Venezia più banale e consumata portanti nei veri lontananze di allucinanti riflessi. Un colore ora folgorante ora mangiato dall'ombra e che balugina sempre in «notturno». Disperato erotismo del rapporto uomo-donna.

Venezia come luogo alluvionale per la pittura: le sue acque nere fanno sentire un inabbissamento di tutta una situazione umana e sociale. L'incubo e il panico dei quadri veneziani diventano incubo e panico anche più generalizzati dall'immagine urbana nei due grandi quadri con i neri sacchi di plastica dei rifiuti che hanno cancellato la città viva e l'orizzonte. Immagini urbane insolite per la pittura italiana, singolarmente vicine al panico delle città americane che fu nell'espressionismo astratto di Pollock, Kline, De Kooning. Con la visione terrificante dei cumuli di rifiuti Ennio Calabria ci dà la coscienza fredda e lucida di un presente della vita urbana che è già archeologia: rintracciare l'uomo vivente e consapevole, non sepolto, diventa un problema umano, poetico e politico, immane. Eppure, queste pitture al limite hanno un singolare effetto sulla coscienza.

Proprio il profondo sondaggio della notte e del negativo riattiva il nostro sguardo per saggiare se in quel limite, dove tutto ciò che è umano sembra che sia annichilito, non ci sia il nuovo, l'aggancio per la liberazione, il campo per un'esperienza fertile. La pittura di Ennio Calabria, così com'è oggi, sembra dire che proprio nelle situazioni al limite, quelle che determinano lo scoraggiamento di molti e non solo pittori, va cercato il nuovo e il movimento. Le acque di Venezia e i sacchi di Roma hanno rimesso in moto lo sguardo e l'immaginazione di un pittore.

Dario Micacchi

Percorso pittorico di Pisani tra ribellione e malinconia

NAPOLI — Ancora con una polemica si è inaugurata il 5 dicembre scorso alla Villa Pignatelli la mostra di Gianni Pisani, mostra che è rimasta aperta solo cinque giorni. Sono ormai tre anni che la Soprintendenza ai Beni Storici e Artistici della Campania svolge una regolare attività artistica in questo museo, e sempre, ad ogni mostra, puntualmente, c'è stata una polemica.

Ciò che i napoletani rimproverano alla Soprintendenza, è soprattutto il fatto che, non avendo l'istituzione fondi sufficienti, anzi non avendone affatto, i suoi dirigenti si siano rivolti al mercato privato, e precisamente ad un solo gallerista, Lucio Amelio, perché questi garantisse, a sue spese, e quindi imponesse, le mostre dei suoi artisti, come Merz, Kounellis, Beuys, Paolini, Calzolari... «Perché, — si sono chiesti i napoletani — un solo gallerista e un solo orientamento linguistico? E' giusto (e morale) che una struttura pubblica si assoggetti a subire le scelte estetiche del mercato?».

Non si sa con quale criterio vengano scelti gli artisti da consacrare. Su quale base filologica e critica si dice: questo sì e quello no dal momento che, nel caso degli artisti napoletani, non c'è neppure il mercato che detta le sue condizioni? E', infatti, proprio l'assenza di un mercato (gli artisti napoletani che hanno esposto a Villa Pignatelli hanno dovuto autofinanziarsi per tutte le spese di allestimento, perfino per gli inviti!) che dovrebbe spingere gli organismi culturali pubblici a proporre una linea diversa.

Lo scontro frontale fra questo potere monolitico e il disorganizzato mondo artistico è avvenuto quando una perentoria e disinvolta ingiunzione della Soprintendenza, a causa di forza maggiore (i saloni di Villa Pignatelli il 22 dicembre prossimo ospiteranno la grande manifestazione sulla «Civiltà napoletana del Settecento»), ha ordinato a Pisani di rinviare la sua mostra all'anno prossimo o al massimo di non protrarla oltre i cinque giorni. Una decisione grave.

La mostra è stata, dunque, un vero e proprio braccio di ferro di Pisani con il soprintendente Raffaello Causa e in questa lotta egli ha dimostrato di aver recuperato le «mani» la cui perdita, in uno dei più significativi dipinti, aveva segnato la svolta definitiva della sua poetica. Dai suoi incantamenti infantili, infatti, dalla melanconica «Crocifissione» espressionista del 1955, fino alla «traduzione in dialetto», come precisa Sanguineti, di Klee, il mondo poetico di Pisani è stato un fuoco acceso e al tempo stesso velato dalle sue passioni più tenere e violente.

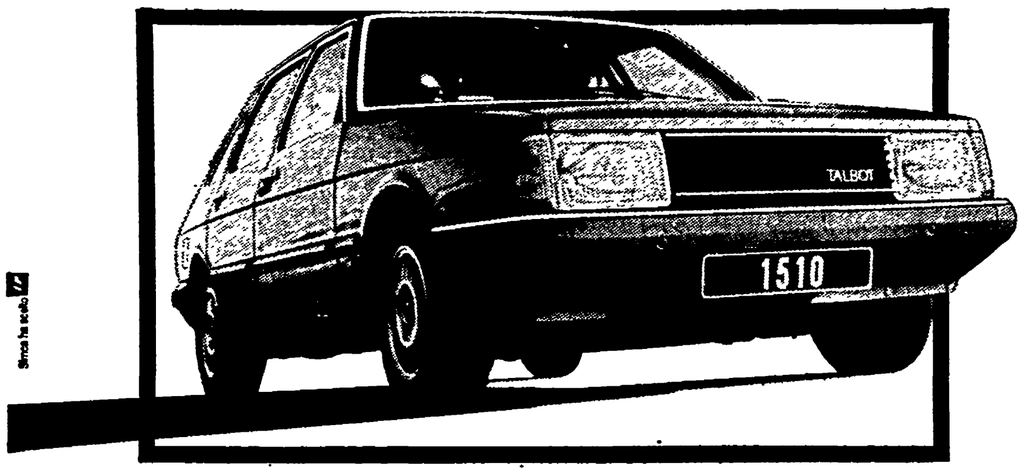
Una fantasticheria, poi, che guarda se stessa e la cui espansione si cristallizza come nell'immobilità di uno specchio, nei quadri: «Un bacio e il castello», «Caseamanti», «Paesaggio-valigia», «Tua sorella senza amore»; e tale fantasticheria rappresa cui fa riscontro l'impeto della materia corposa del colore dilagante sulla superficie, in un magnifico effetto di distanze relegate all'infinito, si rivela in una atmosfera opaca, in cui i sogni e i sentimenti fluttuano.

Poi, con continuità, come i sentimenti si generassero gli uni dagli altri, in un lineare processo di sviluppo, ecco la svolta dell'«Uomo che perde le mani». Un quadro drammatico, dove la consapevolezza della propria impotenza, che è la fonte più dolorosa della disperazione, si raggela con lucida determinatezza, per poi sfociare nella volontà di autodistruzione, negli oggetti del periodo immediatamente successivo. Sono gli anni delle rivolte, delle denunce, della perdita dello specifico e del ruolo storico dell'artista, della crisi; gli anni in cui si grida la morte dell'arte. Ma la morte dell'arte è la morte dell'artista, ed ecco il «Suicid.o» di plastica di Pisani: una maschera funeraria ripetuta in serie come un oggetto su una credenza, e più esplicitamente fissata nel gesto teatrale con due pistole puntate alle tempie.

Una breve parentesi sono l'innocente divertissement iconoclasta del «Miracolo di S. Gennaro», la serie delle bambole di plastica, il simbolo fallico-rivoluzionario della «Pistola», e poi di nuovo la pittura come narrazione, nella serie «Corri corri c'è la nuvola» e «Il mare» fino agli ultimi lavori autobiografici. Qui la sensazione non si dissolve in chiarimento intellettuale e, come ultima propaggine del contatto col reale, essa impedisce alla coscienza di smarrirsi. La malinconia che pervade questi dipinti è come una notte che sommerge i profili e confonde le certezze. La scultura «Le scale che mi portano da te», in realtà lo portano verso il nulla. Al di là della porta non c'è più niente. Alla sensazione di impotenza, è subentrata ora una intuizione di inutilità, alla quale Pisani non reagisce più annullandosi ma imprecando.

Maria Roccasalva

SCOPRI A DUE PASSI DA CASA TUA LA NUOVA TALBOT SIMCA 1510



CHILOMETRI, MIGLIAIA DI CHILOMETRI, IN BELLEZZA E IN SICUREZZA, COMINCIANO CON DUE PASSI.

Potrai scoprire così l'auto per le grandi crociere di terraferma: la nuova TALBOT SIMCA 1510.
- Nuova nella linea. L'aerodinamico design del frontale migliora non solo l'estetica, ma consente anche di ridurre i consumi.
- Nuova nella strumentazione.
- Riccamente equipaggiata di serie.
- Nuova nella tecnologia. Rinforzata protezione della scocca e speciale trattamento anticorrosivo.
- La 1510 è disponibile nei modelli: LS (1294 cc.); GL e GLS (1442 cc.); SX (1592 cc.). Da L. 5.990.000 IVA e trasporto compresi, naturalmente (salvo variazioni della Casa).
- Garanzia totale 12 mesi.

DAI 300 CONCESSIONARI TALBOT

RISCOPRI IL PIACERE DELL'AUTOMOBILE

TALBOT