Cultura e società

L'uomo dei monopoli

Il libro di William H. White, *L'uomo dell'organizzazione* (Torino, Einaudi, 1960, pp. 519, L. 3000) ci giunge dagli Stati Uniti preceduto da un giudizio largamente positivo. A differenza di molte opere sociologiche americane, questa, infatti, si presenta come non-conformista e controcorrente. L'autore conosce a perfezione la sua materia, cioè le caratteristiche delle nuove generazioni di alti impiegati dell'industria americana, poiché è stato capo redattore della rivista *Fortune*, che a tali gruppi sociali è particolarmente indirizzata. Inoltre ha condotto personalmente tutta una serie d'inchieste e di sondaggi, i cui risultati sono largamente esemplificati nel volume.

Sicché *L'uomo dell'organizzazione* si inserisce naturalmente in quella ormai numerosa lista di pubblicazioni che si potrebbero definire come un principio di critica e di autocritica della società americana, giunta ad un punto eminente del suo sviluppo e delle sue prospettive, e tuttavia inquieta e turbata — nelle persone dei suoi più acuti e aperti intellettuali — per il suo futuro.

Ciò che suscita le maggiori preoccupazioni del White è il crescente impiego di metodi particolari di scelta e di selezione, in uno nella grande industria degli Stati Uniti, per crearsi i propri impiegati e tecnici ad alto livello. Secondo quanto egli descrive e minuziosamente documenta, tali metodi mirano a formare — e in effetti formano — un tipo di dirigente le cui capacità creative ed autonome sono fortemente compresse e, al limite, annullate. Alla classica figura di dirigente di un passato non lontano, caratterizzato da estrema vivacità, energia intellettuale, sforzo costante di invenzione e di scoperta, si sostituisce un tipo umano estremamente burocratico e conformista, scarsamente avvezzo ad affrontare e a risolvere i problemi della azienda, o di un suo settore, in modo autonomo, preoccupato più di conservare — o semmai di innovare — che di trasformare.

Tutto viene sacrificato alla esigenza di «inserimento» o di «integrazione» nella azienda; e quando l'azienda stessa assume le enormi dimensioni del monopolio americano, ciò significa avvilire e piegare le facoltà creative di migliaia e migliaia di giovani ad una mediocrità, seppure aurea, almeno in termini di benessere economico.

Tra i procedimenti sempre più diffusi per ottenere il «nuovo tipo» di dirigente vi è la selezione a mezzo dei *tests*: a quelli più antichi, intesi a misurare le attitudini a compiere un determinato lavoro, e a quelli successivi che controllavano l'intelligenza degli individui, si sono aggiunti, da qualche anno, i *tests* della personalità. Questi ultimi dovrebbero fornire alle aziende gli elementi fondamentali di giudizio sull'insieme delle qualità dei loro dipendenti, e in particolare di quelli chiamati ad assumere funzioni di responsabilità.

Nella parte del libro che è certamente la più brillante e la più convincente, William White smonta con un'analisi intelligente e precisa ogni presunzione di validità scientifica di tali prove. Egli dimostra non solo che i *tests* della personalità, per loro natura, non possono «misurare» un bel nulla — ma, cosa assai più grave e pericolosa — che il loro impiego tende ad escludere dalle funzioni dirigenti proprio quelle personalità che per un complesso di qualità emergenti, meglio contribuirebbero a imprimere un rapido sviluppo, conducendo una lotta coerente contro ogni forma di cristallizzazione burocratica e conservatrice. Ancora una volta, cioè, i mediocri prevalgono sui migliori; anzi la scala dei valori si rovescia, e pone al suo vertice i mediocri.

Di questo stato di cose risulta — secondo l'autore — non solo un grave danno per le personalità superiori alla media, ma un pericolo generale di inaridimento e di anchilosi per tutto il contesto sociale, e un deperimento, ad ogni livello, dei gruppi dirigenti, destinato, a non lungo termine, a provocare danni ancora maggiori.

Si tratta perciò di un problema di fondo della società americana contemporanea, i cui riflessi si fanno sentire, sia pure in forme meno acute, in tutti quei Paesi — e tra questi è l'Italia — ove i metodi e le impostazioni statunitensi acquistano un peso sempre più rilevante come modelli da imitare. E anche se si può parzialmente dissentire da Luciano Gallino, il quale nella sua nitida prefazione sostiene la tesi che si tratta di fenomeni direttamente connessi con un determinato grado di sviluppo industriale, non vi è dubbio che i problemi affrontati in questo libro possono, almeno marginalmente, ripresentarsi con forme specifiche ovunque la concentrazione della produzione diventi la caratteristica dominante.

Ma, in modo caratteristico per molti libri di «denunzia» che ci vengono dagli Stati Uniti, lo White non propone soluzioni: tutt'al più fa presente un'esigenza di mutamento. Ma chi avvierà questo mutamento, se il potere è saldamente detenuto da coloro che sono gli artefici dello stato di cose denunziato? Una spinta al mutamento, che abbia possibilità di successo, non potrebbe venire che da forze criticamente consapevoli che è necessaria una lunga e difficile lotta per dare ad ogni individuo la piena possibilità di espansione della propria personalità, che «il libero sviluppo di ciascuno sia la condizione per il libero sviluppo di tutti»: noto che questo è l'obbiettivo del socialismo — e lo White è per ciò ben lungi dal proporselo.

MARIO SPINELLA

Un dibattito su Lukacs all'«Incontro»

Si svolgerà oggi a Roma, alle 17.30, alla galleria «L'Incontro», in via Due Macelli 86, un interessante dibattito sul tema: «Il marxismo di Lukacs nella interpretazione dell'irrazionalismo moderno».

Al dibattito, organizzato dall'editore Einaudi in occasione della pubblicazione dell'opera di Lukacs «La distruzione della ragione», sarà relatore Cesare Cases. Interverranno: Lucio Colletti, Valentino Gerratana e Francesco Valentini.

Un'interessante personale romana alla "Nuova Pesa,,

ALBERTO SUGHI - «Bar» (1960)

Il mondo di Sughi in grigio e in nero

Il senso di una pittura ossessiva che vuole tradurre in termini attuali un'invettiva antiborghese

La solitudine dell'uomo, schiacciato inconsapevolmente dalla «routine» del vivere borghese proprio quando egli si crede un protagonista, è il tema doloroso e severo di questa bella personale romana di Alberto Sughi alla galleria «La Nuova Pesa» (via Frattina 99). In un breve volgere di anni il mondo poetico del giovane artista realista si è approfondito ed esteso organicamente dalla primitiva, patetica cronaca della vita di provincia alla attuale, ambiziosa narrazione del mito del modo di vita borghese. Il fatto che egli riesca ora a mettere meglio a fuoco il suo punto di vista sulla realtà ha ridotto il pericolo di un manierismo neo-realista dei soggetti, e della tecnica, anche se resta, qua e là, la fredda rigidezza di un montaggio soltanto quantitativo di forme e motivi narrativi più felici in precedenti pitture pensate alle inesauribili alchimie di un Cagli nei suoi momenti più geliali che venissero spesso tutte sui motivi della vita quotidiana cara a un Vespignani.

Innanzitutto, Alberto Sughi va liberando il terreno delle sue ricerche da quello sterile complesso di inferiorità verso la illustrazione che è ancora così radicato in tanti artisti di tendenza realista: come se l'illustrazione fosse la fatale negazione del dipingere moderno, anziché un particolare filone della ricerca realistica nell'arte moderna. Per fare degli esempi, in qualche modo sentiti da Sughi, illustratore e Degas in seno all'Impressionismo e illustratore Toulouse-Lautrec, illustratori sono Giosz, Beckmann, Kokoschka e Shahn in seno all'espressionismo, illustratori, da noi, in tempi recenti, un Guttuso e un Vespignani; avendo ben chiaro che, nello sviluppo dell'arte contemporanea, l'illustrazione caratterizza spesso un particolare momento gravido di nuovi contenuti, foltto di rivoluzionari addentellati con la letteratura e il cinema, ricettacolo di moderne istanze politiche morali e sociali.

Le pitture recenti dove Alberto Sughi ha dato il meglio di se stesso sono numerose: *Bar* (la versione di maggiori dimensioni), *L'uomo sul letto*, *Il cinema*, *Zona pedonale* (la versione con una sola figura in primo piano), *Scalinata sul Lungoterere*, *Uomini al bar*. Volendo definirne il carattere generale, ci sembra che nulla potrebbe essere più eloquente che il riportare queste singolari pitture al gusto del racconto, alla malinconia delle atmosfere e alla sensibilità rara per cose, fatti e uomini di tutti i giorni che sono propri di quel poeta del cinema che è Pietro Germi.

Provate a ricordare e ad isolare certe sequenze e certe inquadrature di film come *L'uomo di paglia* e *Un maledetto imbroglio*: le strade, i volti degli uomini anonimi e l'addio nella lattaia con quel dolente groviglio di vita e di passione degli amanti, in *L'uomo di paglia*; e, ancora, in *Un maledetto imbroglio*, scale e case della Roma di tutti i giorni, che si popolano di squallidi personaggi col procedere dell'inchiesta, il commissario che si sdraia sul letto in quella stanzuccia indimenticabile di uomo solo o che, con silenziosa disperazione, tenta di vivere la sua vita con quella donna amata che vive ed esiste sempre e soltanto di là da un telefono.

Un mondo poetico quotidiano senza eroi e senza eccezionalità, dove per una luce che mette a fuoco, un attimo prima che scompaia, un personaggio c'è sempre una ombra che ne inghiotte cento altri. Uno stile narrativo che si fa spoglio e dimesso per aderire a tutto ciò che è della vita e quotidiano, normale «medio», abitudinario, ovvio al punto d'essere ignorato, e che di questo anonimo logorarsi dell'uomo nella «routine» borghese vuol gridare l'orrore, il rischio di decomposizione che può estendersi a tutta la vita.

Il colore di Sughi narratore è il grigio e il nero, articolato con vero talento in più di un quadro, manierato in altri, con un po' di cinema derivata dalla fumisteria surrealista dell'attuale giovane pittura milanese, quando il suo realismo finisce con il consistere nella scelta del soggetto e in una verità sbrigativa, anziché nel modo di sentire. Nelle pitture a cui abbiamo accennato, sembra davvero che Sughi abbia fatta propria l'affermazione di Baudelaire «I grandi coloristi sanno fare del colore con un abito nero, una cravatta bianca e uno sfondo grigio». E all'invettiva appassionata e crudele che Baudelaire scagliava per difendere e attaccare quella che egli chiamava la bucia dell'eroe moderno, il vestito quotidiano del borghese, Alberto Sughi, poeticamente sembra ritorcere «Volete che l'abito nero e la redingote hanno non solo la loro bellezza politica, che è l'espressione dell'uguaglianza universale, ma anche la loro bellezza poetica, che è la espressione dell'anima pubblica, una immensa sfilata di becchini. becchini politici, becchini innamorati, becchini borghesi. Noi tutti celebriamo qualche sepoltura».

L'invettiva di Baudelaire era crudele ma non antiborghese, anzi voleva essere una invettiva per richiamare i borghesi alla responsabilità di un'egemonia culturale oltre che politica. Se voi vedete questa invettiva trasformarsi per forza di storia e di cultura in senso antiborghese, riuscirete a valutare bene il senso della ossessiva pittura di neri e di grigi che Alberto Sughi tenta con così spiccata originalità.

DARIO MICACCHI

ALBERTO SUGHI - Particolare da «Bar» (1960)

La storia di Miriam Makeba

Una ragazza del Sud Africa sta conquistando gli Stati Uniti

La lotta dei negri oppressi dai razzisti nei canti della giovane attrice - L'incontro con Rogosin, il regista di «Come back Africa» - Una famiglia distrutta dalla legge sul lasciapassare - Perchè in Italia non giunge il film?

In queste settimane, Miriam Makeba sta conquistando gli Stati Uniti con la sua voce. Il suo nome è stampato su dischi che si vendono ormai a centinaia di migliaia di copie, la RCA le ha fatto un buon contratto, e, ogni sera, in uno dei più eleganti night club di New York, il pubblico la applaude freneticamente. Già qualcuno ha detto che questa ragazza sudafricana interpreta le sue canzoni con la stessa freschezza e la stessa forza espressiva delle più grandi cantanti della storia del jazz. Ed è vero. Ma a queste lodi, agli applausi, al successo che improvvisamente l'ha innalzata sulle sue ali, Miriam risponde con un sorriso profondamente amaro, lo stesso sorriso amaro, che aveva sempre sulle labbra, l'anno scorso, al Festival cinematografico di Venezia, dove l'ho conosciuta.

Perchè Miriam Makeba, dovunque sia, pensa sempre al Sud Africa, alla sua terra, alla sua baracca nella riserva di Mofolo, dove ancora vive suo marito, a Johannesburg, a Città del Capo, a tutti i villaggi dove la sua gente sta lottando sanguinosamente contro la ferocia razzista del governo dei bianchi: afrikaaners. Fino a un anno fa, Miriam non aveva mai visto altro che i paesaggi sudafricani, non aveva mai conosciuto altro che miseria e sofferenze, e i bianchi li aveva incontrati sempre come padroni. Ricordo che una sera, al Palazzo del Cinema di Venezia, dovette vincere una difficile battaglia con se stessa per varcare la soglia della «toilette» delle signore: in tutta la sua vita, non era mai entrata in un luogo che fosse destinato all'uso dei bianchi.

La canzone di Miriam

Fin dall'infanzia, Miriam ha desiderato di cantare, ma solo dopo anni di lotta tenace riuscì ad ottenere, dalle autorità bianche, il permesso di esibirsi, con un piccolo complesso, nei locali della città sudafricane. La paga faceva ridere, ma, almeno, Miriam cantava. E in un piccolo locale di Johannesburg, una sera, l'incontro Lionel Rogosin un giovane americano passato da qualche anno al cinema. Rogosin era andato nel Sud Africa per fare un film sulle condizioni di vita dei negri, un film senza compromessi, come quel On the Bowery *(sull'ambiente degli alcoolizzati di New York) che gli aveva fruttato il premio della critica americana ed era stato candidato all'Oscar. In Sud Africa, Rogosin era andato con poca gente e pochi mezzi: s'era reso conto del materiale esplosivo che aveva sotto mano e aveva cominciato a girare ininterrottamente, di giorno e di notte, con attori presi dalla città, rivelando solo a pochi le sue vere intenzioni. Al governo degli afrikaaners aveva detto di volta in volta, di voler fare un film turistico, un film storico, un documentario folkloristico. A Miriam, Rogosin propose subito di cantare una canzone nel film, senza tuttavia spiegarle molto. E Miriam accettò.*

In poche settimane il film fu girato. Al momento della partenza, Rogosin propose a Miriam di venir via e di presenziare alla "prima" in programma al Festival veneziano. E Miriam venne a Venezia: solo quando nella grande sala del Palazzo del Cinema si vide buio e le immagini di Come back Africa *comparvero ad apparire sullo schermo, ella si rese conto di aver preso parte a un film stupendo, che, raccontando le vicende quotidiane dei negri del Sud Africa, condannava senza speranza il razzismo degli afrikaaners. Il film era stato inspiegabilmente escluso dalla Mostra ufficiale e centra, quindi, proiettato nella sezione informativa, la platea del Palazzo del Cinema era affollata solo a metà. Ma quando la parola fine apparve sullo schermo e le luci si riaccesero il pubblico unanime scattò in piedi, nell'applauso più lungo che il Festival del 1959 abbia registrato. Rogosin, giovane e biondo, rimaneva raggiante, accanto a lui, Miriam non riusciva a trattenere le lacrime. Nella storia di quella famigliola distrutta dalla legge sul lasciapassare, ella aveva riassunto tutta la sua sofferenza — l'atroce sofferenza di una intollerabile condizione umana. Credo che nessuno di quanti erano presenti in sala in quel momento abbia più potuto dimenticare quella figura di ragazza negra, alta, magra, immobile, col bellissimo volto rigato di lacrime e con lo sguardo assente, circondata da una folla che l'applaudiva commossa.*

Quella stessa sera divenimmo amici e nei giorni seguenti ci incontrammo più volte. Rogosin parlava volentieri di quel che aveva visto nel Sud Africa, Miriam interveniva solo di tanto in tanto, con dolce, per spiegare meglio qualche incredibile particolare del regime imposto dagli afrikaaners ai negri. Sapeva che, ormai, le sarebbe stato molto difficile tornare laggiù, a Johannesburg, e aveva accettato di andare, almeno per qualche tempo, negli Stati Uniti. Ma quella prospettiva non sembrava che l'affascinasse affatto: col suo sorriso amaro, continuava a parlare del suo paese, dove erano rimasti suo marito e suo figlio. Mi appariva felice soltanto una mattina, ad un incontro organizzato dal settimanale No. Dopo tra alcuni attori presenti al Festival e le sue lettrici circondata da tante ragazze che le stringevano affettuosamente la mano e le sorridevano. Miriam sembrava aver ritrovato i suoi anni. E canto la canzone di Come back Africa: *la canto con una passione tale che le parole di una lingua sconosciuta si trasformarono, per quel pubblico di ragazze, in un linguaggio quasi familiare.*

Quando, un mese fa, Lionel Rogosin mi ha scritto «Miriam sta ottenendo un successo travolgente a New York e credo proprio che si avrà a diventare una stella, qui», non mi sono stupito. Mi sono solo chiesto se la "stella" avesse ancora quel sorriso amaro sulle labbra — e, in questi giorni, ho avuto la risposta da un settimanale «Sono felice», ha dichiarato Miriam Makeba a un giornalista, «qui sono tutti molto buoni e molto gentili con me. Ma io, prima di ognuno voglio essere di nuovo a casa». La sua nostalgia non è scomparsa, dunque, anzi deve essere diventata addirittura insopportabile. Forse, le poche notizie di questi giorni le faranno sentire come il rammarico di aver lasciato la sua gente in un momento tragico — e cupo tornare anche, se sa quel che la aspetta.

Un grande contributo

Non credo che l'apporto degli afrikaaners l'accolgano volentieri, in ogni caso. Con la sua sola partecipazione al film di Rogosin, Miriam ha dato un contributo senza pari alla lotta del suo popolo contro il razzismo — potrebbe testimoniarlo anche il pubblico italiano, se avesse potuto vedere Come back Africa. *Ma purtroppo, in Italia l'opera di Rogosin non è arrivata ancora. Cinque anni fa, andarono altre volte nel passato, per altri film di alto livello proiettati a Venezia, Come back Africa non è ancora riuscito a trovare la via delle sale cinematografiche italiane. «Il film è stato presentato anche a Parigi — mi ha scritto ancora Rogosin — e spero che possa un giorno arrivare anche in Italia. Dopotutto, ha ottenuto il premio dei critici italiani, a Venezia. Ma, per somma ironia, non sembra vi siano sale cinematografiche adatte a questo genere di film in Italia». Non sarebbe il caso che, ormai, si trovassero queste sale cinematografiche "adatte"? Non sarebbe il caso che qualche coraggiosa casa distributrice — come la Globe, ad esempio — prendesse l'iniziativa di immettere anche Come back Africa nei circuiti italiani? Non sarebbe questo che i critici che lo hanno premiato, aiutassero — oggi, proprio oggi — questo film a raggiungere le platee del nostro Paese? Sarebbe, tra l'altro, come togliersi un debito verso il buon cinema e, insieme, verso i negri del Sud Africa che, nella loro lotta sanguinosa, hanno diritto alla solidarietà di tutti noi.*

GIOVANNI CESARIO

Ritratto di Lana

Né gli scandali né il trascorrere del tempo consigliano a Lana Turner di abbandonare il cinema e la «dolce vita» hollywoodiana. Qui l'attrice è in un locale notturno con il produttore Hunter, per il quale sta girando il film: «Ritratto in nero»

NOVITA' IN LIBRERIA

Wiechert poeta

Non fosse altro che per la loro squallida attualità, oggi che nella Germania di Bonn la torbida e criminosa reviviscenza del nazismo acquista il significato di un macabro ammonimento, le poesie di Wiechert, in questa accurata traduzione di Gilda Musa, meritano di essere ricordate (*Ernst Wiechert - Le mie poesie - La Locusta, Vicenza, 1959*).

Gran parte del pubblico italiano ha avuto agio di conoscere il Wiechert narratore della «vita semplice», lirico assorto e nostalgico di un paradiso perduto, fatto di sentimenti elementari, di idillica pace, di amore tra gli uomini: questo scrittore che ha sofferto in vivo le atrocità dei *KZ*, a Buchenwald, se fosse ancor oggi tra noi rimpiangerebbe probabilmente di non essere morto, tanto lo spettacolo di una Germania non purificata nemmeno nella pseudo democratica consapevolezza dei suoi capi e ancora lungi dall'essere ricondotta ad un crudo, se si vuole, ma necessario esame di coscienza del suo troppo recente passato, lo respingerebbe e lo offenderebbe nella sua sensibile umanità, nella sua candida bontà di cuore. Fu rimproverato a Wiechert — che pure nel suo «*Bosco dei morti*» del '45 mostrava di voler dare al suo diario di condannato allo sterminio il tono di un monito ai venturi — una eccessiva fragilità, una troppo sprovveduta inclinazione alla rassegnazione, all'isolamento intimistico, insomma un difetto di energia. E forse questo è vero: il cristianesimo di Wiechert — pur essendo senza dubbio preferibile alla truculenta aggressività di chi impone la sua fede con afflitata eloquenza come un Claudel — mostra, appunto perché così inerme, i suoi contorni nebulosi, la sua passività priva di mordente sul mondo reale, il pericolo quindi di una nichilistica narcosi dell'azione responsabile, direttamente impegnata sui fatti.

Wiechert disegna in un'epoca di ferro — quella delle ultime catastrofi mondiali — in un'epoca in cui i novelli miti del sangue e della barbarie facevano ripiegare nell'ombratile mondo piccolo-borghese il *Reich* interiore dei tedeschi, con la timidezza di un l'allada e con le inquietudini di un Carossa, la trama lieve dei suoi versi che assomigliano a gracili fiori sui cui è passata l'onda della tempesta.

E tuttavia alcune poesie hanno un accento diverso, direi che quasi quel loro tessuto fragile e delicato si consolida e si marca prodigiosamente in una severa e musicale compostezza: è allora che l'ispirazione affonda più salde le sue radici nella tematica cosmico-religiosa dove il senso della terra, il fiorire eterno dell'abbondanza terrestre sono afferrati come in un canto fermo, doloroso e solenne.

Pensiamo a «*Misura dell'anno*» una delle poesie più belle della brevissima raccolta, in cui la cadenza del ritmo e la compattezza delle assonanze assecondano il movimento biblicamente sostenuto di questa epopea della consumazione e della rinascita stagionale, dell'uomo che lavora quasi celebrando un rito con cui si lega indissolubilmente e teraticamente alla *misura* del Tutto.

Altrove affiora la memoria della «casa dei morti», in cui per opera dell'uomo si compie la trasmutazione bestiale del segregato in un lupo, lupo tra lupi egli stesso («*Lupi in gabbia*»). Ed ecco, come dal fondo dell'orrore, illuminarsi la tragedia muta del campo di concentramento in cui la natura stessa è violentata («Sì, una volta la vita si squarciò a pene ed inferriate, e il bosco sprofondò, vento sentieri, gridi»), la dignità umana distrutta e assediata al limite, nello strazio di una notte e di un mattino che sono anelli della stessa catena. In quel luogo dove gli uomini si scambiano «sguardi simili a pietre», tutto sprofonda nella caligine del tormento, anche la natura nel cui grembo reso sterile si è spinta la furia omicida. Ora che negli occhi di quei dementi risplende «la luna di spazi scomparsi», l'universo pare annullato, quasi la crudeltà torva di un ragazzino potesse da sola cancellare di un sol colpo l'innocenza e la consistenza di tutte le cose.

Queste poesie di Wiechert valgono in fondo più come *un lirico distillato* della sua opera narrativa, che come vere e proprie testimonianze autonome: certi accenti ci commuovono per quel loro tono grigio, quel sapore d'amarezza e d'umile smarrimento, ma quel che più conta è il peso, sia pure artisticamente incompiuto, di una accusa che, pur se sottaciuta e irriflessa, ci interessa perché si leva da un poeta cristiano. E' un'accusa levata contro una società sconvolta dai mostruosi conati dell'imperialismo, dai miasmi putrescenti dell'ideologia fascista ed è questa che dà in definitiva, a questa parte dell'opera del Wiechert, la base concreta, della sua storica giustificazione.

FERRUCCIO MASINI

Richieste a Medici per la Biennale d'arte

MILANO, 13 — [illegible] Berto (DC), Bucco (PSDI) e De Grada (PCI), delegati di un convegno [illegible] Milano sono stati ricevuti dal ministro della PI [illegible] Medici, al quale hanno chiesto l'intervento affinché [illegible] della Biennale veneziana [illegible] — secondo lo [illegible] espresso dall'on. De Grada — [illegible] Ponti la richiesta [illegible] convocazione della Sottocommissione per gli [illegible].

avviso per i visitatori della Fiera di Milano

La Fiera rimane chiusa al pubblico nelle mattinate dei martedì e venerdì 15 - 19 e 22 Aprile, riservate ai Compratori.

Richiedere alle Ditte espositrici di cui si è clienti o alle Associazioni di categoria le speciali "Carte di qualificazione" per ottenere alle Biglietterie il biglietto di Compratore (prezzo L. 350). Ingresso comunque vietato ai bambini e ai ragazzi anche se accompagnati.

La Fiera rimane chiusa al pubblico anche il 26 e il 27 Aprile per le Giornate del Cliente invitato dall'Espositore.