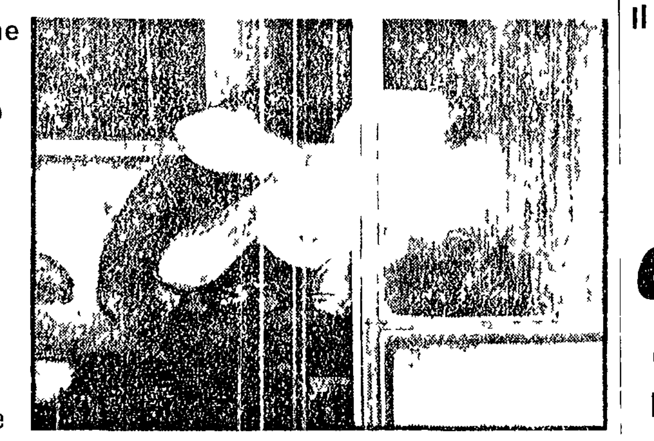
ARTI FIGURATIVE

La rassegna di S. Marino alla sua 5 edizione

Una Biennale all'insegna del confronto

Accanto al Belgio, alla Francia, all'Italia, presenti le ricerche figurative « più aggiornate » di paesi socialisti come la Cecoslovacchia, la Polonia e la Jugoslavia



Leonardo Cremonini « Sonno nel treno » 1963 61

La Biennale di San Marino è giunta alla sua quinta edizione trasformandosi in maniera radicale nei confronti della manifestazione precedente. Questa è la impressione che si ha subito visitando i grandi saloni del Kursaal dove la mostra è stata ordinata. Non più macchine neo costruttiviste, tabelloni programmati, schemi e diagrammi ottici che costituivano la base dell'esposizione di due anni fa, ma pittura, l'immagine di ricerca figurata o di racconto e di cronaca. Questo almeno è il dato che emerge con evidenza anche ad un primo giro superficiale. La mostra quindi nel suo tono generale riflette un aspetto assai interessante di quella conversione critica verso i valori plastici significanti che oggi appare come uno degli elementi centrali dell'attuale situazione artistica. Naturalmente le cose da dire sulla mostra sono molte, però questo fatto mi sembra giusto sottolinearlo sin dal principio.

Come mi sembra giusto sottolineare anche il carattere di incontro e di confronto che gli organizzatori hanno voluto dare alla manifestazione invitando accanto a nazioni come il Belgio, la Francia, la Italia paesi socialisti come la Cecoslovacchia, la Jugoslavia, la Polonia. La mostra così strutturata offre parecchi motivi di riflessione oltre a fornire indicazioni su di una materia non sempre facilmente rintracciabile.

Gli artisti che partecipano a questa rassegna sono infatti per lo più artisti che son venuti affermandosi in questi ultimi dieci anni. Ve n'è anche più d'uno che si è fatto conoscere non prima del 60. Nella mostra è dunque implicito anche il proposito di fare qualche particolare proposta o per lo meno di suggerire spunti e preoccupazioni per un futuro immediato. Direi anzi che proprio questo è l'aspetto maggiormente stimolante della Biennale di San Marino, un aspetto quindi che forse valeva la pena di rendere più evidente, più acuto spogliandolo dalle perplessità e dalle incertezze che invece si riscontrano in più parti.

I paesi socialisti

Da questo punto di vista ad esempio mi pare che il settore polacco ordinato da Ryszard Stanislawski non sia il più felice. Gli artisti che vi espongono rivelano doti indubitabili, ma appaiono in genere trattenuti in un ritmo forzato di aggiornamento che tuttavia per alcuni non è andato ancora più in là della pittura materica o informale (Dlubak Kobzdej Tarasin) e per qualche altro è appena giunto alle soglie di un ingenuo gestaltismo (Gostomski).

Il fascino che talune esperienze formali di questi ultimi anni esercitano spesso con ritardo su artisti che per una ben conosciuta serie di circostanze sono rimasti culturalmente isolati è facilmente spiegabile. Resta il fatto però che tale « complesso d'aggiornamento » deve essere superato. È necessario cioè che questi artisti acquistino più fiducia nella loro libertà e che si cimentino coi problemi più urgenti e più brucianti dell'uomo contemporaneo uscendo da certi stati di generico sentimento cosmico o metafisico o da certe illusioni neopositivistiche se non per contrasto anche se non convince pienamente si finisce col sentire più vicino e presente un quadro addirittura primitivo come quello intitolato Automazione di Liberski dove per altro il candidismo si carica d'ironia di malizia e sul piano dell'espressione mostra di sapersi mantenere autonomo anche nei confronti delle formule pop oppure il totale lirismo fervido d'abbandono al potere dell'immaginazione di una pittrice come Stajuda Jerzy.

Il senso generale di questo discorso si può applicare in parte anche alla Jugoslavia e alla Cecoslovacchia. È difficile per esempio capire le ragioni dello aggiornamento frettoloso di un artista pur così ricco di talento come il zagabrese Edo Murtic che di colpo nel corso di quest'anno si è messo a fare quadri gestuali con scatti grafico-cromatici alla Mathieu. Così come non è semplice capire il surrealismo degli anni 20 a cui si rivolge un pittore quarantenne come Planinc o un artista trentenne come Jordan.

Dall'interno di questi stessi paesi però s'annunciano anche artisti diversi. È il caso di Vladimir Velickovic un giovane di Belgrado che dimostra un raro impeto fantastico, un'istintiva potenza visionaria. Nei suoi quadri dove l'eloquenza della rappresentazione non sfiora la scenografia come nel Grande spavento tapasseri, le suggestioni surrealiste sono assorbite per dar luogo a un'immagine d'orrore, di spavento, quasi un'immagine di profezia e d'ammonizione. In queste tele di Velickovic, quella certa tendenza di taluni artisti jugoslavi di sapore bizantino che cerca di rifarsi alla tradizione delle icone (Kondov ki) o delle antiche pergamene (Bernik Turinski) coi risultati sottilmente decorativi è rotta in favore di un'espressività più ricca e immediata.

I pittori boemi e slovacchi, la scelta dei quali è stata affidata a Miroslav Micko, si presentano con un sicuro livello qualitativo. Guardando i loro quadri si capisce subito che l'esperienza moderna dell'arte in Cecoslovacchia non è qualcosa di sovrapposto ma qualcosa d'intimamente connesso allo sviluppo di tutta la cultura figurativa del 900 in questo paese.

È questa profonda ed autentica vicenda dell'avanguardia che consente ai pittori di oggi, fermi restando le osservazioni generali già fatte, di svolgere un lavoro non provvisorio. Un artista come Jiri John si muove senza esitazioni fra la trama delle ricerche attuali. Di natura contemplativa egli tende a concentrare in forme ben definite quasi cristallizzate secondo l'insegnamento di Klee le sue emozioni dell'universo. I suoi quadri sono singolari meditazioni poetiche sulla vastità degli spazi celesti e sui segreti vegetali e minerali della terra. Barcik, Balcar, Medek e Dlouhy, più giovani di John, che a poco più di quaranta anni offrono sia pure in direzioni diverse analoghi motivi d'interesse.

Questo lirismo ermetico della natura e dell'esistenza lo si incontra anche in altri settori della mostra, nel Belgio ad esempio. Ecco Pierre Vlerick che dipinge con sensibilissima sintesi fiori e giardini, Walter Vilain che con intellettuale misura coglie le impercettibili vibrazioni della materia, Serge Vandercam più spontaneo, più favoloso e appassionato che ritrova sulla tela l'inquietudine perenne dell'uomo, la sua insofferenza per ogni vincolo e oppressione. E in questo senso si possono fare ancora i nomi di Drybergh, Lacomble e Lahaut. Maurice Wyckaert ha scelto invece un'altra strada su cui è riuscito a far convergere la lezione di Van Gogh con quella del « Gruppo Cobra »: la sua pittura di paesaggio è accesa, serpeggiante, impulsiva per una dura bella energia e ispirazione.

Il settore francese si articola in maniera più varia e complessa. Ne è causa anche la diversità d'origine degli artisti che vi sono aggruppati. Ce ne avverte il responsabile della selezione Gérard Gassiot Talabot: « La selezione francese, egli scrive, si presenta sotto il segno salutare del confronto France e nel senso che i pittori che essa riunisce lavorano e vivono a Parigi da almeno due anni, ma che appartengono, secondo la tradizione dell'Ecole de Paris, ad una delle numerose nazionalità che coabitano nella capitale ». Così in questo settore della mostra sotto la ala della Francia incontriamo pittori di provenienza inglese, spagnola, svizzera, ungherese, vietnamita, haitiana, iranica.

L'insieme di questi artisti è molto « antologico », offre cioè una serie di esemplificazioni alcune scontate ed altre più brillanti e sintomatiche di quello che si fa in questi ultimi tempi a Parigi. Non tutti gli esempi sono confortanti (Arnal, Bellegarde, Duvillier, Laubiès) tanto che i dubbi sulla validità della scelta appaiono almeno in parte giustificati.

Vladimir Velickovic « La caduta » 1964

La selezione italiana

Vi sono tuttavia alcune presenze su cui vale la pena di soffermarsi. Gilles Aillaud è una di queste: una pittura asciutta, scandita di una lucida oggettività staticamente allucinata che affronta i suoi soggetti, in questo caso gli animali dello zoo, con sorprendente freschezza e tensione insieme. Una simile tagliente verità d'immagine non la raggiunge Alain Jacquet con il suo sommario puntinismo, ma anche in lui appare di vivo interesse la ricerca circostanziata dell'immagine se non altro come indizio di una tentata riscoperta del mondo.

Tra gli artisti che si rifanno al gioco, all'ironia, al meccanismo dei fumetti, alla tecnica del manifesto, alle soluzioni della pop art, per quanto filtrate da un gusto più affinato, incontriamo Hervé Telemaque, Bernard Rancillac, Samuel Buri. Quest'ultimo tramuta un materiale grezzo, frammentario, documentario in una pittura ben fusa e modulata senza clangori cromatici, malinconica nell'intonazione, addirittura elegiaca. Ben diverso è lo spagnolo Arroyo che dipinge con colori squillanti e spirito beffardo da falso naïf i personaggi illustri o patetici di una sua particolare mitologia che va da Napoleone al torero, dalla fotografia di famiglia alla beghina.

Ogni nazione invitata partecipa alla Biennale di San Marino con circa quindici pittori a testa tranne l'Italia che ne allinea sulle pareti del Kursaal trentacinque. La selezione italiana è stata affidata ai critici Carluccio, Marchiori, Russoli e Valsecchi a cui come segretario del Premio si è aggiunto il signor Efrem Tavoni. Come su tutte le scelte si potrebbe senz'altro discutere, discutere cioè alcune presenze per lo meno fuori posto e certe assenze assai bene avvertibili. Ma detto ciò, in linea di massima mi pare che la selezione italiana sia abbastanza equilibrata e significativa. Vi si incontrano molti pittori di cui su queste colonne abbiamo più volte parlato, pittori che indubbiamente fanno parte della dialettica più attuale dell'arte italiana di questi anni recenti: Adami, Bellandi, Cremonini, De Vita, Dova, Ferroni, Fieschi, Giannquinto, Guccione, Martinelli, Ruggeri, Saroni, Scanavino, Schifano, Soffiantino, Vacchi, Vespignani, a cui se ne uniscono altri che si muovono con criteri diversi di poetica, pittori come Peverelli, Romiti, Tallone, Parzini, Nanni, Brunori, Ciussi.

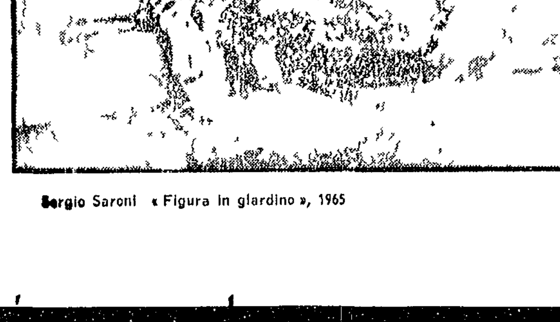
Tra gli altri artisti invitati vi sono i seguenti: Bemporad, Bertini, Carmassi, Carmi, Celiberti, Del Pezzo, Gandini, Perilli, Pistoletto, Pulga.

Come si vede nel suo insieme questa Biennale di San Marino dedicata alla giovane pittura offre una visione abbastanza folta delle tendenze in qualche modo oggi orientate verso la ricostituzione dell'immagine figurativa. Io penso che con uno sforzo ulteriore, eliminando talune zone neutre e arricchendo le altre senza mutare linea, la prossima Biennale potrebbe essere ancora più efficace, più vivace d'informazioni e di spunti critici. Ma anche così il giudizio che se ne può dare a mio avviso non può essere che positivo.

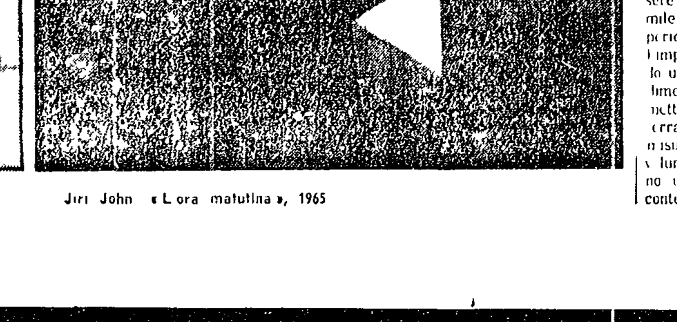
Mario De Micheli

Gli artisti premiati alla V Biennale di San Marino

La Giuria della V Biennale di S. Marino ha assegnato i premi in palio nel seguente modo: BELGIO: Premio acquisto di L. 500 mila a V. c. Gentils per l'opera « Piano Relief n. 27 »; medaglia d'oro a Pierre Vleric per l'opera « Mes absences ». CECOSLOVACCHIA: Premio acquisto di L. 500 mila a Jiri John per l'opera « L'heure matinale »; medaglia d'oro a Jiri Balcar per l'opera « F C ». FRANCIA: Premio acquisto di L. 500 000 a C. Bellegarde per l'opera « Typogramme pour un homme d'aujourd'hui »; medaglia d'oro a Hervé Telemaque per l'opera « Portrait de famille ». JUGOSLAVIA: Premio acquisto di L. 500 000 a Janez Bernik per l'opera « Message »; medaglia d'oro a Vladimir Velickovic per l'opera « La chute n. 2 ». POLONIA: Premio acquisto di L. 500 000 a Jan Tarasin per l'opera « Bord II »; medaglia d'oro a Stefan Gierowski per l'opera « Tableau CXXXVI ». ITALIA: Premio acquisto di Lire 500 000 a L. Cremonini per l'opera « Sonno nel treno »; medaglia d'oro a Mario Nanni per la opera « Libertà condizionata n. 8 ».



Sergio Saroni « Figura in giardino », 1965



Jiri John « L'ora matutina », 1965

SCIENZA E TECNICA

Il punto sul volo spaziale dopo le imprese sovietiche e americane

Perchè la Voskod è una cosmonave e la Gemini no

Come i sovietici hanno risolto il problema fondamentale del rientro — Dall'angusto abitacolo originario alla comoda cabina stagna e condizionata — Gli americani fermi alla formula della « capsula » e alla tecnica del « tuffo »

In occasione delle recenti imprese spaziali l'attenzione dell'immenso pubblico si è concentrata su alcune questioni particolari: il peso delle capsule spaziali e delle cosmonavi, la « passeggiata nello spazio », la spinta massima di cui sono capaci i missili vettori, l'eventualità di un « appuntamento spaziale ».

È bene però, allo scopo di valutare meglio le imprese spaziali del prossimo futuro, considerare anche altri problemi che avranno probabilmente un peso maggiore che non la mole pura e semplice delle cosmonavi e la spinta dei missili vettori.

Come abbiamo avuto occasione di scrivere, gli americani sono usciti finalmente dopo anni di lavoro dalla strettoia imposta dalla disponibilità di missili vettori di potenza ridotta: il Saturno, una volta completata la sua messa a punto, potrà mettere in orbita capsule spaziali del peso di alcune tonnellate; se la versione Titan « triplo », e cioè il missile costituito da tre Titan uniti come primo stadio, si rivelerà sufficientemente sicuro nel suo funzionamento per affidargli delle vite umane, esso potrà mettere in orbita carichi anche superiori. I sovietici dal canto loro hanno già sperimentato un nuovo missile capace di mettere in orbita un carico utile di 12 tonnellate e, con i lanci balistici nel Pacifico, hanno in programma di sperimentare tra poco un nuovo primo stadio ancora più potente.

Con simili valori in gioco evidentemente si possono realizzare imprese complesse e tra loro molto differenti, per cui è il caso di porre l'accento proprio su questo punto ed in primo luogo sulle caratteristiche e le tecniche per la messa in orbita ed il rientro nonché sulle caratteristiche delle capsule spaziali e delle cosmonavi complete. Sarà quindi interessante sotto questo profilo considerare quanto si è verificato da parte americana con il passaggio dalla *Mercury* alla *Gemini* e da parte sovietica con il passaggio dalla *Vostok* alla *Voskod*.

Considerando le caratteristiche tecniche e costruttive nonché la tecnica per la messa in orbita ed il rientro della *Mercury* e della *Gemini* si nota uno stretto parallelismo: ambedue le capsule sono troncoconiche con una estremità cilindrica e vengono piazzate tali e quali sulla punta del vettore. I cosmonauti muniti di scafandro e casco sono obbligati ad una posizione praticamente fissa sul loro seggiolino lettino potendo compiere movimenti limitati delle gambe e delle braccia. Nel caso dell'ultima *Gemini* la capsula è stata praticamente « scoperchiata » per permettere la fuoruscita dell'uomo ed il successivo rientro. Effettuata l'impresa i due uomini hanno ripreso la loro posizione obbligata fino al rientro sulla terra.

I rischi del rientro a tuffo

Anche la tecnica per il rientro sulla terra è rimasta la stessa per la *Mercury* e per la *Gemini*: dopo l'orientamento, l'azionamento dei retrorazzi ed il conseguente passaggio dall'orbita circumterrestre ad una traiettoria di caduta, ad una quota dell'ordine dei diecimila metri si aprono i paracadute capaci di rallentare il movimento della capsula ma non tanto da permetterle di posarsi sulla terra. Un atterraggio vero e proprio va accuratamente evitato in quanto la velocità d'impatto sarebbe tale da causare la distruzione della capsula e la morte di chi la occupa.

È necessario il famoso « tuffo » in mare, durante il quale la capsula affonda per parecchi metri per poi riemergere ed essere ripescata. Una tecnica simile, tutt'altro che scevra da pericoli, è resa necessaria dalla impossibilità di portare a bordo un gruppo di paracadute di dimensioni sufficienti per permettere un vero e proprio atterraggio. Tale impossibilità va misurata in termini di peso e di volume: le due capsule non hanno un volume sufficiente per contenere paracadute di dimensioni adatte ad un atterraggio e per di più debbono sfruttare ogni chilogrammo di carico utile per i rifornimenti, le strutture, gli apparati radio e d'altra natura e non possono quindi concedere più che tanto in peso ai paracadute.

Qualora gli americani, valendosi di vettori più potenti, volessero mettere in orbita cosmonavi più grandi, si porrebbero due alternative: continuare con la tecnica del « tuffo » che diverrebbe assai più pericolosa con cosmonavi più grandi o elaborare una soluzione per il rientro totalmente nuova.

Quanto ai sovietici, hanno battuto fin dall'inizio una strada differente. I loro specialisti non hanno pensato mai di valersi della tecnica del « tuffo » ma hanno atteso di poter mettere in orbita corpi cosmici artificiali del peso di 4 tonnellate prima di pensare al rientro a terra ed alla messa in orbita di cosmonavi pilotate. La tecnica usata con le Korabl Sputnik, i primi satelliti artificiali recuperati, e successivamente con tutti i lanci *Vostok* era assai differente.

Due possibilità di atterraggio

Tanto le Korabl Sputnik che le *Vostok* erano costituite da differenti parti delle quali una sferica del diametro di oltre due metri era destinata a staccarsi nella seconda fase del rientro ed a scendere a terra sospesa ad un gruppo di paracadute di dimensioni largamente sufficienti a garantire un atterraggio dolce. Mentre cioè la cosmonave completa pesava quasi cinque tonnellate, i paracadute dovevano rallentare la corsa della sola parte sferica del peso di due tonnellate e quattrocento chili entro la quale si trovavano in un primo gruppo di lanci gli animali da esperimento, poi i cosmonauti assieme a tutti gli strumenti di misura e ad una serie di apparecchiature.

All'atto del rientro cioè tutta la cosmonave si orientava nella giusta direzione, azionava i retrorazzi fino a passare da un'orbita circumterrestre ad una traiettoria di caduta, dopodichè avveniva il distacco dell'abitacolo sferico. Dopo un ulteriore « tempo di discesa », a circa 10 000 metri di quota si aprivano i paracadute che garantivano un atterraggio perfettamente regolare nonostante il peso rispettabile del complesso. Per maggior sicurezza l'abitacolo era munito di un sistema a comando per la proiezione del cosmonauta fuori dell'abitacolo stesso qualora egli scegliesse di atterrare indipendentemente dall'abitacolo, sostenuto da un paracadute autonomo di tipo classico.

Il passaggio « tecnico » dalla *Vostok* alla *Voskod* fu profondo e complesso quale non si può certo valutare dal semplice aumento di peso e dalla possibilità di contenere tre uomini anziché uno.

Nella *Voskod* in primo luogo non si verifica più il distacco dell'abitacolo dal resto della cosmonave ma la cosmonave intera, nelle stesse condizioni in cui era partita da terra, vi rientra. Questo è reso possibile dalla presenza a bordo di un sistema di razzi di sostegno i quali consentono congiuntamente ai paracadute un atterraggio dolcissimo. Si può dire addirittura che i paracadute nella *Voskod* costituiscono un mezzo ausiliario per il rientro destinato a far risparmiare propellente ai razzi di sostegno, i quali sono sufficienti da soli a sostenere il completo peso della cosmonave, anzi a sviluppare una spinta verso l'alto assai maggiore del peso allo scopo di rallentare la velocità di discesa.

Tale sistema appare una conquista assolutamente essenziale che differenzia nettamente le macchine americane, che potremo classificare tra le « capsule spaziali », dalle più recenti realizzazioni sovietiche che vanno considerate vere e proprie « cosmonavi », in quanto capaci di manovrare e di rientrare a terra in qualunque posizione e situazione valendosi solo dei mezzi di bordo tra i quali i paracadute sono passati ad un ruolo ausiliario. Del resto semplici calcoli permettono di stabilire che i paracadute capaci di far atterrare senza danno una cosmonave (come un aeroplano) del peso di oltre 5 tonnellate avrebbero dimensioni e peso del tutto proibitivi, come conferma il fatto che non è mai stato possibile munire gli aeroplani di paracadute di sicurezza.

Come piloti d'un aereo di linea

Per di più le *Voskod* e le altre cosmonavi in allestimento meritano tale appellativo in quanto non sono più munite di un abitacolo con sedile lettino ma di una cabina stagna e condizionata di ampie dimensioni ove l'equipaggio prende posto su seggiolini normali con schienale ribaltabile per il riposo, vestito con abiti simili a quelli di un pilota d'aereo di linea e cioè senza casco e scafandro. Entro tale cabina, a parte l'assenza di gravità, l'equipaggio può muoversi e lavorare come l'equipaggio di un aereo entro la relativa cabina di pilotaggio. Lo spazio già nella *Voskod* è sufficiente perché uno o più membri dell'equipaggio indossino uno scafandro per la fuoruscita attraverso il compartimento stagno e dopo il rientro se lo tolgano, e le condizioni a bordo sono così « felici » da non richiedere nei membri dell'equipaggio una particolare selezione ed un particolare addestramento.

Questo « passaggio », che ha comportato la soluzione di una serie di problemi estremamente complessi al di fuori delle questioni missilistiche, è stato compiuto già da tempo dagli specialisti sovietici anche se alla cosa non è stato dato un particolare rilievo. Tutto il cammino così fatto deve essere ancora percorso dagli specialisti americani ancora fermi alla formula delle « capsule » e al relativo rientro con il « tuffo » nell'oceano.

Giorgio Bracchi

musica

Una «Mela» per la discordia

In una corrispondenza da Amsterdam Massimo Mila ha raccontato come taluni nostri cantanti abbiano ravvivato le esecuzioni di certe operine di Haydn divertendosi un mondo essi per primi sul palcoscenico. Il che — dice Mila — sarebbe stato possibile in quanto i cantanti lì ad Amsterdam si sono sentiti liberi dagli sguardi o dalla sorveglianza di sovrintendenti, direttori d'orchestra e artistici (Ghiringhelli, Gavazzeni, Labroca, Siciliani ed es.). E quindi il loro estro ha avuto modo di espandersi con maggiore schiettezza e disinvoltura. Sarà, ma la cosa — secondo noi — rientra pur sempre in una variazione sul tema dei topi che ballano quando non c'è il gatto.

Del resto in una variazione del genere rientra — sempre secondo noi — anche un battibecco svoltosi recentemente tra l'illustre critico musicale Massimo Mila e il non meno illustre Fedele D'Amico, i quali, come quei cantanti che per ritrovare la loro schiettezza profittano di un lontano teatro straniero, così han profittato d'una stradetta piuttosto periferica (*absit iniuria*, diciamo della rivista *Disclub*) per darsele non tanto di santa ragione (che qui la ragione non c'entra) quanto propriamente da orbi.

Massimo Mila dunque, lontano dal « gatto » (e nel gatto potrebbero configurarsi i numerosi lettori del suo pezzo settimanale — sempre ad alto livello — sull'*Espresso*), si è preso lo sfizio di togliersi una voglia matta, quella di « cucinare » appunto in *Disclub* la figura di Adorno abbastanza rudemente alla piastra. La conclusione di quel « piattino » era pressappoco questa: la civiltà musicale non passa per Adorno.

Senonché non ha fatto in tempo Mila a mettersi in maniche di camicia, ad aggiustarsi la giacca sotto la testa e a sdraiarsi pancia all'aria, che gli è piombato addosso Fedele D'Amico al quale il tono greve usato da Mila per « sistemare » Adorno non è piaciuto proprio per niente. A tal punto anzi D'Amico c'è rimasto schifato da ritenere che probabilmente quell'articolo di Mila sia falso, apocrifo e in ogni caso non attribuibile a quel Massimo Mila « scrittore di razza » e « numero uno della critica musicale italiana », ma ad un qualsiasi Massimo *Mela* che poi per un maledetto refuso tipografico sia diventato *Mila*. Succede però che riducendo il *Mila* in *Mela* anche D'Amico profitti della metamorfosi per liberarsi della sua voglia matta di strapazzare attraverso il *Mela* il *Mila*, il che fa con acre puntiglio. E basta scorrere il quattordicesimo fascicolo di *Disclub* per rendersi conto inoltre come anche nel traffico culturale si stia ormai affermando quella impazienza rissosa e sgarbata, *velenosa e persino omicida rilevabile quotidianamente* nel traffico automobilistico. Per cui l'incidente potrebbe avere un titolo così: « *Massimo Mila e Fedele D'Amico si feriscono a morte in uno scontro frontale* ». Uno scontro poi tanto più sorprendente in quanto entrambi avevano dichiarato che leggendo ciascuno l'articolo dell'altro erano rimasti a bocca aperta. All'anima!

Dice D'Amico: « *... un commento di Massimo Mila che mi ha lasciato a bocca aperta* » (E giù a sfondargli la pancia con un cacciavite che è l'arma alla moda).

Dice Mila replicando: « *E qui tocca a me restare a bocca aperta* » (E giù a contropistolettare nello stomaco dell'avversario).

E noi lasciamoli lì a bocca aperta. Posizione però piuttosto scomoda e pericolosa perché tra quelle due bocche spalancate nel litigio si è inserita quella di Mario Bortolotto il quale, sempre in quel numero di *Disclub*, intervenendo sulla questione adorniana non soltanto non si lascia affatto impressionare dal furioso duello ma riesce a collocare con stile ed eleganza un buon colpo a favore di Adorno. Anche questo certamente secondo un certo costume automobilistico per cui se due si scontrano e si accapigliano il terzo sta fresco che cerchi di dare una mano. Così Bortolotto, scansati amabilmente i due per quel tanto che gli liberino la strada, se ne va per i fatti suoi sottobraccio proprio con Adorno per il quale i due si sono così ferocemente azzuffati e che finisce con l'essere l'unico che ci guadagni qualcosa da tutta la faccenda.

Erasmo Valente