a colloquio con i lettori

TOCCA A NOI RISCATTARE LE RESPONSABILITA' ITALIANE

Feroce e ingiustificata fu l'aggressione fascista contro il popolo greco

L'indomita resistenza fu travolta solo quando alle spalle intervennero i tedeschi - I crimini antipartigiani prima dell'8 settembre '43 - Oggi alle forze di sinistra del nostro Paese si presenta l'occasione per ripagare la fiducia e il rispetto conquistati in Grecia grazie alla partecipazione italiana alla Resistenza locale

In questi giorni si parla molto della Grecia e il nostro animo di giovani viene scosso dagli avvenimenti; ma ci rimane qualche volta difficile la comprensione di quello che leggiamo perchè non conosciamo bene i fatti precedenti, ai quali spesso troviamo solo dei fugaevoli riferimenti su « l'Unità » (tenete conto che io ho 18 anni e i miei coetanei più o meno).

Bisognerebbe che « l'Unità », nel pubblicare le notizie dalla Grecia, facesse una volta un ampio riassunto degli avvenimenti a partire dall'inizio della seconda guerra mondiale e chiarisse anche bene se ci sono state responsabilità italiane verso il popolo greco.

ALDO MARFORINA
(Firenze)

E' vero. E' difficile capire gli avvenimenti greci di oggi senza conoscere i precedenti, almeno nelle grandi linee. E' difficile, d'altra parte, per il cronista, rifarsi ogni volta al passato, agli eroismi, agli errori, al sangue versato dal popolo greco nel passato. Tracciare, qualche volta, un ampio resoconto di venticinque anni di storia greca sul nostro giornale? E' stato fatto e si può — forse si deve — rifare.

Intanto vogliamo rispondere alla domanda specifica del nostro lettore: vi sono delle responsabilità italiane verso il popolo greco? Certo. Vi sono le gravissime responsabilità del fascismo che ha aggredito la Grecia senza il minimo pretesto nel corso della seconda guerra mondiale cercando di asservirla ai sogni imperialistici di Mussolini. Il quale, come è noto, voleva « *spezzare le reni alla Grecia* » (così disse in uno dei suoi altisonanti discorsi) in gara con Hitler che in quel momento — siamo alla fine del '40 — sembrava avere ormai spezzato le reni a mezz'Europa — dalla Polonia alla Francia — e si preparava a « *coventrizzare* », e poi occupare, l'Inghilterra.

In effetti Mussolini contava sulla poca resistenza dell'apparato militare greco al cui vertice c'erano degli alti ufficiali permeati di fascismo (la Grecia, del resto, era governata da un dittatore, Metaxas, che al fascismo largamente si ispirava); ciò che il dittatore italiano non previde fu la indomita resistenza dei montanari che difesero i valichi del loro Paese malgrado fossero meno numerosi e ancora peggio armati degli italiani che li aggredivano (si pensi che furono le donne — in mancanza di muli — ad assicurare i rifornimenti alla linea del fuoco trasportando per le montagne coperte di neve viveri, armi, munizioni).

La « vittoria » di Mussolini

Resta il fatto che — iniziata il 28 ottobre — l'aggressione fascista al popolo greco fu contenuta (e rigettata verso l'Albania) fino a quando i difensori del Paese — abbandonati, del resto, dai loro generali — furono presi fra due fuochi, quello italiano e quello tedesco. « *Anch'io, come gli altri soldati, ho passato traversie inimmaginabili* — scrive in « *Sacrifici ed allori del popolo greco* » Georges Sideris — *Ma i fascisti volevano degli schiavi e bisognava dare loro una buona lezione. Per questo l'esercito si è battuto con tanto accanimento* ».

Le truppe hitleriane penetrarono in Grecia dalla Tracia orientale il 6 aprile del '41 e contribuirono decisamente a scompaginare ogni resistenza militare: Mussolini ebbe così la sua vittoria.

Le responsabilità del fascismo italiano non si fermano però qui. Essendo affidato a reparti italiani il presidio di gran parte della Grecia ormai occupata, e ridotta alla fame più spaventosa, fu contro di essi che si volse nei mesi successivi l'attacco dei partigiani (per esempio nella famosa battaglia per la distruzione del ponte di Gorgopotamos nel novembre '41: la prima grande battaglia partigiana sul suolo europeo).

Utilizzati per la repressione contro i patrioti, alcuni reparti italiani si macchiarono di crimini sanguinosi: rappresaglie, incendi di villaggi, fucilazioni di ostaggi ecc. Un quadro assai duro di queste responsabilità è fornito, per esempio, dalla « *Storia della Resistenza greca* » di André Kedros di recente pubblicazione. Per molti aspetti interessante, questo volume è assai minuzioso nel descrivere le responsabilità fasciste; per altro anche da una lettura attenta di esso si ricava che mai gli italiani applicarono — almeno nella stessa misura e metodicità — i metodi di guerra tedeschi. Le stesse rappresaglie ebbero dei limiti che non è giusto trascurare, anche se non si vuole affatto diminuire la responsabilità *italiana* » verso la Grecia. Facciamo un esempio che del resto è il più sanguinoso.

Gli italiani con Glezos e Filinis

Nella notte fra l'uno e il due giugno 1943 gli *andartes* fecero saltare il tunnel di Kurnovo al passaggio di un treno militare italiano: morirono così per l'esplosione o seppelliti dai massi ben seicento fra soldati e ufficiali italiani. Per rappresaglia vennero fucilati tre giorni dopo 106 patrioti della zona, prigionieri nel campo di concentramento di Larissa. Quando i tedeschi assumeranno in proprio l'azione di repressione, allora il rapporto fra vittime degli attentati e vittime delle rappresaglie sarà subito capovolto.

Ma non rimpvereremo ora Kedros per quello che, da storico minuzioso, racconta (sebbene egli rifugga troppo sistematicamente — anche quando parla del passaggio della divisione Pinerolo dalla parte dell'ELAS, per esempio — dal concedere agli italiani alcun riconoscimento di meriti); piuttosto notiamo quello che egli trascura di raccontare — probabilmente perchè non consacrato (e è ormai difficile farlo) in documenti comunque ufficiali. Ci riferiamo alla partecipazione degli italiani — prima e dopo l'8 settembre — alla lotta di liberazione in Grecia. Negli ultimi anni chi scrive è stato più volte in Grecia ed ha conosciuto molti dei « *resistenti* » da poco o molto tempo usciti dalle galere: da Glezos a Filinis, da Kirkos a Theodorakis a decine e centinaia di compagni che ora sono nelle isole o in carcere o esuli, a Roma, a Parigi, a Londra, fino nel Sud America. Ebbene non vi è uno di questi effettivi protagonisti di prima fila della Resistenza greca che non abbia avuto da raccontare una storia di italiani (dal nome ormai dimenticato o mai conosciuto) che divisero la fame e i pericoli della guerra partigiana, che seguirono l'ELAS nella guerra civile, fino all'ultimo.

Ma come fare la storia di un certo Antonio di Civitavecchia che sui monti della Tessaglia riuscì a montare una specie di centrale elettrica, o di un ufficiale sconosciuto che si sacrificò consapevolmente, in un paesino della Tracia, per liberare dai tedeschi diciannove *andartes*, o infine — e citiamo così solo alcuni casi — di un militare italiano senza nome né grado che attraversò una piazza di Atene sotto il fuoco degli inglesi per raggiungere un piccolo gruppo di patrioti accerchiati, rimettere in funzione una mitragliatrice Breda e con quella aprirsi un varco e porli in salvo?

E' un fatto che la sinistra greca — travagliata da tanti combattimenti, da tanto sangue eroicamente versato, da tante sofferenze — ha stretto proprio attraverso il sacrificio di centinaia di ignoti fanti italiani diventati anche loro *andartes*, legami profondi con la sinistra italiana, legami di fiducia, di cameraterie, di rispetto.

La nostra lotta di oggi deve ripagare quella fiducia, quella cameraterie, quel rispetto.

ALDO DE JACO

A PROPOSITO DEL CONFRONTO TRA IL « MARAT-SADE » TEATRALE E QUELLO CINEMATOGRAFICO

Perchè si usa doppiare tutti i film stranieri?

Si abitua il pubblico alla passività, gli si presentano opere valide sostanzialmente tradite, si introducono agevolmente in Italia molte pellicole indegne - Così, quando arriva un film in lingua originale con sottotitoli, lo spettatore si dimostra impreparato a riceverlo

Abitando a Milano ho avuto la fortuna di poter assistere allo spettacolo ormai famoso del « Marat-Sade » nelle sue due versioni, quella cinematografica e quella teatrale: due spettacoli di grande valore, ciascuno nel suo campo. Ma non ho potuto far a meno di rilevare la grande superiorità della rappresentazione teatrale su quella cinematografica, che pure nel suo genere è stata considerata un capolavoro. Ora lo vorrei domandare due cose:

1. Quanto può avere influito su questo mio giudizio il fatto che la pellicola non era doppiata dall'inglese all'italiano?

2. Si può invece trarre la conclusione che lo spettacolo teatrale è superiore in generale a quello cinematografico? Oppure questa conclusione può essere valida solo per il caso singolo?

PIERINO AMOLARI
(Milano)

E' evidente che il lettore ha trovato difficoltà a seguire il film nella sua edizione originale parlata in inglese, seppure sottotitolata in italiano. Questa difficoltà non l'ha incontrata soltanto lui, ma gran parte del pubblico, specialmente a Milano dove non esiste una « colonia » anglo-americana come a Roma (in questa città, infatti, il film ha ottenuto maggiore successo; ed è forse la prima volta che un'opera data al cinema *d'essai* romano registra incassi più alti e una « tenitura » più lunga che al cinema *d'essai* milanese).

Ciò premesso, vorremmo sottolineare tale circostanza come un fatto negativo. Lasciamo perdere che la società distributrice ha avuto la bella pensata di scoraggiare gli eventuali spettatori, avvertendoli che senza un'adeguata conoscenza della lingua inglese era preferibile astenersi dallo spettacolo. Oltretutto una « pubblicità » del genere era non soltanto controproducente, ma ingiusta: pur non arrivando a sostenere, come è stato fatto da alcuni critici, che il film si capisce egualmente bene senza comprenderne i dialoghi, diciamo che i sottotitoli sono abbastanza esatti e completi (eccetto che in un paio di situazioni) da permettere a chiunque un sufficiente apprezzamento del testo.

Ma il discorso più generale e più preoccupante da affrontare — magari andando *controcorrente* — è un altro: ossia che *il pubblico italiano si è talmente abituato al doppiaggio*, e quindi talmente disabituato alle opere originali sottotitolate, *da trovarsi in condizioni d'inferiorità rispetto a quello di quasi tutti gli altri Paesi del mondo.*

Non dimentichiamo che il doppiaggio su scala totale fu un'invenzione del periodo fascista: la rivista *Cinema* bandì, nella seconda metà degli anni trenta, un referendum pro o contro il doppiaggio, che diede purtroppo, sebbene condotto anche tra intellettuali, un risultato *a favore*.

Quali ne sono state le conseguenze? Le enumeriamo sinteticamente, volendo ben sperare che i doppiatori di professione non intendano questo nostro intervento come rivolto contro la loro spesso meritoria categoria. Abbiamo già precisato che non siamo contro il doppiaggio per principio (tra l'altro, per certe opere particolari come per certi pubblici particolari, un doppiaggio bene eseguito — e in Italia abbiamo, ormai, specialisti raffinatissimi — può essere senza dubbio la soluzione migliore e più accettabile), *bensì contro il doppiaggio su scala globale*, quale viene praticato oggi per *tutti* i film introdotti in Italia (il *Marat-Sade* è l'eccezione di questi ultimi anni, che conferma la regola). Ecco dunque i risultati più vistosi:

Con il doppiaggio arriva la censura

1. La *provincializzazione del nostro mercato cinematografico*, spiegabile appunto in epoca di autarchia fascista, ma non più giustificabile oggi. L'Italia è una delle nazioni che importano un maggior numero di pellicole straniere, ma è probabilmente la unica che le « doppi » tutte. Chissà perchè, l'Italia è anche una delle nazioni dove le lingue straniere sono meno conosciute. (E' vero che le lingue non si apprendono *soltanto* al cinema, però ci sembra fuori discussione che qualcosa si può imparare anche dai film).

2. La *possibilità di esercitare la censura* anche attraverso il doppiaggio. Frequentemente abbiamo avuto occasione, nelle recensioni quotidiane, di far notare le falsificazioni di fondo, gli stravolgimenti interessati, i veri e propri capovolgimenti di significato, che sono stati apportati mediante un doppiaggio impreciso o volutamente menzognero. In tale campo la documentazione potrebbe essere impressionante, soltanto che qualcuno volesse accingersi a uno studio sistematico. Potrebbe essere materia di una appassionante tesi di laurea, che si tradurrebbe in una imponente denuncia politica, culturale e di costume. (Naturalmente è lecito argomentare che anche un sottotitolaggio eseguito *ad usum delphini* non eliminerebbe tali inconvenienti. Ma con una differenza: il testo sarebbe lì, a parlare in altra direzione; e il sopruso può essere più facilmente colpito).

3. La *difficoltà*, divenuta sempre più grave col passar del tempo, *di difendere il nostro cinema nazionale* anche con una limitazione del doppiaggio dei prodotti stranieri. Si ricorderà forse che, nell'immediato dopoguerra, le pellicole americane distribuite in Italia coi semplici sottotitoli non incontrarono il favore del pubblico. Ebbene, qualora si tratti di pellicole mediocri (e per la maggior parte lo erano), questo di non doppiarle — o di elevare la tassa di doppiaggio — è proprio un metodo di autoprotezione e di difesa, adottato per esempio dal Messico, tanto per citare un Paese « colonizzato » che sta a due passi dagli Stati Uniti. Dovrebbe essere infatti lampante che i film doppiati, acquistando veste e « persuasività » italiane, recano più agevolmente il loro « messaggio » e quindi contrabbandano la loro filosofia e la loro ideologia, sempre presenti anche quando i prodotti risultino, all'apparenza, di pura evasione spettacolare.

Un testo nato per il teatro

4. Il fatale *restringersi dell'area culturale:* non soltanto perchè certe opere di valore sono irrimediabilmente depauperate e talvolta « sconciate » attraverso il doppiaggio, ma perchè una grande quantità di opere degne non circola in Italia, sia per il costo eccessivo della versione doppiata, sia per il generalizzato timore di non incontrare il successo. Rammentiamo che nemmeno Dreyer o certi film giapponesi premiati a Venezia sarebbero stati conosciuti dal nostro pubblico, se una coraggiosa società distributrice, la « Globe », non avesse iniziato anni fa una politica di « edizioni originali sottotitolate ». *Dies irae* o *L'arpa birmana*, per citare solo due esempi, furono importati nelle copie originali e distribuiti, in un primo tempo, coi sottotitoli. Purtroppo l'esperimento, per varie ragioni che non è qui il caso di analizzare, si arrestò; e *la morale è che, oggi, un film in edizione originale è una rarità e* — come dimostra la lettera alla quale stiamo rispondendo — *una rarità che trova il pubblico impreparato.*

Per quanto concerne la seconda più ingenua domanda del lettore, è chiaro che un testo come il *Marat-Sade* di Peter Weiss, nato per il teatro, ha nella rappresentazione teatrale il suo mezzo espressivo congeniale. Del resto anche il film di Peter Brook, pur con certi suoi stimoli e caratteri *cinematografici*, deriva da una sua regia di teatro, ed è recitato dallo stesso complesso che egli diresse sul palcoscenico. Il confronto tra le due rappresentazioni — quella di Brook e quella del Piccolo Teatro di Milano per la regia di Raffaele Maiello — è dunque sostanzialmente un confronto tra due spettacoli *teatrali*, sebbene il primo di essi sia stato offerto, a un limitato numero di spettatori italiani (quelli, appunto, delle due « prime visioni » di Roma e di Milano), sotto la veste di film.

Anche per questa ragione viene a cadere la domanda del nostro simpatico quanto disarmato lettore, assurda sul piano generale e infondata anche su quello specifico.

A questo punto, possiamo soltanto aggiungere che il fascino dello spettacolo-film del regista inglese non è per nulla inferiore a quello della messinscena al Piccolo. Si tratta, comunque, di due interpretazioni diverse, corrispondenti tra l'altro a due diverse fasi del pensiero dell'autore del dramma sui propri personaggi: più anarchica e pessimista, più « sadiana » se si vuole (nel senso autobiografico e restrittivo che Weiss attribuiva allora al « divin marchese »), la versione di Brook, ma anche più coerente dal lato spettacolare; più razionale e storicamente avanzata, più limpida ma anche più didascalica (e non sempre in senso brechtiano), quella di Maiello.

Naturalmente un confronto approfondito — come quello che diede luogo a un interessante dibattito presso la sede milanese dell'*Unità*, con la partecipazione dello stesso allievo di Strehler — ci porterebbe lontano; e non sappiamo se ne varrebbe la pena, dato che lo spettacolo teatrale è finora noto solo a Milano e dato che il film, a quanto sembra, non circolerà ulteriormente nelle sale nazionali.

UGO CASIRAGHI

ACCONTENTAVA I GUSTI BANALI DI UNA BORGHESIA SODDISFATTA

L'arte «pompier», che ora la moda sta rivalutando per gli snob

I suoi prodotti divertono perchè sembrano rappresentare una raffinatezza a rovescio e permettono di esercitare un'ironia fatta di sottintesi e di malizia estetica - Esistono però anche oggi artisti « pompieri », che magari si servono delle scoperte dell'avanguardia

Ho sentito dire che nei mercati d'arte, e soprattutto a Parigi, si sta rivalutando il periodo « pompier ». Nella mia ignoranza, sotto questo aggettivo genericamente spregiativo non saprei veramente dire che cosa si nasconde. Potreste spiegarmi se si è trattato di uno stile, di un'epoca, o di un movimento? Ed ha avuto qualche analogia in Italia? Lusingandomi di una risposta, invio i miei più cordiali saluti.

MARIA LUISA MARCHIERI
(Genova)

Autoritratto di Ernesto Meissonier, una delle personalità più rappresentative del periodo « pompier » in Francia e feroce avversario del realismo courbettiano.

La definizione di « pompiere » applicata ad un artista è d'origine ottocentesca e sta ad indicare quei pittori che si dedicavano ad accontentare i gusti banali di una borghesia ormai soddisfatta del proprio potere ed attestata definitivamente su posizioni conservatrici e reazionarie. Non esiste quindi un movimento « pompier » nel senso di come esiste un movimento cubista o costruttivista, ma si chiama così ogni espressione celebrativa, encomiastica, carica di effetti decorativi, pomposa e pompata, tronfia insomma di retorica a buon prezzo o agghindata di sfarzo volgare.

Bisogna aggiungere che la definizione è francese perchè il fenomeno, almeno inizialmente, ha avuto in Francia la sua maggiore espansione. Nel suo *Lucien Leuwen* Stendhal scrive che, con Luigi Filippo, al governo era andata « la Banca, questa nuova nobiltà guadagnata schiacciando la testa alla rivoluzione di luglio ». E nel 1838 Alexandre Decamps poteva già descrivere con esattezza quali erano i gusti estetici di questa nuova borghesia finanziaria: « Le opere d'arte di una originalità troppo indipendente, di una esecuzione troppo ardita, offendono gli occhi della nostra società borghese, il cui spirito ristretto non può abbracciare nè le vaste concezioni del genio nè gli slanci d'amore dell'umanità. La opinione marcia terra terra; tutto ciò che è troppo vasto, tutto ciò che si eleva al di sopra di essa le sfugge ».

E' in questo stesso periodo che nascono i premi banditi dal governo per opere di carattere edificante e agiografico. A tale proposito, nel 1851, Baudelaire scriveva: « I premi accademici, i premi di virtù, le decorazioni, tutte queste invenzioni del diavolo incoraggiano l'ipocrisia e bloccano gli slanci spontanei di un cuore libero ». E da questo momento, appunto, gli artisti migliori volteranno le spalle alla loro classe, preparando ed attuando la rivolta delle avanguardie, l'arte di opposizione. Ma questa è un'altra storia.

Lo stile « pompier » coincide dunque con l'affermarsi dell'arte ufficiale borghese. Da noi è uno stile, meglio dire un gusto, che si espande particolarmente dopo l'unità d'Italia. Dopo il '70 infatti si assiste al fenomeno della migrazione di ogni genere d'artisti, pittori, scultori, scalpellini, picchiapietre, a Roma: nominata la capitale del nuovo regno bisognava pur farla! Nasce così il periodo dell'arte umbertina, che nell'ibrida mole del Vittoriano a piazza Venezia riassumeva l'ideale estetico del nuovo Stato nato dal Risorgimento. Gli artisti che avevano dato all'arte italiana dell'Ottocento i suoi unici momenti felici sono messi da parte, le scuole regionali decadono e in compenso le piazze delle città, dei paesi, gli edifici pubblici sono invasi da eserciti impassibili di Garibaldi, di Cavour, di Padri della Patria: alzati su piedestalli o collocati in nicchie, a cavallo o appiedati, in atto d'imperio o di pensierosa calma: di bronzo, di pietra, di marmo, di gesso. Se c'è qualcosa di buono è rarissima eccezione.

Ma la mania delle statue contagiò anche il borghese privato, che si sfogò nel camposanti, dove il culto « plastico » dei morti, in simboli ed allegorie, non conobbe ritegno. L'arte nuova insomma non aveva neppure avuto il tempo di nascere che già boccheggiava nella rettorica pratiottica e cimiteriale. Mazzini, sin dal '71, aveva aspramente criticato la « prematura e immatura smania dei monumenti » come « una delle piaghe d'Italia »: le sue parole erano però quelle di un solitario. I « pompieri » avevano campo libero.

Ma il gusto « pompier » si esercitava con particolare successo anche nella produzione privata, specie nei ritratti di signora, abbondando di fronzoli, di broccati, di lustrini e gioielli, di piume e di specchi. Nè si può dire che un tale gusto sia scomparso. Nel periodo fascista poi, gli artisti pompieri conobbero un'altra stagione di gloria, dalla statuaria del Foro Mussolini, oggi Italico, ai quadri del Premio Cremona. Ma che dire di un certo pompierismo che ha dominato anche presso artisti dei Paesi socialisti, soprattutto in numerose tele del dopoguerra staliniano?

Il fenomeno parigino su cui la nostra lettrice attira l'attenzione è un fenomeno di moda, di snobismo intellettuale. Forse è la stessa corrente della pop-art che ne ha favorito la nascita. Un nudo « pompier », un ritratto « pompier » divertono, permettono di esercitare un « esprit » ironico, una raffinatezza a rovescio, fatta di sottintesi e di malizia estetica. E come tutte le mode passerà rapidamente. Chi ne trarrà vantaggio sono i mercanti, che vedranno rivalutate opere su cui ormai era impossibile sperare di ricavare qualcosa. In realtà oggi il problema degli artisti pompieri si pone in modo assai diverso. In altre parole gli artisti pompieri non sono più da ricercare nei continuatori dei modi figurativi degli artisti ufficiali dell'Ottocento, ma in altri artisti, anche questi ormai ufficiali, artisti però che magari, nel loro lavoro, si servono delle scoperte dell'avanguardia, in chiave di gusto s'intende. A mio avviso, per esempio, il primo premio della Biennale del '66, Le Parc, è qualcosa di molto simile ad un « pompier ».

MARIO DE MICHELI

IRI ISTITUTO PER LA RICOSTRUZIONE INDUSTRIALE

Il 1° febbraio 1968 saranno rimborsabili:

L. 3.962.000.000 nominali di

OBBLIGAZIONI IRI 5.50 % 1959-1979

sorteggiate nella nona estrazione.

I numeri dei titoli da rimborsare, ivi compresi quelli sorteggiati nelle precedenti estrazioni e ancora non presentati per il rimborso, sono elencati in un apposito bollettino che può essere consultato dagli interessati presso le filiali della Banca d'Italia e dei principali istituti di credito e che sarà inviato gratuitamente agli obbligazionisti che ne faranno richiesta all'IRI - Ufficio Obbligazioni - Via Versilia, 2 - 00187 Roma; nella richiesta dovrà essere fatto esplicito riferimento alle obbligazioni di cui si tratta (IRI 5.50 % 1959-1979) poiché per ogni prestito obbligazionario dell'IRI soggetto ad estrazione esiste un apposito distinto bollettino.

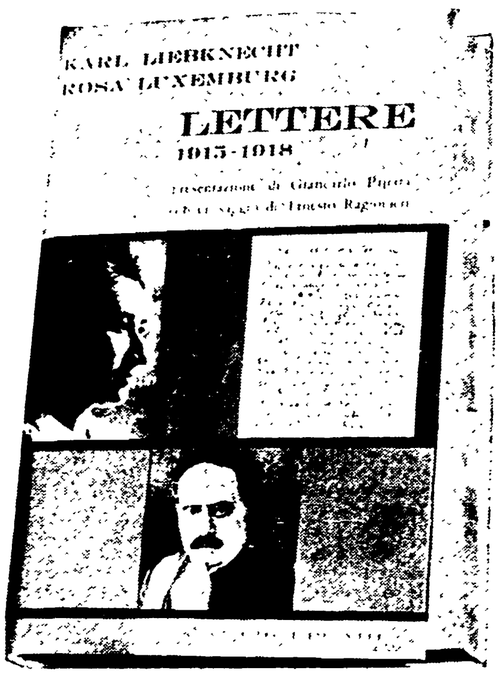
MOLINARI extra

LA Sambuca
FAMOSA NEL MONDO
liscia è
il digestivo
moderno
con ghiaccio
disseta
lasciandovi la
bocca
gradevolmente
profumata
RIFIUTATE I PRODOTTI COSIDETTI UGUALI E...
OCCHIO ALL'ETICHETTA

AGENZIA DI ROMA
V. F. GRIMALDI, 112
Tel. 553894 - 553629

A tutti coloro che si abbonano a Rinascita *per il 1968 viene inviato in omaggio il volume*

LETTERE
di Karl Liebknecht
e Rosa Luxemburg



Anno L. 6000 (estero 10.000) — Semestrale L. 3100 (estero 5100)
Speciale studenti: annuo L. 4000 — Semestrale L. 2000. Versamento sul conto corrente postale n. 3/5531 intestato al settimanale « Rinascita », viale Fulvio Testi, n. 75, 20100 Milano

pillole AICARDI LASSATIVE
Min. San. 10887 - Reg. 701

ANNUNCI SANITARI

Medico specialista dermatologo
DOTTOR DAVID STROM
Cura scientifica (ambulatoriale senza operazione) delle
EMORROIDI e VENE VARICOSE
Cura delle complicazioni ragadi, flebiti, eczemi ulcere varicose
VENERE PELLE
DISFUNZIONI SESSUALI
VIA COLA DI RIENZO n. 152
Tel. 354.561 - Ore 8-20, festivi 8-13
(Aut. M. San. n. 774/2[illegible] del 30 maggio 1[illegible])