Spett Cultura — Venezia

Oggi

☐ Sala Grande

Ore 12 - Tavola rotonda sul cinema di René Clair, presieduta da Edoardo Bruno, curatore della retrospettiva. Ore 16 - Venezia Giovani: «Il momento dell'avventura» di Fallero Rosati, in concorso, Italia. Ore 19 - Venezia XL: «La vie est un roman» (La vita è un romanzo), di Alan Resnais, sottotitoli italiani, in concorso, Francia. Ore 22 - Venezia XL: «Zelig», di Woody Allen, versione italiana, fuori concorso, USA. Ore 24 - Venezia Notte: «Return of the Yedi» (Il ritorno dello Jedy) di Richard Marquard, sottotitoli italiani, fuori concorso, USA.

☐ Sala Volpi

Ore 9 e ore 18.30 - Retrospettiva Petri: «Peccato nel pomeriggio» (episodio da Alta Infedeltà), 1964; «La decima vittima» (1965). Ore 15.30 - Retrospettiva René Clair: «Entr'act» (1924), «Le voyage immaginaire» (1925); «La tour» (1928).

☐ Sala Perla

Ore 17 e ore 24 - Venezia De Sica: «Un foro nel parabrezza», di Sauro Scavolini, fuori concorso, Italia.

☐ Arena

Ore 20.30 - «Zelig». Ore 22.30 - «Il momento dell'avventura».

Con «Gita scolastica» di Pupi Avati il nostro cinema esordisce alla Mostra: tanta nostalgia ed un tono da libro Cuore. Il passato domina anche i film arrivati dalla Francia e dalla Bulgaria

De Amicis il primo italiano in gara

Da uno dei nostri inviati

VENEZIA — Alla ricerca del tempo perduto o del tempo perso? La differenza lessicale è lieve, ma quella di sostanza è un abisso. Proust, infatti, non c'entra niente col film di Pupi Avati *Una gita scolastica* (in concorso a Venezia XL). Semmai, pur diluito e dislocato altrimenti, spunta fuori qui quel tipico tono deamicisiano più attento all'estorsione patetica che all'introspezione psicologica. Appunto, tempo perso, anziché perduto e tormentosamente ritrovato. Non sembri eccessiva la nostra reazione di fronte a questo film. Se commisurata alle grosse ambizioni messe in campo per l'occasione da Pupi Avati, essa non è che il logico riscontro di un'attesa andata per gran parte delusa.

Lo confessiamo, abbiamo avuto sempre simpatia per questo regista così innamorato del cinema, della musica, delle storie e dei personaggi della sua terra d'origine, l'Emilia. Almeno, da quando, nelle *Strelle nel fosso*, seppe trasfigurare in vivida accensione favolistica tante segrete passioni del mondo contadino. Ma quando Avati continua a indulgere e ad indugiare di film in film, specie negli ultimi, sul registro monocorde della nostalgia, del rimpianto sonorizzati e coreografati alla maniera della vecchia Hollywood non c'è più motivo di larghegghiare in ulteriori tenerezze.

Ciò non vuol dire, per altro, che *Una gita scolastica* sia da considerare immediatamente e semplicemente una cosa riprovevole. È un film sbagliato e basta. L'idea in sé, benché non proprio nuova, offriva spunti e potenzialità narrativi di qualche insinuante suggestione. Certo occorreva non pigiare troppo sul pedale delle trepide rimembranze e orientarsi invece verso una rivisitazione del passato con sguardo lucido e mente fredda.

Detto sommariamente, *Una gita scolastica* evoca un episodio lontano — siamo nel 1914, primo anno di guerra — di quei caratteristici rituali del distacco dall'adolescenza che sono sempre stati la conclusione del corso di studi, il congedo dagli amici e dai professori, la tragicomica rimpatriata finale. Nel film di Avati tale liturgia è un prolungato, ininterrotto flash back durante il quale una agonizzante vecchietta rivive, nel tumulto di persistenti ricordi, l'unico, irripetibile sogno d'amore che l'ha confortata, poi, negli anni interminabili della solitudine. Su questo schema si innesca e si dilata, quindi, il racconto dettagliato di quell'epocale esperienza.

Alla vigilia degli esami di maturità, la terza liceo del ginnasio Galvani di Bologna si accinge a celebrare l'avvenimento con la tradizionale gita campestre alla volta di Firenze. Tra i vari tipi, ragazze e ragazzi, che compongono l'allegra brigata si distinguono presto i pochi che nel corso del viaggio verranno poi allo scoperto con personalissime storie intrise tanto di ardori giovanili quanto di lucidi presentimenti. Giuseppe, ad esempio, il giovane ormai disincantato e forse già amareggiato nel constatare la meschinità, l'ipocrisia del proprio ambiente familiare e di quello circostante. O, ancora, Angelo, il «bello e dannato» della congrega, il quale, pur corteggiatissimo dalle coetanee, preferisce buttarsi via con esperte puttane, giusto per fare, come si dice, un'esperienza completa. E, soprattutto, Laura, incarnazione retrospettiva della nostalgica vecchietta, che rapita da adolescenziale passione per il fatuo e un po' cinico Angelo, si offre, disarmata e sincera, a quello stesso ragazzo, ben sapendo che per lui non potrà mai essere, bruttina e goffa come è, la donna del cuore.

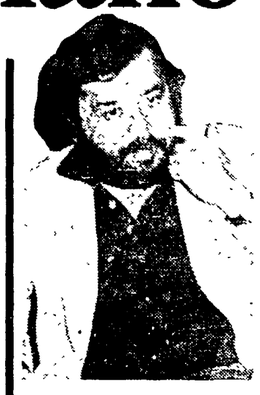
Nel tramestio di tanti intrecciati idilli e tormenti precoci, si staglia poi la vicenda d'amore tra l'umanissimo e desolato professor Balla (un Carlo Delle Piane di sorprendente e calibratissima bravura) e l'inquieta, fulgente bellezza Serena Stanziani, la professoressa di disegno. Un episodio tra i tanti, questo, che, pur tra leziosaggini e stucchevolezze ripetute, si innoltra sul terreno di una più aperta polemica contro il perbenismo ipocrita e le pruriginose intolleranze del tempo. Anche se — va detto — il finalino edificante coi «trasgressivi» professori Balla e Stanziani incamminati, tra lo stupore dei bacchettoni e gli applausi degli studenti, verso il fatidico «... e vissero felici e contenti», sa troppo di espediente spettacolare rimasticato, sullo schermo e fuori, fino alla noia. Il tutto, per giunta, insistentemente contrappuntato da canzoncine, passi di danza, digressioni comiche, per sé soli magari anche garbati, ma che nell'impasto generale riescono raramente a fondersi in modo davvero congruo.

Ben altrimenti denso di fatti, di ricordi, di umane presenze il film francese semidocumentario *Biquefarre* di Georges Rouquier (anch'esso in competizione per Venezia XL), singolare escursione tra il passato e il presente tutta incentrata su un caratterizzato scorcio di vita contadina. C'è, anzi, un antefatto preciso da riferire, poiché senza di esso non si capirebbe proprio la particolarità di questo film nato dall'ostinata volontà del cineasta francese e dal contributo congiunto di alcune università americane, reti televisive francesi, banche e organismi locali della regione agricola dell'Aveyron. Nel '45-'46, Georges Rouquier realizzò infatti una sorta di «diario cinematografico» su una patriarcale famiglia contadina intitolato, dal nome della fattoria in cui si svolgeva, *Farrebique*. Quel film, premiato e lodato dovunque, divenne presto un punto di riferimento, proprio perché dedicato a quel mondo «a parte» che è stata da sempre la realtà contadina. Ora, a trentotto anni di distanza, lo stesso Rouquier ha voluto e saputo operare una precisa verifica, oltre che poetica, specificamente sociologica di ciò che nel frattempo è sopravvenuto nei luoghi e tra i personaggi già indagati in *Farrebique*.

Biquefarre, titolo anch'esso preso a prestito dal nome di una fattoria adiacente Farrebique, ripiglia così le fila di un racconto popolato sia dai superstiti, sia dai giovani ormai fatti uomini maturi di quella lontana «saga contadina». Ne esce un quadro movimentato, frastagliatissimo di tutti i drammi e i problemi, le difficoltà e le conquiste di questa umanità che s'interroga sulla propria sorte, ma che ci induce anche a interrogarci strenuamente sui mutamenti profondi, sui trascurati valori della civiltà della terra.

Ancora un salto nel passato tiene campo nel film bulgaro di Vesselin Branev *Hotel Centrale* (in concorso per Venezia Giovani), chiaroscurale, torbida vicenda abitata da «uomini senza qualità» che, negli anni Trenta, in una sperduta cittadina, trafficano, si intrigano in sporche trame politiche e, soprattutto, umiliano ferocemente povere donne in balia delle loro voglie, della loro brutalità. Eroina e vittima predestinata di tale e tanta degradazione è la giovane cameriera Tinka costretta, di volta in volta, ai lavori più gravosi e alla prostituzione. Srotolato con appena corretto mestiere, il film di Vasselin Branev strappa forse qualche slancio di umana solidarietà, ma nell'insieme poi risulta un compianto fin troppo prevedibile e ripetitivo.

Sauro Borelli



Pupi Avati: «Sarà, ma ora ho sfondato davvero»

Da uno dei nostri inviati

VENEZIA — «Sono grato ai giornalisti perché ero quasi sicuro che, a vedere il mio nome accanto a quelli di Bergman, Fellini, Altman e Godard sarebbero stati cattivi prima ancora di vedere il film...». Una modestia così è raro trovarla qui al Lido. Ce la regala invece, insieme alla soddisfazione evidente di esserci, Pupi Avati, il 45enne regista emiliano che dopo i tredici film realizzati da *Balsamus* in poi, con *Una gita scolastica* si è affacciato per la prima volta ieri sera alla Mostra. Questo film coprodotto dalla Rete 1, che racconta un'avventura di studenti del 1914, nostalgica storia in costume in tempi in cui il film d'epoca proprio non va di moda, ha aperto la selezione italiana al concorso. Avati sarà un po' il protagonista della prossima stagione cinematografica: sugli schermi ci sarà anche il suo *Zeder*, il thrilling che ha presentato a Cattolica. «Sarà il mio momento, ma io ho deciso di fermarmi almeno un po' a riflettere».

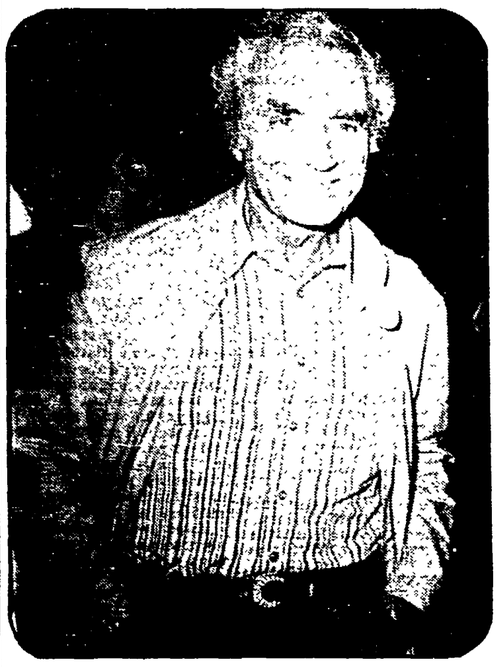
Accanto a lui c'è Carlo Delle Piane, protagonista: «Delle Piane mi era rimasto in mente da quando, ero un ragazzo, l'avevo visto in *Domenica d'agosto*. Quando sono diventato regista ho pensato di recuperarlo, così negli ultimi sette film siamo cresciuti insieme: io sono diventato un professionista del set, lui ha subito una rivoluzione, è diventato un attore di serie A...».

Ascoltiamo i cronisti stranieri: sembrano interessati, soprattutto, al romanticismo che ispira *Una gita scolastica*. Increduli, quasi, che Avati, regista italiano, sia stato disposto a realizzare, semplicemente, quello che definiscono un «piccolo poema romantico».

In fondo questo è soprattutto un film sulla morte — concede il regista —, perché resuscita col ricordo gente scomparsa da un pezzo. E la morte, mi chiedo, come si esorcizza se non con la memoria, il ricordo?». Poi aggiunge: «Ma sono contento soprattutto perché ho espresso i miei sentimenti. Ho impiegato solo due mesi a far tutto, dalla sceneggiatura agli ultimi ritocchi all'edizione e mentre ideavo, realizzavo, mi accorgevo che diventavo sempre più libero, direi spudorato. C'è un segreto: *Una gita scolastica* nasce da un'emozione rubata, dal furto di un ricordo, quello di un'escursione magica, irripetibile, che prima della grande guerra fece la mia vecchissima zia...». E non c'è chi non osservi che, in questa Venezia 40, gli autori in maggioranza hanno coniugato i loro film al passato: *E la nave va, Fanny e Alexander, Un amore in Germania*: «Ma no, almeno il mio film non è una fuga — replica Avati —. Da quando ho 40 anni più che mai, il mio problema chiave è quello di riuscire a parlare ai giovani d'oggi. Soprattutto a mia figlia che ha 17 anni. E a lei che è dedicato il film». E il passato, allora? «Quello va bene se si tratta di cinema. Insomma se, come ho fatto con Delle Piane, scopri che invece di inventarti un cinema nuovo ogni mattina, puoi scovare qualcosa di buono in quello italiano di ieri...».

m.s.p.

C'è anche Antonioni, ma stavolta fa il pittore



Nostro servizio

VENEZIA — Se questa è la Mostra degli autori, e lo è, Michelangelo Antonioni nuota placidamente nel suo elemento naturale: l'arte. Che si tratti di cinema o di narrativa o di pittura, poco importa. Il Maestro è attivo sui tre fronti, senza necessità di strafare. Poche cose e buone. Sta preparando il suo nuovo film, le cui riprese dovrebbero cominciare fra qualche mese, dopo alcuni rinvii dovuti soprattutto alla necessità di disporre degli attori prescelti, tutti americani, attualmente impegnati su altri set. E ad altre ragioni di tipo produttivo, le solite, che affliggono anche autori del calibro di Antonioni.

Qualche mese fa è poi uscito un suo importante libro, una raccolta di racconti ed altro, intitolata Quel bowling sul Tevere. *E qui a Venezia, quest'anno, si presenta con una «personale» di pittura, una mostra di una novantina di pezzi, suggestivamente titolata «Le montagne incantate». Fra qualche giorno, infine, Antonioni sarà insignito del Leone d'oro alla «carriera», che la nuova gestione della Biennale ha stabilito di attribuire ogni due anni ad un grande autore che abbia particolarmente illustrato, con la sua opera, la settima arte. È l'anno di Antonioni, insomma.*

La mostra d'arte — organizzata in collaborazione fra il settore Arti visive, diretto da Maurizio Calvesi, e il settore Cinema spettacolo e tv, diretto da Gianluigi Rondi — rappresenta un primo momento di iniziativa di tipo integrato fra i diversi settori di lavoro della Biennale secondo la nuova strategia adottata dal suo presidente Paolo Portoghesi e dal consiglio direttivo dell'Ente. Allestita nell'ala napoleonica del Museo Correr, in piazza San Marco, ove resterà aperta fino al 15 settembre, è stata inaugurata ieri mattina alla presenza di un numero notevole dei primi visitatori, quasi una piccola folla che ha piacevolmente sorpreso i cronisti, gli addetti ai lavori e i responsabili della Biennale. Cortese ma irremovibile, Antonioni si è sottratto amabilmente agli insistenti tentativi dei giornalisti per farlo parlare. Saluti, strette di mano, autografi, tante fotografie soprattutto quando è apparsa Monica Vitti, che è stata compagna di vita e protagonista di tanti film del regista ferrarese, ma rarissime parole: Antonioni sembrava quasi turbato di trovarsi al centro di tanta attenzione.

La sua, naturalmente, non è una mostra di soli dipinti, che pure sono presentati, o perlomeno non è una mostra di dipinti tradizionali. L'esposizione vera e propria è costituita da riproduzioni fotografiche ingrandite delle opere pittoriche che hanno talora minuscole dimensioni. «Queste "Montagne incantate" continuano con altri mezzi, con altra tecnica — è l'opinione di Portoghesi — quelle memorabili riflessioni di Antonioni sul tema dell'ingrandimento fotografico che ebbero in Blow-up *il loro clamoroso esordio. L'ingrandimento rivela il gesto della mano in tutta la sua inesauribile compiessità, analizza la grafia fino al midollo, restituendoci in pieno l'oscillazione fra personale e impersonale, tra intenzionale e spontaneo propria di ogni atto creativo».*

Collaboratore stretto di Antonioni per la parte fotografica è stato Roberto Russo, il neo regista autore di Flirt, *da lui scritto insieme a Monica Vitti, che ne è anche protagonista, e a Silvia Napolitano. Ci sono voluti due anni intensi di lavoro, dice Russo, per ottenere gli altissimi livelli qualitativi delle riproduzioni ingrandite fotograficamente dei spesso minuscoli originali. «Nelle opere che Antonioni presenta — sostiene Maurizio Calvesi — il rapporto fra arte e cinema si articola sia in un momento tecnico, che è quello del passaggio dal dipinto alla fotografia, sia in un momento di poetica, che assomma le ragioni del pittore e del regista. Il mezzo fotografico diventa, in qualche modo, il luogo d'incontro e di reciproca verifica tra due vocazioni le cui sotterranee radici si intrecciano perennemente anche se idealmente nell'attività di Antonioni. Antonioni regista non dialoga con la pittura altrui, bensì con la propria "idea" di pittura. E la sua "idea" della pittura e la sua "idea" del cinema si integrano e in parte coincidono».*

Un nesso strettissimo, dunque, fra i due campi di attività dell'artista. Lo stesso nesso, peraltro, rinvenibile in molti dei suoi racconti che nascono anche quali possibili o effettivi soggetti cinematografici. «Antonioni — secondo Giulio Carlo Argan — non è un regista che fa pittura per passatempo e neppure per analogia: come regista opera sulle immagini, e la ricerca sulle immagini in movimento lo ha portato a una ricerca complementare e integrativa sulle immagini fisse. I paesaggi visionari di Antonioni sono pittura, ma pittura che può essere fatta solo da un regista nel suo lavoro di regista; sicché restituiscono alla sfera del visivo qualcosa che il cinema le aveva sottratto».

E Antonioni che dice? «Per me regista si è trattato di una interessantissima sperimentazione. Non mi ha mai sfiorato il pensiero di toccare il mondo dell'arte, anche perché non saprei a quale forme d'arte assegnare questi oggetti. Se è vero che scarabocchiando quei pezzi di carta sono evaso dal cinema, è anche vero che attraverso l'ingrandimento fotografico in qualche modo al cinema mi sono riavvicinato».

Felice Laudadio

«Flashdance» è la solita storia, di una scalata al successo: ma stavolta convince

L'operaia in discoteca è meglio di Travolta

In alto Carlo Delle Piane e Tiziana Pini nel film di Pupi Avati «Una gita scolastica». Nella foto piccola Pupi Avati. A destra Michelangelo Antonioni e qui accanto Jennifer Beals nel film «Flashdance»

Da uno dei nostri inviati

VENEZIA — «Quando si rinuncia a sognare si muore». Già, bella frase. Una banalità del genere si può dire in cento modi diversi: ma farà sempre sorridere. A meno che...

Flashdance, cult-movie dell'anno in America e febbre contagiosa che spacca i termometri del mercato internazionale, è approdato qui a Venezia in sordina, anticipato da una fama contraddittoria. Di esso si sapeva solo che sanciva il trionfo cinematografico della danza acrobatica (in gergo si chiama *breaking*) e che aveva rivelato al grande pubblico un attrice brunetta e sensuale, Jennifer Beals, da tenere d'occhio. Certo, *Flashdance* è anche questo; ma si farebbe un torto al film e al regista Adrian Lyne (tanto per cambiare viene dalla pubblicità televisiva) se non dicessimo che questo musical iperrealista è la paradossale conferma che il cinema americano può ancora «far sognare» — come recita il copione — apparecchiando sullo schermo una antologia di emozioni già bruciate e di immagini straviste. È un gioco perverso, a pensarci bene, ma è anche la dimostrazione che l'industria hollywoodiana è capace ancora di accelerazioni impensabili.

E allora se l'onesto e innamorato capo-officina della fonderia dove lavora Jennifer sospira alla aspirante ballerina che «quando si rinuncia a sognare si muore», il risultato in sala è che nessuno si mette a ridere. Perché tutto funziona a meraviglia; perché il messaggio — scontato, tipicamente yankee, eppure ormai così radicato pure nella cultura giovanile del post-Sessantotto — arriva a segno senza bisogno di didascalia, confuso in un universo di riferimenti suggestivi che confondono e confermano insieme il senso del film. *Flashdance*, da questo punto di vista, è un prodotto perfetto. Nel personaggio di Jennifer gli sceneggiatori Tom Hedley e John Eszterhas sono riusciti a distillare tutto ciò che uno spettatore medio, possibilmente *teen-ager*, si attende da un film così.

Prima trovata. Lei è un'operaia saldatrice di Pittsburgh che sputa sangue in fabbrica. Alla mattina indossa i blue-jeans, gli scarponi, il giaccone militare e sale sulla vecchia bicicletta da uomo. Fumi giallastri e fetidi, asfalti bagnati, albe livide, odore di fagioli in scatola, di tacchino riscaldato e di rondelle bollenti.

Seconda trovata. Di notte Jennifer si trasforma. Puritana e ruvidamente proletaria, si esibisce mezza nuda al Mawby's Bar in un numero di danza-disco. Gli uomini la guardano eccitati, la temperatura del locale aumenta: ma Jennifer è come preservata dai cattivi pensieri. Vuole solo ballare, e quel palcoscenico improvvisato, diviso con spogliarelliste naufragate e comici frustrati, va benissimo per imparare.

Poi Jennifer si allena in una stanza: ecco la sua vestizione. Calzamaglie nere, salva-muscoli, fasciature ai piedi: quasi un rituale alla Rocky. E subito dopo, tanto fiato, sudore, sacrificio. La stanza vuota, fotografata con tinte giallastre e scure, fa il resto.

Terza trovata. Niente compromessi. Jennifer vuole farcela da sola, senza l'aiuto del suo uomo o di qualche membro compiacente della commissione selezionatrice della scuola di danza. Lei sa di essere bella, brava e maledettamente testarda.

Quarta ed ultima trovata. La cultura «non colta» che vince e entra a testa alta nel tempio della danza classica. Quando Jennifer, autentico concentrato di rabbia e passione, si presenta agli esami di ammissione, nessuno la guarda. Al primo giro di ballo inciampa pure. Ma poi il miracolo avviene. Piroette, salti mortali, scivolate armoniose, geometrie acrobatiche mozzafiato, avvitamenti da capogiro: Jennifer vola sulla propria fantasia, con buona pace di quelle «colleghe» in tutù acide e narcisiste.

È la solita «vecchia, grande America che offre a tutti un'occasione» quella che *Flashdance* ci restituisce in meno di cento minuti di proiezione: dura, caparbia, violenta, eppure capace di solidarietà improvvise e di candide ingenuità. Insomma, roba di quarta mano ampiamente digerita, un «do it yourself» in salsa vagamente *liberal* e permissiva. Su tutto, naturalmente, troneggia il corpo di Jennifer Beals: un corpo muscoloso, affusolato, orgogliosamente esibito. Cinema che non fa pensare, ma che fa commuovere. Cinema che fa inorridire Gian Luigi Rondi, il quale comunque non può fare a meno di piazzare *Flashdance* nella rassegna di mezzanotte, sperando che i biglietti vadano tutti esauriti e che la stampa ne parli.

Michele Anselmi

Ma come è lontano il vecchio Fred Astaire

VENEZIA — Dopo i clamorosi fiaschi stilistici della fine degli anni 60 e dei primi 70, il musical, dato ormai per morto come un'araba fenice è risorto dalle proprie ceneri, imboccando la traiettoria delle discoteche. Paesaggi metropolitani, emarginazione, dura lotta per la vita e conquista del successo «o impossibilità di tale conquista»: i Bee Gees cantavano *Stayin' alive*, mentre Treat Williams «disonorava» le usanze borghesi ballando sopra una tavola imbandita *I got life* ed Irene Cara, in un teatro deserto, esprimeva tutto il proprio feeling interpretando la pluri decorata *Out here on my own*. A segnare questa rinascita del «musical» erano film come *La febbre del sabato sera*, *Saranno famosi* o *Hair*.

E ora «lo spettacolo deve andare avanti»: non più Fred Astaire o Gene Kelly e neppure Bob Fosse e Jerome Robins, bensì *La febbre del sabato sera 2* e soprattutto *Flashdance*.

Cosa rappresentino questi due film all'interno dell'evoluzione — o del ripiegamento — di un genere cinematografico hollywoodiano così «storico» come il musical, è presto detto: entrambi narrano la storia di un apprendistato, di una «passione»; entrambi seguono le tappe di un «esordio»; ed entrambi, infine, registrano la soddisfazione di un «successo». La cosa non è nuova. Succedeva circa cinquant'anni fa, nel 1933, quando l'imprenditore Warner Baxter redarguiva in *42ª strada* una emozionatissima Ruby Keeler, intenta al suo debutto a Broadway, assicurandole un ritorno in camerino da star. Dunque, niente di mutato, la «passione», l'«esordio» e il «successo», temi ricorrenti e fondamentali, riutilizzati con uso di luci e *décor*, effetti ottici e sonori, musiche da hit parade; impegni produttivi senza parsimonia.

Ma è proprio così? A ben vedere, nell'anima, al centro del meccanismo, dove si avvia l'intero ingranaggio, qualcosa appare definitivamente diverso, trasformato: la danza, l'evoluzione, per cui il musical si giustifica, non è più quella linea appagante che corona l'azione, che simbolizza il percorso narrativo e ne sublima le intenzioni. La danza è l'azione, in ogni senso si riduce (o si eleva) ad azione. La danza è fatica ed impegno, allenamenti stressanti, ginnastica e diete, magari cattiveria e grinta. Tutto ciò il musical non ce l'aveva ancora detto: c'erano l'eleganza, la leggerezza, la mancanza di sforzo ... ora c'è il movimento, la forza, l'impegno. E palcoscenici veri, lotta, per imporsi.

Claver Salizzato