

et in arcadia ego

11-14 Ottobre 2018,
Sala Pegasus, Spoleto



i film

di Clemens Klopfenstein

in Umbria

ET IN ARCADIA EGO
i film di Clemens Klopfenstein in Umbria
11-14 Ottobre 2018
Sala Pegasus-Spoleto (Piazza Bovio)

programma a cura di
Roberto Lazzerini

giovedì 11 ottobre 2018 – ore 18:00
IL RICHIAMO DELLA SIBILLA
(Der Ruf der Sybilla)
1985, colore, 110'

venerdì 12 ottobre 2018 – ore 18:00
CHI PAURA LUPO
(Wer Angst Wolf)
2000, colore, 88'

a seguire
IT.ALIENS
2009, colore, 24'

sabato 13 ottobre 2018 – ore 18:00
LA PREDICA AGLI UCCELLI
(Die Vogelpredigt oder das Schreien der Mönche)
2005, colore, 88'

domenica 14 ottobre 2018 – matinée / ore 11:00
IL GEMITO DELLE CENERI
(Das Ächzen der Asche)
2017, colore/bn, 75'

a seguire
ET IN ARCADIA EGO
1988, colore, 20'

in copertina:
Caroline Redl in
CHI PAURA LUPO
in programmazione
venerdì 12 ottobre 2018 – ore 18:00

Piccola introduzione

Rendiamo omaggio a Clemens Klopfenstein, cineasta svizzero (nato il 19 ottobre 1944 al lago di Biel), con quei film che ha realizzato in Umbria, a Bevagna e a Castelluccio di Norcia e qua e là nella Valle Umbra, in mezzo a questi estremi temperati. Egli stesso dichiara, con ironica prontezza, nel suo sito, nella sezione biografica, di non avere un oroscopo, né un ascendente perciò, perché i suoi genitori discutevano sulla data della sua nascita, né tanto meno, aggiungo io, avrebbero mai immaginato più tardi la sua stabile residenza umbra, nella nebulosa e rugiadosa Mevania (sic dixit Properzio nel "Libro IV" delle sue "Elegie"). L'omaggio augurale si insinua subito nel titolo polisemico: abbiamo cercato, nel novero dei suoi film girati in Umbria, i fioretti, la parte migliore della produzione, piccoli (per durata) fiori cinematografici, schiusi dopo il notturno, audace gelo della giovinezza, un florilegio dei più belli e interessanti, che si potessero offrire allo spettatore per devozione al cinema non ovvio. Un trentennio di attività cinematografica, inquieto e mosso, che abbiamo riordinato a piacere, senza rinunciare al principio (1985) e alla fine (2017), accordando esigenze di programmazione e di impostazione. Anche il disordine fila liscio, mi sembra. Fino al punto che ritengo decisivo e che considero la leva con la quale si può sollevare il mondo cinematografico (almeno questo insieme di film) di Klopfenstein: il cortometraggio conclusivo "Et in Arcadia ego", in verità girato nel 1988, su commissione del Festival di Rotterdam, a rigore avrebbe dovuto seguire "Il richiamo della Sibilla" (1985); se la sua collocazione, conclusiva del ciclo, ha trovato l'accordo immediato del cineasta e del curatore, ciò significa che entrambi vi attribuiscono un valore di emblema e di sigillo; nel suo centro è riposta la forza che è stata impiegata per produrre e realizzare gli altri, nel suo cuore bisogna ricercare la dialettica che ha mosso gli altri, la combinazione alchemica che li ha fusi. Infine, il mese di ottobre, per il calendario cattolico, è dedicato al patronato di San Francesco d'Assisi e al Santo Rosario; poiché la pompa cattolica è stata la macchina estetica che mi ha spinto, più tardi privo di risorse devozionali, al godimento cognitivo ed emotivo del teatro e del cinema, non mi sottraggo alla ripetizione dell'antico rito: rileggerò i Fioretti e sgranerò ancora una volta i grani del rosario cinematografico di Klopfenstein nei giorni della dedicazione, con lo stesso piacere della prima volta. Così spero facciano anche gli spettatori e le spettatrici. Buona visione.

A short Introduction

We pay homage to the Swiss filmmaker, Clemens Klopfenstein, (born 19th October 1944 near the lake of Biel), and the films he made in Umbria, in Bevagna, Castelluccio di Norcia, and here and there in the Umbrian Valley in the midst of these temperate extremes. He himself declares with ironic alacrity in the biographical section of his website that he does not have a star sign, to say nothing of a rising sign, because his parents couldn't agree on his time of birth, and I might add, they would never have imagined he would end up living permanently in Umbria in the foggy dew-covered Mevania (sic dixit Properzio in "Book IV" of his "Elegies"). The augural homage immediately insinuates itself in the plurisemantic title: we have searched through his series of films shot in Umbria for the best of his production, short cinematographic "flowers" which bloomed after the audacious nocturnal frost of youth, a collection of his most beautiful and interesting, to offer an audience devoted to not so obvious cinema. About 30 years of cinematographic activity, rough and restless, that we have ordered as we wish, without sacrificing the beginning (1985) or the end (2017), conforming to needs of programming and planning. Even the disorder goes smoothly, I think. Up to the point that I retain decisive and I consider the lever with which Klopfenstein's cinematographic world (at least this series of films) can be roused: the concluding short film "Et in Arcadia ego" in fact filmed in 1988, commissioned by the Rotterdam Festival should really have followed "Sybilla's Kiss" (1985), if its position, at the end of the cycle, is accepted by the filmmaker and the curator, it means that both attribute it a significance of emblem and final stamp; in it lies the force that has been used to produce the others and we need to search its heart for the dialectic which moved the others, the alchemical combination which has created them. Finally, the Catholic calendar dedicates the month of October to the Holy Rosary; since Catholic pomp is the aesthetic machine which pushed me, later without devotional resources, towards the cognitive and emotional enjoyment of theatre and cinema, I do not back away from repetition of the ancient rite: I will once again read the "Little Flowers" and say the rosary with cinematographic rosary beads on the days of devotion with the same pleasure as the first time. I hope that spectators will do so too. Happy viewing.



giovedì 11 ottobre 2018 – ore 18:00

IL RICHIAMO DELLA SIBILLA

(Der Ruf der Sybilla) – 1985, colore, 110'

"In Italia, in Italia!" come una sorella cechoviana di Svizzera, sembra dire a tutta prima Clemens Klopfenstein nel suo film, che suscitò commenti favorevoli al concorso del vecchio Salso Film&TV Festival (Salsomaggiore 18–25 aprile 1985). Infatti nel dolce delirio del paesaggio, che il cineasta ricostruisce a piacere come un puzzle, è subito immerso il suo viaggio in Italia. Se nel sottotesto, tenuto d'occhio, scorre "Viaggio in Italia" (1953) di Rossellini, il racconto però procede molto liberamente ed alcolicamente. Balz (Max Rüdlinger), un pittore svizzero che vive in Umbria tra vagabondaggi mistici e bevute continue di liquore Strega, in un convento, splendidamente affrescato, con la complicità misteriosa di un frate, trova il liquore alle erbe che fa per lui: una pozione dagli strani poteri, legati al luogo. Con essa riesce a richiamare e ad attrarre nel suo vagabondaggio, Clara (Christine Lauterburg) – attrice di teatro in Svizzera, con la quale vive una relazione complicata – e ad eliminare a distanza il supposto rivale amoroso Thomas (Michael Schacht), collega della donna: creperà infatti il vanesio dopo il sorso fatale, strabuzzando gli occhi come in un film di serie b o in un'opera lirica. Soltanto con questa eliminazione a distanza il viaggio può svolgere la sua trama misteriosa di iniziazione e rinascita figurale. Infatti la coppia si riunisce e dalla stazione di Milano, a bordo di una vecchia Mercedes bianca, può soddisfare la di lui voglia religiosa di visitazioni in scorci di duomi e cattedrali (Padova, Rimini–Foligno, Bevagna, Santa Maria degli Angeli) e la di lei viva inquietudine in discorsi e richieste e spostamenti. Perché, a dirla tutta, rispetto alla coppia del sottotesto rosselliniano, Balz il pittore assomiglia di più a Katherine (Ingrid Bergman), più di quanto Clara assomigli ad Alex (George Sanders). In un bar di sosta, che si appresta a segnalarsi come bar di passaggio e soglia del racconto, troveranno la pozione, l'oggetto magico, che li farà signori del giorno e della notte, dell'inverno e dell'estate, in una frenesia psichedelica. Il liquore Sibilla infatti li trascinerà, come un fatale richiamo, fino all'altopiano di Castelluccio di Norcia, presso i monti Sibillini. Lei nel viaggio perderà la voce teatrale, lui l'estatico sguardo, ma insieme ritroveranno la guarigione amorosa in forma di fronde di un biforcuto e ben chiomato albero, racconto folklorico e metamorfosi ovidiana aiutando.

thursday 11th october 2018 – 6:00 pm

SYBILLA'S KISS

(Der Ruf der Sybilla) – 1985, color, 110'

"In Italy, in Italy!" Klopfenstein seems to say, like a Swiss Chekov sister, in his film which aroused favourable comments at the old Salso Film&TV Festival contest (Salsomaggiore 18–25 April 1985). In fact, his trip in Italy is immediately immersed in the sweet delirium of a landscape reconstructed like a puzzle on the whim of the filmmaker. Though a subtext based on Rossellini's "Journey to Italy" (1953) plainly flows, the tale proceeds very freely and alcohically. Balz (Max Rüdlinger), a Swiss painter who lives in Umbria among mystical vagabonds and continuous drinks of Strega liquor, finds his ideal herb based liquor, a potion with strange powers linked to a splendidly frescoed convent, with the mysterious complicity of a friar. With it he manages to call and attract Clara (Christine Lauterburg), a Swiss theatre actress with whom he has a complicated relationship, to his life of vagrancy and eliminate his supposed rival in love, Thomas (Michael Schacht), a colleague of the woman. In fact, the vain Thomas dies after a fatal sip, his eyes bulging like in a second rate film or opera. It is only after this elimination at a distance that the journey can follow its mysterious plot of initiation and figural rebirth. In fact, the couple meet up again at the station of Milan and in an old white Mercedes are able to satisfy his desire for religious visits and glimpses of churches and cathedrals (Padova, Rimini–Foligno, Bevagna, Santa Maria degli Angeli) and her deep anxiety with conversations, requests and travel. To be honest, when considering the couple in the Rossellini subtext, Balz, the painter, resembles Katherine (Ingrid Bergman) much more than Clara resembles Alex (George Sanders). They stop in a bar, which quickly identifies itself as a bar in the landscape and threshold of the tale, they find the potion, the magical object, that will give them power over day and night, summer and winter, in a psychedelic frenzy. The Sybilla liquor drags them, like a fatal calling, to the high plateau of Castelluccio of Norcia, in the Sibillini mountains. During the journey she loses her theatrical voice, he his ecstatic gaze, but together they find a romantic cure in the form of the leafy branches of a large forked tree, with the help of a folk tale and Ovidian metamorphosis.



venerdì 12 ottobre 2018 – ore 18:00

CHI PAURA LUPO

(Wer Angst Wolf) – 2000, colore, 88'

Bentornato nel paese dei *Tschinggl*, per questa splendida morra cinematografica, potremmo dire a C.K., dopo questo film, che a me sembra un intermezzo e un'epitome, negli spazi della trilogia, conclusa in questi ultimi anni. In verità, Klopfenstein mai si è mosso, almeno da molti anni, da questo paesaggio mediano dell'Italia centrale, i cui estremi palpitano, da Bevagna (dove vive stabilmente) a Castelluccio di Norcia (dove visita i morti di un suo lontano film, periodicamente), spostando i suoi ospiti, misteriosamente, su un asse immaginario, mica tanto poi, da Rimini (mare) a Roma (capitale). Nel viaggio in Italia, si va al mare, per diletto (a Rimini appunto) e si telefona al Goethe Institute, per lavoro (a Roma, perciò), ma ci si perde ai piedi dei monti Sibillini, nelle tormente di neve e nei vicoli e nella piazza di Bevagna, così come era accaduto qui al Pittore nel film "Et in Arcadia ego" e là agli Amanti de "Il Richiamo della Sibilla". Clemens Klopfenstein sa tenere a distanza le tentazioni cinematografiche, evidenti nell'uso ponderato dei richiami e delle tecniche. L'immagine finale del film, un baule teatrale sferzato dalla neve cadente sull'Averno umbro, ci rimanda al tutto delle storie che si sono intrecciate nel testo: ci troviamo infatti nell'ospitale adunanza, sul set allestito e mosso come dicevamo, nella vivace brigata di duetti, terzetti e quartetti di attori teatrali (cinematografici) con i loro copioni drammatici, con i quali si apprestano a comparire in scena, come gli emigrati italiani (i cosiddetti *tschingg*, cinque, per via delle dita in azione nel gioco) in Svizzera giocavano a morra con posture teatrali. Tali elementi metaforici lievitano nelle nostre connessioni, senza ignorare che sono soltanto le nostre e pronte alla lotta interpretativa. Devo, però, rinunciare, per evidenza, ad un'intuizione, che avevo avuto nei primi minuti del film, appena il corpulento ed irruente attore Matthias Gnädinger viene chiamato Ivan Petrovic. Avevo subito congetturato di una linea Puskin del testo: infatti "I racconti di Ivan Petrovic Belkin" (1831) raccontano 5 novelle, assai diverse tra loro, che, secondo l'autore, l'editore, l'Ivan Petrovic in questione, ha udito da diverse persone ed infine messe per iscritto. Mi sembrava funzionasse la triplice cornice. Invece no. Le "novelle" risultano alla fine almeno 7. L'Ivan Petrovic è lo "zio Vanja" di Anton Cechov (1896), che smania, a Norcia, per la bella Elena. E dà luogo alla convocazione degli altri giocatori, che seguono numerosi. Come un mago

wellesiano, il cineasta fa comparire una giovane attrice, appena abbandonata dal compagno, con cui viaggiava in lussuosa Porsche, con i fogli del copione in mano, nella parte de "La pulzella d'Orleans" del dramma di Friedrich Schiller (1801): dalla piana di Castelluccio, attraverso un bosco, si ritrova a perorare, sana e salva, la sua causa nella piazza di Bevagna, attorniata da giudici in effigie. Ricompare in auto (da altri film) Max Rüdlinger che accompagna il signor Meyer, attore alcolista (nel film), il quale è impegnato in un duro cemento ne "L'Albergo dei poveri" (1902) di Maksim Gor'kij, dopo Stanislavskij (1902) e Kurosava (1957); ma l'emozionante arrivo, nella Scizia umbra innevata, di Bruno Ganz e Tina Engel fa sobbalzare il film: il "Prometeo incatenato" di Eschilo (460 a.C.) innalza l'umano che c'è in noi, anche se ci sono domande cui non si riesce a rispondere; il duetto amoroso e la schermaglia teatrale dei due attori sono effetti emotivi straordinari. Rimarrà questo potente segno del film fino alla fine, nel traffico di auto nella tormenta, malgrado ci accompagni ancora, nella passeggiata cinematografica, l'acida commedia borghese di Edward Albee (1962, poi film di Mike Nichols nel 1967 con Richard Burton ed Elisabeth Taylor) e che illustra perfino il titolo: un gioco di parole con la canzoncina "Who's Afraid of the Big Bad Wolf?", che i protagonisti George e Martha canticchiano spesso, evocando con essa il lupo cattivo della loro esistenza, e al contempo la Woolf storta del loro matrimonio; perdurerà ancora quell'effetto nel richiamo al duetto attoriale (maestro e attore) per "Il grande Inquisitore", uno dei capitoli più potenti de I fratelli Karamazov di Fedor Dostoevskij (1879–80) qui in esercizio preparatorio, con una sottile vena comica. Giungerà infine un altro segno potente a rafforzare quello di prima, il "Macbeth" shakespeariano (1605–1608) con un simbolo altrettanto potente: l'attore versa sul niveo candore una bottiglia di vino rosso che sta per il sangue effuso crudelmente. Questo ricamo pittorico sigilla il film, come una tela d'altare, come una sindone umbra. Klopfenstein ricapitola alcuni suoi film e mette ordine nella sua iconoteca, ma non è soltanto oculato icononauta, bensì medium in seduta spiritica, anche se non ha dimenticato l'incombenza paterna: ogni tanto, tra una seduta e l'altra, non dimentica il figlioletto (Lukas Tiberio) che, sceso dall'altare di una scheggia di un suo precedente film ("La predica agli uccelli") come Gesù Bambino in braccio alla Madonna, ora è impegnato a mandare a memoria i 15 endecasillabi sciolti dell'idillio "L'infinito" (1818–19) del conte Giacomo Leopardi. Meglio stare alla larga dal secolo breve, tanto abbiamo saputo già tutto.

friday 12th october 2018 – 6:00 pm

WHO AFRAID WOLF

(Wer Angst Wolf) – 2000, color, 88'

Welcome back to the land of Tschingg! After this film, we could tell C.K. that this splendid film about morra, seems like an interlude and compendium in the gaps of the trilogy he has concluded over the last few years. In fact, Klopfenstein has never moved, at least not for many years, from this landscape of Central Italy whose localities throb from Bevagna (where he lives) to Castelluccio di Norcia (where he periodically visits the dead of one of his past films), mysteriously moving his guests along an imaginary, yet not really so imaginary, axis from Rimini (sea) to Rome (capital). Travels in Italy include a pleasure trip to the sea (Rimini as already said), a telephone call to the Goethe Institute for work (and so to Rome), and getting lost in snowstorms at the foot of the Sibillini mountains and in the alleys and square of Bevagna as happened to the Painter in the film "Et in Arcadia ego" and the Lovers in "Sybilla's Kiss". Clemens Klopfenstein knows how to keep away from cinematographic temptations, evident in his prudent use of references and techniques. The final image of the film, a theatrical trunk lashed by the snow falling on an Umbrian hell, reminds us of all the stories which are entwined in the text: we find ourselves at a cosy gathering on a ready prepared film set where lively duos, trios and quartets of theatrical (film) actors with dramatic scripts are preparing to appear on stage, gesticulating theatrically like Italian emigrants (the so-called "tschingg") in Switzerland playing morra. (The name "tschingg" derives from "cinque", five being the number of fingers used in the game.) These metaphorical elements grow in our personal associations, ready to face interpretative contestation without forgetting that they are only ours. However, on the basis of evidence, I must, give up an intuition which I had in the first few minutes of the film as soon as the chubby hot-blooded actor, Matthias Gnadinger, is named Ivan Petrovic. I had immediately supposed a thread of Puskin in the text: in fact "The tales of the late Ivan Petrovic Belkin" (1831) tell 5 short stories, all quite different which according to the author, the editor, the Ivan Petrovic in question has heard from various people and eventually written down. I thought the triple framework worked. But, no. The short stories turn out to be at least seven. Ivan Petrovic is Anton Cechov's "Uncle Vanya" (1896) who yearns for the beautiful Elena in Bevagna and gives rise to the con-

vocation of the other players that appear in large numbers. Like a Wellesian magician, the filmmaker conjures up a young actress, recently abandoned by her partner with whom she has been travelling in a luxurious Porsche, with pages of a screenplay in hand, in the part of "The Maid of Orleans" the play by Friedrich Schiller (1801): from the plain of Castelluccio di Norcia, through a wood, she finds herself safe and sound ready to plead her cause in the square of Bevagna. Max Rüdinger reappears in a car (from other films) in the company of Mr Meyer, alcoholic actor (in the film), who is engaged in a tough ordeal in Maksim Gor'kij's "The Lower Depths" (1902), then Stanislavskij (1902) and Kurosava (1957); but the touching arrival of Bruno Ganz and Tina Engel in the snow covered Scythia of Umbria gives the film a jerk; "Prometheus Bound" (460 a.C.) by Aeschylus brings out the humane in us, even though it raises questions I cannot answer; the amorous duet and the theatrical skirmish of the two actors have extraordinary emotional effects. Their powerful presence stays in the film until the end, in the traffic in the storm, although we are accompanied on the ride by the sharp bourgeois comedy of Edward Albee (1962, later a film by Mike Nichols in 1967 with Richard Burton and Elisabeth Taylor) which even illustrates the title: a play on words with the song "Who's Afraid of the Big Bad Wolf?", which the protagonists, George and Martha, often sing, calling to mind the bad wolf of their existence and at the same time the distorted Woolf of their marriage; that effect continues with a reference to the actorial duo (teacher and actor) in "The Grand Inquisitor", one of the most powerful chapters of the Karamazov Brothers by Dostoevskij (1879–80), here in a preparatory exercise with a fine comic vein. Another powerful icon reinforces the former at the end with an equally powerful symbol from Shakespeare's "Macbeth" (1605–1608): the actor pours a bottle of red wine on snowy whiteness which stands for blood cruelly spilt. This pictorial embellishment puts a final seal on the film, like an altarpiece, like an Umbrian shroud. Klopfenstein sums up some of his films and tidies up his iconography, but he is not only a prudent iconographer but rather a medium at a séance, even if he has not forgotten his paternal duty: every now and then, between one sitting and another, he does not forget his little son (Lukas Tiberio) who, having descended the altar in a clip from his previous film ("Saint Francis' birds tour") as Baby Jesus in the arms of the Madonna, is now busy memorising the 15 hendecasyllables of the idyll, "The Infinite" (1818–19) by Count Giacomo Leopardi. It's better to stay clear of the short 20th century, as we know it all anyway.



a seguire

IT.ALIENS

2009, colore, 24'

[...] riprendiamo il filo dell'“Et in Arcadia ego”, che chiuderà questa rassegna, il gioiello di Klopfenstein, nel senso che risplende con chiarezza eppure riverbera misteri. Tutti i suggerimenti pittorici che vi sono stati fatti (soprattutto per la sequenza Guercino–Poussin), in un senso o nell'altro possono convivere senza scandalo nel suo cinema. In questo cinema si sviluppa con evidenza anche una linea Macao (dal suo film “Macao oder die Rückseite des Meeres” del 1988, non presente in questa rassegna umbra) in cui i vivi e i morti intrecciano relazioni: i morti hanno vita propria, dubitano della loro morte; i vivi li cercano e li sentono con vividezza, anzi questo vivido sentire apre ai morti una vita durevole di relazione, finché dura l'eros vivente. Da questa ovvietà nascono misteriosi racconti. Anzi si potrebbe dire che si generano, rovesciando l'ordine della relazione, cioè sono i morti viventi a cercare i viventi morti, tanto che tutto il cinema di Klopfenstein getta sullo spettatore l'ombra del dubbio sulla consistenza reale dei suoi personaggi, gettati nel vortice ipercinematografico, anche se la sospensione dell'incredulità rimane salva e i racconti fluiscono. Questo preambolo mi spinge a tornare invece sui meccanismi di lotta agli stereotipi (tutto il cinema lo fa, in flagrante e produttiva contraddizione) presenti in “Et in Arcadia ego”, per vederli all'opera, se agiscono, anche in questo torso cinematografico, che è venuto dopo nella produzione (anche se qui è presentato prima). Torso nel doppio senso di ciò che resta del frutto, la parte seminale, dopo che si è mangiato e della forma della statua, cui manca qualche parte, sia testa, braccia o gambe, una volta ritrovata o, nell'esecuzione, interrotta. Sin dal titolo, assai impegnativo, di “it.Aliens”: nell'epoca delle reti comunicative, anche gli italiani sono alieni. Convive o sopravvive nella comunicazione virtuale qualcosa che si riteneva, a torto o a ragione, una caratteristica antropologica, di lunga durata, del comportamento italiano (la carica polemica, l'umorismo contadino, il naturale recitativo, la devota religiosità), ma in forma grottesca, involontariamente comica, arresa in altro, aliena(ta). Il film, che è appunto un torso cinematografico (un cortometraggio non concluso, fine della prima parte infatti annuncia in chiusura), contiene la possibilità di una serie di quadri in espansione su questo: se si limita a quattro quadri, se non

ricordo male (due interviste: a Oliviero Toscani sull'italianità e quella al contadino bevanate su un episodio familiare della seconda guerra mondiale del secolo scorso; due quadri: un interno, il canto a braccio di una donna in una festa familiare; un esterno: la benedizione del prete ai motorini, in occasione di una vecchia consuetudine) lo fa per economia intensiva: nel singolo studio cinematografico, giunge presto al punto. Che cosa diventano, nella nuova presentazione, con qualche compiacenza ma senza pietà, la razionalità polemica dell'italico antitaliano, l'umorismo, sovversivo della serietà rammemorativa, del contadino, il bel canto della tradizione italiana o il cantar a braccio della tradizione rustica, della donna in euforica esibizione, la solennità devozionale del sacerdote, assiso su un motocarro, davanti ad una tela del Cristo Crocifisso e benedicente lo sciame notturno dei motori, è di un'evidenza chiara e distinta. Tutti questi caratteri si rovesciano, si alterano: la razionalità polemica presto muta in ripetizione ossessiva, l'umorismo sovversivo in battuta scherzosa di un ricordo volante, il bel canto in gorgheggio insostenibile, l'atto benedicente in cupa e compulsiva ritualità. Come se qualcuno ti consegnasse un fotografia pungente, dopo che hai dimenticato il tempo trascorso, nell'illusione di essere sempre là: Klopfenstein consegna a mano e credo sappia anche che la mano consegnante faccia parte del consegnato.

to follow

IT.ALIENS

2009, color, 24'

[...] Let's take up the thread with the concluding film of this festival, "Et in Arcadia ego", Klopfenstein's jewel in the sense that it shines with clarity and reverberates with mystery. All the pictorial reasoning which was made in it (above all in the Guercino-Poussin sequence), can exist in his film one way or another without raising a hair. In this film a Macao strand is also strongly developed (from his film "Macao oder die Rückseite des Meeres", 1988, not present at this Umbrian festival) in which relations between the living and the dead intertwine: the dead lead their own lives, doubting their deaths; the living look for them and feel their presence vividly, indeed this vivid feeling starts a relationship with the dead which lasts as long as their living eros. This obviousness gives rise to mysterious tales. Rather they can be said to generate themselves, overturning the nature of the relationship, that is, the dead living seek the living dead, so much so that all Klopfenstein's films cast doubt in the mind of viewers over the real consistency of his characters, thrown into a hypercinematographic vortex, even though suspension of disbelief remains intact and the tales flow. This preamble leads me to turn to the anti-stereotypical mechanisms present in "Et in Arcadia ego" (all the films do this in a flagrant productive contradiction) to show them at work, if they act, even in this core of films which came later in the production (even if it is presented first here). "Core" in the double sense of what remains of the fruit, the seminal part, after being eaten, and the bust of the statue, which is missing some parts, the head, arms or legs, once rediscovered or after incomplete execution. Right from the rather demanding title of it.aliens: in the era of communication networks, the Italians are also aliens. Something lives or survives in virtual communications which was considered, rightly or wrongly, a persistent anthropological characteristic of Italian behaviour (argumentativeness, peasant humour, natural reciting, devout piety) but in a grotesque, unintentionally funny way it is made different, alien(ated). The film, which is indeed a core of film (a short unfinished film, the end of the first part in fact announces the ending), contains the possibility of a series of scenes which expand on this: if one limits oneself to four scenes, if I recall correctly (two interviews: one with Oliviero Toscani on Italianess and another with a farmer from Bevagna about a family episode

during the second world war of the last century; and two pictures: one indoors, the improvised singing of a woman at a family party; one outdoors: a priest blessing mopeds as part of an old tradition) it does this with extreme economy and in the film studio quickly comes to the point. In the new presentation what becomes, with some satisfaction but without pity; of the polemic rationality of the anti-Italian Italian; the humour, subversive of the farmer's commemorative seriousness; the sweet music of the Italian tradition or the rustic singing of the woman in a euphoric exhibition; the devotional solemnity of the priest, seated on a three-wheeler van, in front of a painting of the Crucifixion of Jesus and blessing a nocturnal hoard of motorbikes, is clearly and distinctly evident. All these features are overturned and altered: the argumentative rationality quickly mutates into obsessive repetition; the subversive humour into playful joking about a volatile memory; the sweet music into an unbearable trill; the blessing into a dark compulsive ritual. As if someone gave you a stinging photo, after you have forgotten the time, in the illusion of always being there: Klopfenstein delivers by hand and I think he knows that the delivering hand is part of the delivery.



sabato 13 ottobre 2018 – ore 18:00

LA PREDICA AGLI UCCELLI

(Die Vogelpredigt oder das Schreien der Mönche) – 2005, colore, 88'

Questo film è un racconto a diversi strati – “La predica agli uccelli/Die Vogel Predigt, Das Schreien der Mönche/ L’urlo del frate”, il titolo accreditato ne contiene un altro – è una divertente glossa cinematografica al capitolo XVI del libro medioevale “I Fioretti di san Francesco”, suggestivo ancora nella sua nitida semplicità. In questa si fa valere il tentativo struggente, prego di sottile blasfemia, di assumere la figura del santo come modello del regista cinematografico oppure di ammettere questo mestiere travagliato all’Ordine Terziario. Quel capitolo, a leggerlo bene, serve da traccia per il suo calco cinematografico con un rovescio inevitabile, ché altrimenti la santità non differirebbe in nulla dalla potestà creativa. L’energia, che sprigiona da questo nucleo letterario, spinge il nostro Klopfi (il cineasta impersona se stesso nel film, sdoppiandosi in Cle e Klopfi) ad allestire il set cinematografico in vista della scena madre francescana: i due attori in concorrenza per la parte di Francesco dovranno gareggiare in bravura nell’eloquio di fronte ad uccelli che non torneranno mai a volare, nello scacco dell’umiltà. Nel frattempo, però il regista consuma la sua identificazione francescana nel dramma parodico: scomparendo alla vista degli attori, sottraendosi allo sguardo degli spettatori, si misura con una forza impari, il lupo d’Agobbio del XXI capitolo dei Fioretti. Sapremo l’esito di questa lotta nell’ultima sequenza del film, quando i due attori ritroveranno la (tele)camera e alcuni poveri resti umani: il nostro, privo ormai della dedizione mistica, è stato dall’animale ripreso e straziato. Il cineasta somiglia al martire nella flagellazione ma non nell’assunzione in cielo. Tutto il film aveva svolto una serie di divagazioni cinematografiche, da cui si dirama l’altro film. Un cineasta, C.K. in persona, in stasi creativa, dopo aver riscritto la sceneggiatura di un film, Un frate al chiaro di luna, perché rifiutata svariate volte, si ritira in campagna come pittore di cripte e di volatili da cortile. Meglio un’immagine sola, duratura, che ventiquattro al secondo. Nella solitudine viene raggiunto da due picari – Polo Hofer, un famoso cantante elvetico e Max Rüdlinger, attore incline a ruoli drammatici e presenza costante nei film di Klopfenstein – che gli propongono di realizzare un film d’avventura in Africa. Perplesso, il regista li trascina sul set della predica degli uccelli, avviandosi al martirio. Dapprima però i due picari,

in viaggio verso l’Umbria, in cerca dell’amico cineasta – l’uno, musicista stizzito dalla cattiva qualità dell’ultimo disco, l’altro, attore ninfolettico – parlano del maestro Klopfi, del desiderio di realizzare finalmente un film commerciale. Prima di raggiungerlo, finiscono in un frammento del film irrealizzato: in un monastero assistono alla predica tormentosa di un prete che rivolto alla Madonna (la mitica Ursula Andress) col Bambino (Lukas Tiberio Klopfenstein) chiede la risoluzione del contratto tra Cristianesimo e Capitalismo, lo scioglimento dei loro equivoci rapporti: la madonna tace e il bambino è stanco di posare e vuole giocare a pallone. L’incontro con l’amico cineasta, che sacrifica per loro l’unica modella (un’oca) della casa, arrostita al fuoco dei copioni, sigilla umoristicamente e politicamente il modo di realizzare l’irrealizzabile, di fare un film dalla negazione di altri due. Klopfenstein vola con umorismo e lucida coscienza del mestiere.

saturday 13th october 2018 – 6:00 pm

SAINT FRANCIS' BIRDS TOUR

(Die Vogelpredigt oder das Schreien der Mönche) – 2005, color, 88'

This film is a story told on different levels – “Preaching to the Birds/Die Vogel-Predigt, The monk’s scream/Das Schreien der Mönche”, the accredited title contains two – is an entertaining cinematic interpretation of Chapter 16 of the medieval book *The Little Flowers of Saint Francis*, a work whose stark simplicity is still evocative. This film is a moving attempt, full of subtle blasphemy, to use the figure of the saint as a model for the film director and to admit this tormented craft to the Third Order. This chapter, on reading it better, acts as an outline for his film with an inevitable outcome, because otherwise saintliness would not differ at all from creative power. The energy, which bursts out of this literary work encourages our Klopfi (the filmmaker plays himself in the film, doubling as Cle and Klopfi) to prepare the film set for the main Franciscan scene: the two actors contending for the part of Francis have to compete by showing off their eloquence before birds who never fly off but the result is a failure. In the meantime, however, the director consumes his Franciscan identification in a dramatic parody: disappearing from the view of the actors, withdrawing from the sight of the spectators, he measures himself against an unequal force, the wolf of Agobbio of chapter 21 of *Little Flowers*. We learn of the outcome of this struggle in the last sequence of the film, when the two actors find the camera and some poor human remains: the director, by now lacking a mystical dedication, has been caught and torn apart by the beast. The filmmaker resembles the martyr in his flagellation but not in his assumption to heaven. The whole film follows a series of digressions before branching off into the other film. A filmmaker, C.K. in person, at a creative standstill after having rewritten the screenplay of a film, *A friar in the moonlight*, because it has been refused more than once, withdraws to the countryside as a painter of crypts and poultry saying “better one lasting image than twenty-four a second”. His solitude is interrupted by the arrival of two rogues – Polo Hofer, a famous Swiss singer and Max Rüdlinger, an actor with a bent for dramatic roles and a constant presence in Klopfenstein’s films – who propose he make an adventure film set in Africa. Perplexed, the director drags them onto the set for the preaching to the birds and starts off on his path to martyrdom. Initially however, the two rogues travel towards Umbria, in search

of their friend the filmmaker – one vexed by the poor quality of his latest record, the other, a nympholeptic actor– and speak ill of Klopf and his desire to finally make a commercial film. Before reaching him, they end up in a fragment of the unmade film: in a monastery, they witness the tormented sermon of a priest who prays to the Madonna (the mythical Ursula Andress) and Child (Lukas Tiberio Klopfenstein) asking for the resolution of the contract between Christianity and Capitalism, the dissolution of their equivocal relationship: the Madonna is silent and the Child, tired of posing, wants to go and play football. The meeting with their friend the filmmaker, who sacrifices his only model (a goose) in the house by roasting it on a fire of burning scripts, humorously and politically seals the way to make the “unmakeable”, to make a film from the negation of two. Klopfenstein flies with the humour and lucid conscience of a master.



Riprese di
IL RICHIAMO DELLA SIBILLA (1983) a Castelluccio di Norcia.
(Clemens Klopfenstein, Christine Lauterburg)



domenica 14 ottobre 2018 – matinée / ore 11:00

IL GEMITO DELLE CENERI

(Das Ächzen der Asche) – 2017, colore/bn, 75'

Con questo film si conclude la trilogia bernese (ombra) di Clemens Klopfenstein (scorrendo i titoli di coda ne apprendiamo la compiutezza). Sono indotto a pensare che questa sia una doppia trilogia, che si conclude appunto in Umbria e che rinvia, senza alcun dubbio, come testo che scorre nei tre film, al ciclo di un buddy movie concluso, purtroppo, con la morte (reale) di uno dei due protagonisti, Polo Hofer (1945–2017). Nel primo, girato a Berna, nell'Italia Meridionale ed in Egitto (con l'Umbria in fuoricampo, perciò non presente in rassegna), *Das "Schweigen der Männer"* ("Il silenzio degli uomini" – 1996, 85') è evidente il riferimento al genere, che svolge di solito il tema dell'amicizia virile: dalla diversità dei caratteri dei personaggi, che è il motore mobile, spesso comico del genere, strada facendo (on the road), in diverse situazioni illustrata, si assiste alla nascita di una forte comunanza, messa alla prova, più o meno, dalla durezza del fato. Max Rüdlinger (1949), attore alle prese con la sua irrisolutezza esistenziale e la sua velleità erotica e Polo Hofer, famoso cantante bernese, da poco scomparso, sicuro di sé e vigile del suo mestiere fortunato, sono i due protagonisti indiscussi di questa trilogia buddy. Se in questo film, però, tutto è di lampante chiarezza, il genere si scioglie nei film umbri successivi e rimane come traccia, perché l'altro amico ricercato dalla coppia – che si è ricongiunta dopo il pellegrinaggio, senza capo né coda, anzi con un capo e una coda, di Max e il soccorso di Polo in aiuto all'amico in difficoltà – il regista Cle Klopfi, il pittore, occupa una parte importante nell'intrigo narrativo e in tutta la trilogia sarà più o meno presente per distribuire le parti, determinarne il peso nelle vicende. Tutto si stringe attorno al nodo filmico "*Die Vogelpredigt oder Das Schreien der Mönche*" (La predica agli uccelli – 2005, 88'): qua, nel triplo set umbro (il viaggio della coppia virile, il set di Klopfi per la predica, l'altro film incompiuto o abbandonato) si incontra il terzetto che presto si dissolve per le note vicende del film, di cui abbiamo scritto sopra. Della fine di Cle Klopfi sapevamo, inutile aspettare il suo ritorno se non in effigie. Niente lo ha trattenuto, se non l'ostinata fatale ricerca. Anche la coppia dei picari giace in quieto silenzio, in sarcofago tumulata. Il film ci sorprende per il risveglio di Max, che non riesce a destare Polo dal suo letargo mortale, se non portandone

via la testa dalla statua del sarcofago, nel vano tentativo. Lui ombra vivente si avvia tra le viventi ombre di Bevagna, attonito e affranto, dubbioso della sua e altrui esistenza. Con un cineffetto sorprendente: se la luce della cripta mortuaria è reale, quella della terra e del cielo è umbratile, accecante, grigia e bianca, con neri lampeggii: l'Averno umbro in superficie tutto avvolge con i suoi fremiti e refoli, con le sue acque tremule lustranti alfine la testa del morto, scagliata via, con addolorata rassegnazione da Max, in una vertigine temporale. A nulla giova, per il risveglio incredibile, il ricordo dell'arrivo, del punto dolente; a niente la rievocazione dell'eros della giovane commessa bernese (la splendida attrice Sabine Timoteo), né lenisce il ricordo dell'amore materno; affatto aiuta l'apotropaica rassegna delle processioni del luogo (il Cristo Morto, il Cristo Risorto, San Vincenzo), né la quieta domanda del vecchio passante bevanate (Raniero Trabalza). Soltanto la pietà della Donna non può che soccorrere lo smarrito e ricondurlo da dove è venuto, nella postura sua propria, sarcofago di cripta, figlio, amante morto del venerdì santo. La trilogia è finita, il buddy movie è giunto al termine, nel segno di Talete di Mileto e di Francesco d'Assisi: quando volevamo stringere il cerchio virile non era ancora tempo; quando ci siamo riconvocati, il tempo era già passato; se siamo in grado di sopportare questa dura distretta del tempo, questo mancare a noi stessi, qui è perfetta letizia. Clemens Klopfenstein ringrazia i due numi, noi con lui.

sunday 14th october 2018 – 11:00 am

THE MOANING OF THE ASHES

(Das Ächzen der Asche) – 2017, color/bw, 75'

This film concludes Clemens Klopfenstein's Bernese (Umbrian) trilogy (browsing through the end credits we realise its completeness). I am convinced that this is a double trilogy, which indeed finishes in Umbria and which, without doubt, refers, with a text which flows in all three films, to a cycle of buddy movies which closes, alas, with the (real) death of one of the two protagonists, Polo Hofer (1945–2917). In the first, "Das Schweigen der Männer" ("The Silence of Men" – 1996, 85'), shot in Berne, southern Italy and Egypt (with Umbria out of the picture), reference to the genre is clear for it generally takes on the theme of virile friendship: from the differences between the personalities of the characters, which is the propelling engine, often funny, on the road, illustrated in different situations, we see the birth of a strong union, put to the test, more or less, by the harshness of fate. Max Rüdlinger (1949), actor struggling with his existential indecisiveness and erotic desire and Polo Hofer, famous Bernese singer, recently passed away, sure of himself and alert to his lucky profession, are the two undisputed protagonists of this buddy trilogy. However, if in this film everything is blindingly clear, the genre dissolves in the following Umbrian films and only a trace remains, because the other friend sought by the couple – who is only joined after a pilgrimage with no beginning or end or rather with a beginning and end by Max with the aid of Polo who helps his friend in difficulty – the director Cle Klopfi, the painter, plays an important part in the narrative intrigue and is more or less present in the whole of the trilogy to give out parts and determine their importance in the sequence of events. Everything hangs on the crux of the film "Die Vogelpredigt oder Das Schreien der Mönche" ("Saint Francis' birds tour"–2005, 88'): here, in the triple Umbrian set (the journey of the virile couple, Klopfi's set for the preaching, the other incomplete or abandoned film) we meet the trio who quickly split up because of the well-known events of the film, which we have already written about. We already knew about the end of Cle Klopfi, useless to wait for his return unless in an effigy. Nothing has stopped him but the obstinate fatal search. The couple of picaros also lie in peaceful silence, in an entombed sarcophagus. The film surprises us with the reawakening of Max, who only manages to rouse Polo from his mortal hibernation by taking the head

away from the statue of the sarcophagus. A living shadow, he sets off among the shadowlike living of Bevagna, worn out and stunned, dubious of his existence and of that of others. With a surprising cinematic special effect: if the light in the mortuary crypt is real, that of the earth and the sky is shadowy, blinding, grey and white with black flashes: the Umbrian Hell on the surface envelops everything with quivering gusts, trembling shimmering waters, and finally the dead man's head, hurled away, with pained resignation by Max in temporal confusion. Nothing helps the incredible reawakening; memory of the arrival, the painful point fails, recollection of the eros of the young Bernese shop assistant (the splendid actress Sabine Timoteo) is useless, memory of maternal love does not soothe, the local apotropaic processions (Death of Christ, Resurrection of Christ, Saint Vincent Ferrer) do not help at all nor the calm question of the old passer-by of Bevagna (Raniero Trabalza). Only the pity of the Lady can help the lost man and lead him back to where he has come from, to his own position, the sarcophagus in the crypt, son, lover who died on Good Friday. The trilogy is finished, the buddy movie has reached its end, in the name of Thales of Miletus and Francis of Assisi: when we wanted to deepen our relationship, it was too soon; when we met up again, it was too late: if we are able to bear this harsh undoing of time, this letting ourselves down, we reach perfect happiness. Clemens Klopfenstein thanks the two divinities and we join him.



a seguire e concludere
ET IN ARCADIA EGO
1988, colore, 20'

Nel set immaginario dell'affondamento del Titanic – il cui richiamo fa da ricordo ai cortometraggi di “City Life”, commissionati, alla fine degli anni ottanta del secolo scorso, dal Rotterdam Film Festival ad alcuni cineasti famosi (Kieslowski, Tarr, Sen, Agresti) – Klopfenstein piega il committente a disertare la grande città, così concentra lo sguardo sulle pietre e le piogge dell’antica città umbro-romana, dove spedisce il Pittore (Max Rüdlinger) dalla natia e innevata Svizzera, in roveli artistici preso, cui il cineasta aggiunge una serie di regole compositive. Prima regola: evitare le rovine e i cieli miti cui si connette un movimento pericoloso: se rovesci uno stereotipo, presto esso si vendicherà. Seconda regola: dimenticare la Donna (Christine Lauterburg), le sue commedie amoro-se, cui si connette un secondo movimento: se eviti la donna, finisci per dare confidenza a un infero custode, che compie con disinvolta noncuranza un fatale lavoro, come nei film di avventura della nostra infanzia. Costui (Tato Kotetishvili, 1959–1997, un cineasta georgiano che aveva appena finito di girare un bel film, Anemia), uomo di taverna – qui anche barista – accoglie e minaccia, custodisce e allude: persona misteriosa che lo insospettisce, lo attrae in oscuri conversari, lo minaccia e rovina come nei sogni infantili e che egli segue. Terza regola: scegliere una marca forte, investire sulla banda sonora (le campane del mortorio a colonna continua, in qualche edizione soppresse), come traccia che costruisca e sigilli il senso del testo, cui si connette il terzo movimento: che ci prenda inquietudine a scapito della pietà, che si insinui in noi una sordida complicità con l’Accompagnatore Notturmo e che il Pittore non susciti la nostra compassione. Ancora: che il sonoro ci suggerisca la resa al destino e che l’orecchio ne sappia più dell’occhio. Quarta regola: svelare il motivo extracinematografico, rimandare il film a un testo che lo commenta, mediante la citazione, scheggia che trapassa dalla tela alla pietra, cui si connette un intenso desiderio: che il senso del testo sia soltanto una soglia. Infatti. “Et in Arcadia ego” – la pietra tombale che sigilla l’ultima bevuta del Pittore, trascinato in una cantina come fosse un’esecuzione – è un dipinto del Guercino, esposto nel 1618: due giovani pastori contemplano un teschio, posato su un basamento di pietra, sul cui bordo è incisa la sentenza che dà il titolo al quadro. Se ci at-

teniamo al riferimento e alla corretta lettura grammaticale della sentenza, non abbiamo alcun dubbio, dobbiamo affermare la signoria della morte anche in Arcadia e il cinema non farebbe che ripetere il suo lavoro. Ma se consentiamo ad un fraintendimento grammaticale e lasciamo che la sentenza sia trasportata e lasciata cadere nel quadro che Nicolas Poussin intorno al 1630 dipinse, allora l’ultima inquadratura del Pittore, il suo volto beato, teutonico e zen, ci proclama con lampante chiarezza che anch’Egli è vissuto in Arcadia.

to follow

ET IN ARCADIA EGO

1988, color, 20'

On the imaginary set of the sinking of the Titanic – a reference which recalls the short “City Life” films, which Rotterdam Film Festival commissioned various famous filmmakers (Kieslowski, Tarr, Sen, Agresti) to make at the end of the 1980s – Klopfenstein convinces the producers to abandon the big city and focus on the stones and the rains in the ancient Roman–Umbrian town where he sends the Painter (Max Rüdlinger), a native of snow covered Switzerland, into artistic quandaries to which the filmmaker adds a series of compositional rules. First rule: avoid ruins and clear skies: if you overturn a stereotype, it will soon get its revenge. Second rule: forget the Woman (Christine Lauterburg) and her romantic dramas: if you avoid the woman, you end up trusting a guardian of hell who carries out a fatal job with casual nonchalance, as in adventure films of our childhood. This guardian (Tato Kotetishvili), a tavern goer and also a barman, welcomes and threatens, guards and suggests: a mysterious person who arouses the Painter’s suspicion, entices him into obscure conversations, threatens and ruins him as in childhood dreams and leads him on. Third rule: choose a strong mark, invest in a soundtrack (continuous death bells in some suppressed editions) as a score which builds and consolidates the sense of the text to which it is linked: we feel uneasiness rather than pity and are insinuated into a sordid complicity with the Night Companion and the Painter, who fails to evoke our compassion. Furthermore: the sound encourages us to surrender to destiny and the ear knows more than the eye. Fourth rule: reveal the motives beyond the film, link the film to a text that comments on it, via quotation, a splinter that passes through the canvas to the rock, to which an intense desire is connected: the sense of the text is only a threshold. In fact, “Et in Arcadia ego” – the tombstone that seals the Painter’s last drink when he is dragged into a cellar as if to an execution – is a painting by Guercino which was displayed in 1618: two young shepherds contemplate a skull lying on a stone plinth with the sentence which gives the painting its title etched on an edge. If we respect the reference and the correct grammatical reading of the sentence, we have no doubt, we must accept that death reigns in Arcadia and cinema only repeats its work. But if we agree to a grammatical misreading and let the sentence be transported to the painting

that Nicolas Poussin produced in about 1630, then the last shot of the Painter, with his beatified Teutonic and Zen-like face, proclaims with blaring clarity that He also lived in Arcadia.

Castelluccio di Norcia, prima del terremoto e del turismo.





La chiesa finta per il film "Fratello Sole, sorella Luna"
di Franco Zeffirelli nel Pian grande di Castelluccio di Norcia.





Foto della troupe durante le riprese di **IL RICHIAMO DELLA SIBILLA (1983)**, Pian Grande di Castelluccio di Norcia.
(Max Rüdlinger, Ivan Seifert, Dieter Fahrer, Christine Lauterburg, Serena Kiefer, Clemens Klopfenstein, Andreas Schneuwly)

Vicolo dell'Osteria, Bevagna.



Osteria di Annetta, Bevagna.

per maggiori informazioni e schede tecniche
klopfenstein.net

a cura di
Roberto Lazzerini

traduzioni in inglese di
Simone Levy

grafica di
Lukas Tiberio Klopfenstein

fotografie di
Clemens Klopfenstein

edizione in collaborazione con

Ombra-Films
Vicolo dell'Osteria 3
06031, Bevagna
klopfenstein.net

Cineclub A(s)trazioni
(FICC: Federazione Italiana dei Circoli del Cinema)
viale Ancona 67
06034, Foligno
tel. 348 / 0386590
cineclubastrazioni@gmail.com

Sala Pegasus
piazza Bovio
06049, Spoleto
tel. 339 / 4012680
spoletocinemaalcentro.it
cinemasalapegasus@gmail.com

in retro di copertina:
Max Rüdlinger in
IL GEMITO DELLE CENERI
in programmazione
domenica 14 ottobre 2018 – matinée / ore 11:00

