

La scuola, il Vietnam e Brecht

L'Abicì della guerra* di Renato Solmi e del Collettivo Cinema Militante

Salvatore Spampinato

L'opera di Brecht è certamente di quelle in cui le contraddizioni, anche quando sussistono, si rivelano in tutta la loro chiarezza e possono spingere in direzione del loro superamento.

Renato Solmi

Nella vivace recezione di Bertolt Brecht in Italia un posto peculiare è occupato dalla *Kriegsfibel*,¹ tradotta in italiano con il titolo *Abicì della guerra*. Si tratta di una singolare raccolta di «fotoepigrammi» (*Fotoepigramme*) a cui il poeta tedesco lavora durante il suo lungo esilio e che pubblica solo nel 1955, dopo alterne vicende editoriali riguardanti la censura nella Ddr.² L'opera consta di sessantanove fotografie sulla Seconda guerra mondiale, ritagliate dai giornali senza citare né autore né fonte, sotto cui, su sfondo nero, Brecht scrive e inserisce sessantanove epigrammi di quattro versi in rima alternata.

In Italia l'opera, sia per l'argomento che per il suo carattere speri-

* Questo articolo rielabora e approfondisce alcuni aspetti affrontati in S. Spampinato, «L'arte dell'osservazione». *La Kriegsfibel di Brecht e le sue traduzioni italiane: prospettiva, intermedialità, didattica*, in «CoSMo. Comparative Studies in Modernism», 14, 2019, pp. 161-180.

¹ Prima edizione B. Brecht, *Kriegsfibel*, Berlin, Eulenspiegel Verlag, 1955.

² W. Hecht, *Die Mühen der Ebenen. Brecht und die DDR*, Berlin, Aufbau Verlag, 2013.

mentale, ha suscitato un vivo interesse fin dal Dopoguerra e per tutto il secondo Novecento. Alcuni testi, corredati dalle fotografie, sono già inseriti nella prima antologia brechtiana curata da Roberto Fertonani, *Io Bertolt Brecht*, del 1956,³ e – stando a quanto afferma Didi-Hubermann – potrebbero aver avuto un influsso molto forte nell'evoluzione del percorso pasoliniano in merito alla dialettica tra dispositivi mediali diversi, soprattutto nel film *La rabbia* del 1963.⁴ Ma si veda anche l'opera del poeta Gianfranco Ciabatti, *l'Abicì d'anteguerra*, del 1997, in cui il rimando all'operazione brechtiana è esplicito ed eloquente.⁵

In Italia, però, la *Kriegsfibel* non ha avuto e non ha ancora un'edizione che nell'impianto grafico possa minimamente considerarsi attendibile rispetto all'originale. Tutte le edizioni italiane, del 1972⁶ e del 1975⁷ (ma anche la riedizione del 2002 sulla traduzione, a tratti rivista, del 1972)⁸ stravolgono drasticamente l'impianto di quello che a tutti gli effetti era stato concepito come un libro fotografico, conformandolo nella formattazione e nelle dimensioni ai libri delle rispettive collane editoriali italiane. Si perde anche lo sfondo nero, che tanto invece era importante nella dimensione visuale dell'opera, per la sua fittissima rete di allusioni e rimandi.⁹ E anche oggi duole constatare come – no-

³ B. Brecht, *Io Bertolt Brecht. Canzoni, ballate, poesie*, trad. it. di R. Fertonani, Milano, Edizioni Avanti!, 1956.

⁴ Cfr. G. Didi-Huberman, G. Rebecchi, *Cosa significa "conoscere attraverso il montaggio". Intervista a Georges Didi-Huberman*, in «Giornale di filosofia», novembre 2010, <http://www.giornaledifilosofia.net/public/scheda.php?id=140> (ultimo accesso: 20/4/2021). Su Didi-Huberman critico della *Kriegsfibel* si rimanda al suo importante G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire*, Paris, Minuit, 2009.

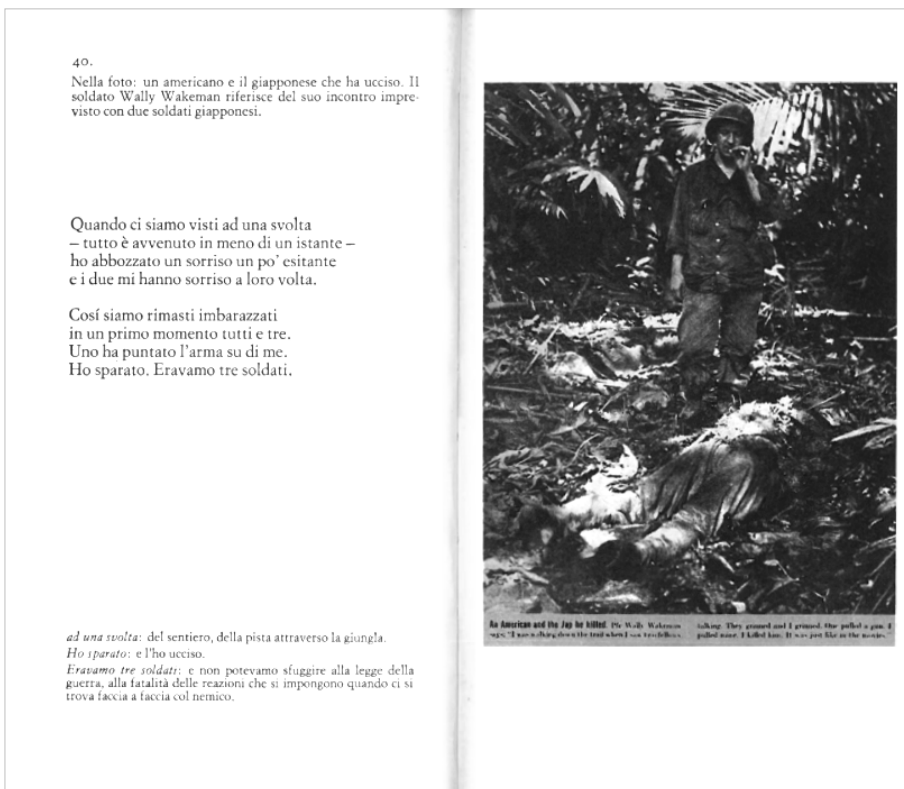
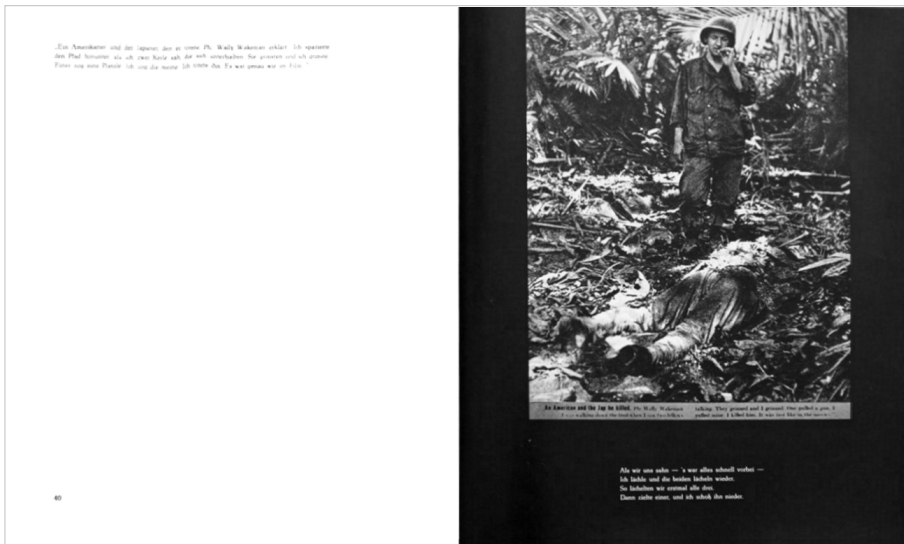
⁵ G. Ciabatti, *Abicì d'anteguerra*, Napoli, Città del Sole, 1997. Cfr. G. Latini, «La posizione visibile delle cose»: *Abicì d'anteguerra di Gianfranco Ciabatti*, in «Testo e Senso», 2, 1999, pp. 123-132.

⁶ B. Brecht, *L'abici della guerra*, trad. it. di R. Fertonani, Torino, Einaudi, 1972.

⁷ B. Brecht, *L'abici della guerra. Immagini della seconda guerra mondiale*, a cura di R. Solmi e del C.c.m. di Torino, Torino, Einaudi, 1975, d'ora in avanti *Abc75*.

⁸ B. Brecht, *L'abici della guerra*, trad. it. di R. Fertonani, Torino, Einaudi, 2002.

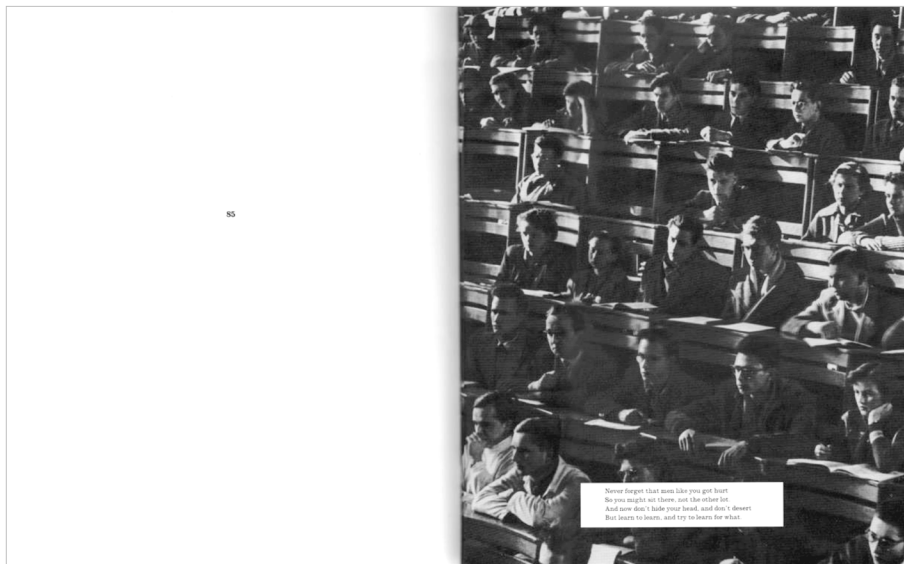
⁹ Lo sfondo nero rappresenta di per sé una forma immediata di straniamento dello sguardo, per cui il nero su bianco del giornale diventa bianco su nero ed esplicita il senso di riproduzione di una fotografia d'attualità in un contesto altro. D'altronde questa inversione cromatica potrebbe alludere a molti significati: è per esempio coerente con l'immagine quasi ancestrale dell'incisione sulla roccia (cfr. la prefazione di R. Berlau, B. Brecht, *Kriegsfibel* cit., 1955), ma anche, in modo complementare, con l'immaginario della modernità più stretta, ovvero con il cinema muto, riferimento che un lettore degli anni Quaranta non poteva non cogliere. La scritta bianca su sfondo nero rimanda poi, in modo molto indicativo, anche alla lavagna, strumento didattico per eccellenza. Si veda anche, a proposito, l'accento che ne fa Fortini nel suo *Arte*



L'ospite ingrato

La scuola, il Vietnam e Brecht.
L'Abici della guerra di Renato Solmi e del Collettivo Cinema Militante

Salvatore Spampinato



nostante vari tentativi in questo senso, compiuti anche da Luca Lenzini e da chi scrive – da un lato il progressivo disinteresse dell'Einaudi per l'opera brechtiana, dall'altro quello che Luca Baranelli ha definito «un esercizio miope dei diritti»¹⁰ da parte della Suhrkamp, hanno impedito che una nuova edizione potesse colmare questo vuoto nel campo letterario italiano.

In realtà, però, sembrerebbe sbagliato considerare le due edizioni italiane degli anni Settanta secondo lo stesso parametro di fedeltà, in quanto esse rispondono ad esigenze proprie e hanno obiettivi specifici profondamente diversi.

L'*Abicì della guerra* del 1972, nonostante l'impatto grafico sia alterato, nel testo e nel paratesto rimane un'edizione che vorrebbe restituire l'opera nel suo contesto di origine. L'impaginazione rimane quella dell'originale: quattro versi sotto o dentro la fotografia nella pagina destra; accanto, nella pagina sinistra, le didascalie dei giornali presenti nell'edizione tedesca tradotte in italiano. L'unica introduzione presente è quella originale di Ruth Berlau; viene accantonata l'idea di Fertoni di far introdurre il libro da un testo di Fortini che spieghi il nesso tra l'età di Brecht e l'attualità.¹¹ Sono presenti solo le *Postille alle fotografie* (*Nachbemerkungen zu den Bildern*) presenti nell'edizione tedesca del 1955 e nella successiva ristampa del 1968. Anche la traduzione è per lo più interlineare. Fertoni, come è tipico del suo stile traduttivo,¹² cerca di echeggiare, quando non è possibile rispettarlo, lo schema di rime attraverso assonanze e consonanze; inoltre la traduzione letterale e in quartine corrisponde alla brevità degli epigrammi brechtiani.

Un lavoro totalmente diverso è invece rappresentato dall'*Abicì della guerra* del 1975 a cura di Renato Solmi e del Collettivo Cinema Militante di Torino per la collana «Lecture per la scuola media». Come è spiegato dallo stesso Solmi nella *Premessa*, l'edizione einaudiana è

povera ossia classica, in «Foto 13», II, 1, gennaio 1971, pp. 36-39.

¹⁰ L. Baranelli, *Per ricordare Renato Solmi*, in «Lo straniero», 179, maggio 2015, poi in «L'ospite ingrato online», 5 giugno 2015, <https://www.ospiteingrato.unisi.it/per-ricordare-renato-solmi/> (ultimo accesso: 20/4/ 2021).

¹¹ Cfr. R. Fertoni, lettera a Guido Davico Bonino, 25 novembre 1971, Torino, Archivio di Stato di Torino, Archivi Industriali e di Società, Fondo Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, Mazzo 80 (Ferretti-Finoli), cartella 162, e Id., Lettera a Guido Davico Bonino, 30 maggio 1972, *ivi*, cartella 165.

¹² Mi permetto di rimandare su questo punto al capitolo della mia tesi di dottorato: S. Spampinato, «Traduzioni a confronto: *Io Bertolt Brecht e Poesie e canzoni*», in Id., *La ricezione di Brecht e la poesia italiana del secondo Novecento*, relatore R. Gilodi, Università degli Studi di Torino, 2021.

prodotta a seguito della preparazione di «una versione audiovisiva di questo testo per le scuole e i circoli di cultura» (*Abc75*, p. V). In una certa misura questa edizione valica i confini della semplice introduzione di un'opera in un campo letterario diverso da quello di produzione e per certi versi travalica il recinto stretto del solo campo letterario per farsi operazione politica e sperimentazione di nuovi metodi educativi e delle modalità d'esistenza di un cinema di base negli anni Settanta. Renato Solmi, del resto, non è tanto conosciuto come traduttore di poesia,¹³ quanto come intellettuale marxista, con un *habitus* peculiare. Laureato in Storia della filosofia con una tesi su Platone in Sicilia, negli anni Cinquanta è sfiduciato come molti altri della sua generazione dai partiti politici istituzionali, e comincia a lavorare alla casa editrice Einaudi, cogliendo la difficoltà, come egli stesso scrive nella sua *Autobiografia documentaria*,¹⁴ «di una azione politica diretta», e optando per un passaggio «a favore di una critica sospesa [...] nel vuoto». Durante questa svolta, e la «crisi esistenziale» che ne consegue, si interessa alla Scuola di Francoforte, traducendone per la prima volta in italiano testi di vitale importanza per il marxismo critico come *Minima moralia* di Adorno e l'antologia *Angelus Novus* di Walter Benjamin, nella cui introduzione¹⁵ si può trovare la prima traccia di Brecht nell'opera di Solmi: sorprende a distanza di settant'anni come, in una trattazione quasi *en passant*, in un confronto di qualche pagina¹⁶ tra i due pensatori e amici, il nostro autore abbia potuto cogliere e riassumere acutamente aspetti brechtiani rivoluzionari allora poco o niente sviluppati nella critica italiana, come il carattere di «essere elementare, animale» dell'«uomo naturale», l'«antistoricistismo altrettanto radicale» del comunismo brechtiano o, addirittura, il «nichilismo sobrio» che verrà riscoperto come valore per i nostri tempi dopo la disfatta del socialismo reale.¹⁷ Nella casa editrice Einaudi Solmi si avvicina a Raniero Panzieri

¹³ In realtà Solmi ha tradotto anche poesie di Goethe, Hölderlin, Emily Dickinson, Morgenstern, ma l'*Abicì della guerra* rappresenta l'unica opera poetica da lui tradotta edita in volume. Per l'attività di Solmi come traduttore di prosa e poesia cfr. L. Lenzi, *Il traduttore: Renato Solmi*, in Id., *Il gatto di Arnheim e altri scritti clandestini*, Lavagna, Zona, 2015, pp. 90-95.

¹⁴ R. Solmi, *Prefazione*, in Id., *Autobiografia documentaria. Scritti 1950-2004*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 14.

¹⁵ R. Solmi, *Introduzione* [1959], in W. Benjamin, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962, pp. VII-XLIII, poi in Id., *Autobiografia documentaria* cit., pp. 227-255.

¹⁶ *Ivi*, pp. 248-250.

¹⁷ Cfr. C. Cases, F. De Melis, *Brecht nichilista e distruttivo per una nuova società* [1996], in «il manifesto», 22 marzo 2020, <https://ilmanifesto.it/brecht-nichili->

e, com'è noto, entrambi vengono licenziati nel 1962 per aver difeso energicamente la scelta di pubblicare il saggio di Goffredo Fofi, *L'immigrazione meridionale a Torino*;¹⁸ scriverà in proposito: «la casa editrice Einaudi non era e non poteva essere il surrogato di un partito».¹⁹ E, negli anni successivi, considera «in una linea di quasi perfetta continuità con l'impegno politico»²⁰ anche la sua attività di insegnamento nella scuola, che rappresenta però per lui «una seconda scelta»²¹ e che vive con una certa dose di sgomento e di entusiasmo: «Qui non mi trovo in contatto, non più o non solo con un mondo di intellettuali e libri»²² affermerà ripercorrendo gli anni vissuti alternando con profondo dissidio la partecipazione alle assemblee degli studenti e il calendario delle lezioni ordinarie sotto la stretta dei programmi ministeriali. Solmi è un insegnante particolare, non integrato, che si trova a insegnare in uno dei momenti cruciali della scuola italiana: attraversa il Sessantotto e la contestazione degli anni Sessanta, trovandosi a contestare il suo ruolo prima di averlo assimilato totalmente.²³ E proprio questo sguardo obliquo, interno ed esterno, gli permette di essere un attento studioso dei processi di trasformazione dell'istituzione scolastica.

Preziosi risultano a questo proposito i testi raccolti nella sezione *La contestazione nella scuola* della citata *Autobiografia*. Si tratta di testi vari, dai resoconti delle repressioni subite dagli insegnanti Luciano Rinnero e Margherita Marmiroli, fino a una riflessione sulle potenzialità, negli anni Ottanta, dell'ora di alternativa alla religione²⁴ o all'analisi

sta-e-distruittivo-per-una-societa-nuova/ (ultimo accesso: 20 /4/2021).

¹⁸ Cfr. su questo punto R. Solmi, *I miei anni all'Einaudi* [1999], in Id., *Autobiografia documentaria* cit., pp. 757-774, soprattutto pp. 766-771. Solmi nella sua ricostruzione rimanda a uno studio di O. Mazzoleni in «Utopia concreta», 3, giugno 1994, in cui si sostiene che la causa primaria della mancata pubblicazione sia da ricercare in un conflitto di interesse economico dell'Einaudi nei confronti della Fiat. Sulla questione si rimanda anche al più recente L. Baranelli, *Panzieri all'Einaudi*, in «L'ospite ingrato», 1, 2006, pp. 199-214, in particolare pp. 212-214.

¹⁹ R. Solmi, *Prefazione*, in Id., *Autobiografia documentaria* cit., p. 14.

²⁰ R. Solmi, *La seconda metà del mio cammino. Note e confessioni di un insegnante* [2001], *ivi*, p. 794.

²¹ *Ivi*, p. 793.

²² *Ivi*, p. 795.

²³ «Mi sono trovato a contestare il mio ruolo, se posso dir così, prima ancora di averlo assunto e assimilato in fondo» (R. Solmi, *Il movimento del '68 nelle scuole superiori* [1985], *ivi*, p. 361. Questa espressione ritorna in modo molto simile anche in Id., *La seconda metà del mio cammino* cit., p. 793.

²⁴ *L'Abici della guerra* è presente come possibile «esercizi[o] di traduzione», tra i materiali didattici preparati da Solmi per l'ora di alternativa alla religione. Ho potuto consultare i documenti inediti grazie al consenso e alla disponibilità di Luca Baranel-

retrospettiva *Il movimento del '68 nelle scuole medie superiori*. Sono testi che non si fermano al racconto testimoniale ma che, partendo da uno spunto, vanno in profondità fino a compiere attentissime analisi sociologiche sulla composizione di classe delle scuole medie superiori, sul rapporto tra presidi, docenti e studenti, o arrivano al complessivo studio demografico e di mobilità sociale sull'Italia del Dopoguerra, individuando varie concause che hanno permesso che le proteste universitarie e operaie arrivassero anche tra gli studenti medi.

Contemporaneamente all'insegnamento, Solmi, pur fuori dalle dinamiche editoriali, continua a portare quello che Baranelli ha definito un «fondamentale contributo teorico [...] alla nuova sinistra italiana»:²⁵ collabora ai «Quaderni rossi» di Panzieri e ai «Quaderni piacentini», pubblicando saggi che permettono di conoscere in Italia il dibattito interno della sinistra americana e quello parlamentare statunitense sul Vietnam.²⁶ Negli stessi anni in cui lavora alla traduzione della *Kriegsfiibel*, Solmi si interessa alla filosofia di Günther Anders, scrive sul pilota di Hiroshima,²⁷ sulla resistenza nell'esercito americano e traduce, insieme a Sandro Sarti, la raccolta di testimonianze dei reduci curata da Mark Lane *Una generazione in Vietnam*.²⁸

L'impegno didattico dell'insegnante che contesta se stesso e i metodi didattici di una scuola ingabbiata nei programmi; l'impegno politico dell'intellettuale militante, critico della teoria critica e fautore determinante della nuova sinistra; l'interesse dello studioso attento della Storia militare degli Stati Uniti, da Hiroshima e Saigon. Queste tre dimensioni di Solmi si ritroveranno riversate, dialetticamente corroborate, all'interno del suo *Abicci*.

L'edizione nasce dalla presa di coscienza di Solmi di trovarsi in una

li, che li ha raccolti.

²⁵ L. Baranelli, *Per ricordare Renato Solmi* cit.

²⁶ Cfr. a questo proposito la consistente sezione dell'*Autobiografia* intitolata *La nuova sinistra americana, la guerra in Vietnam e lo sviluppo dei movimenti pacifisti*, pp. 409-712, di cui si segnalano soprattutto: *La nuova sinistra americana* [1965], pp. 411-523, e *Il dibattito americano sul Vietnam* [1965], pp. 525-576.

²⁷ Cfr. R. Solmi, *Claude Eatherly, il pilota di Hiroshima* [1971], *ivi*, pp. 577-620, un saggio che, prendendo spunto dalla vicenda del personaggio storico eponimo, si allarga a uno studio storico-sociologico di carattere globale, affrontando questioni come la nascita del movimento antinucleare, il pacifismo negli Stati Uniti, il servizio militare obbligatorio e l'obiezione di coscienza.

²⁸ M. Lane, *Una generazione nel Vietnam. Testimonianze di reduci e disertori americani sulle torture e sui crimini di guerra*, ed. it. a cura di S. Sarti e R. Solmi, Milano, Feltrinelli, 1971. L'introduzione al volume è ora raccolta in R. Solmi, *Autobiografia documentaria* cit., pp. 645-670.

prospettiva storica necessariamente diversa da quella di Brecht. Ma non alla maniera di Michele Serra e della sua imbarazzata introduzione alla più recente *Abicì* del 2002.²⁹

La presa di coscienza di Solmi nasce dalla constatazione che negli anni Settanta le «immagini della Seconda guerra mondiale» – come recita il sottotitolo aggiunto – non sono più la stretta attualità, ma un documento storico, un fossile che benjaminamente rompe il continuum della Storia e viene attivata nella *Jetztzeit* con i suoi conflitti e le sue contraddizioni.

In questa operazione ad essere molto diversi sono innanzitutto l'impianto grafico e il paratesto. Oltre a perdersi totalmente lo schermo nero come nell'edizione di Fertoni, anche il *layout* è qui totalmente stravolto: gli epigrammi si trovano nella pagina sinistra, impedendo così al fruitore di cogliere con una sola occhiata testo e foto; sono eliminate le didascalie originali riportate dai giornali, sostituite da note storiche che spiegano gli avvenimenti, il contesto e il significato della fotografia per metterlo in rapporto con il presente.

L'*Abicì* brechtiano presenta un apparato critico molto complesso scritto da Solmi. A precedere il testo troviamo una *Premessa* e una ricca *Introduzione* storica che spiega la posizione pacifista di Brecht e la connette al pacifismo europeo e statunitense degli anni Settanta, a cui si aggiungono una *Nota biografica* e una *Nota sui criteri della traduzione*. Vi è poi, in coda, una altrettanto densa appendice che consta di una serie di voluminose *Note per lo studio e la discussione* dedicate ad ogni fotoepigramma e di alcune *Note giustificative* riguardanti la traduzione e l'adattamento.

Se l'alterazione delle note e la presenza di un nuovo apparato critico potrebbero essere giustificati considerando l'intento esplicitamente didattico, riscontrabile fin dalla collocazione di collana, leggendo il commento di Solmi si comprende subito come le finalità si spingono molto al di là della semplice divulgazione. Quello che l'autore, dimessamente, definisce «soltanto una "guida" alla lettura» (*Abc75*, p. V), può essere in realtà considerato come un vero e proprio saggio a carattere storico-filosofico che, oltre ad approfondire aspetti importanti del percorso brechtiano, spiega caratteri fondamentali del dibattito degli intellettuali marxisti di fronte al fascismo, allo stalinismo e al secondo conflitto mondiale e ne rivede in controluce le connessioni con il dibattito presente.

²⁹ M. Serra, *Introduzione*, in B. Brecht, *L'abici della guerra* [2002] cit., p. X. Cfr. su questo punto L. Lenzini, *Le forbici di Brecht*, in «L'ospite ingrato», VI, 2, 2003, pp. 257-263.

Non sono assenti suggestioni adorniane – come la riflessione sul sesso nella pubblicità nella nota al fotoepigramma 41 – e fin dalla *Nota sui criteri della traduzione* si afferma che «l'esplosione della bomba atomica, la fine della guerra in Oriente, inauguravano la nuova epoca» (*Abc75*, p. XXXIV). Soprattutto, la Seconda guerra mondiale, smascherata in quanto conflitto imperialistico,³⁰ viene letta come una prefigurazione del nuovo imperialismo statunitense e della guerra in Vietnam.

Numerosissimi sono i parallelismi individuati tra i due conflitti: la diffusione di immagini sessuali tra le truppe (*Abc75*, p. 21); il rovesciamento delle categorie di barbarie e civiltà, per cui «la civiltà bianca accecata deve farsi guidare per mano dalle forze [...] che si affacciano alla ribalta della storia nei paesi del Terzo Mondo» (*Abc75*, p. 22); la distinzione marcata tra i mandanti nascosti degli ordini sanguinari e i loro esecutori materiali (*Abc75*, pp. 9-10), che può sfociare in sollevazioni e rivolte (*Abc75*, pp. 7, 29, 32). In particolare, nel commentare l'epigramma 8, Solmi paragona le sollevazioni dei soldati americani avvenute nell'ultima fase della guerra in Vietnam agli episodi narrati nel romanzo di Emilio Lussu, *Un anno sull'altipiano*, pubblicato nella stessa collana Einaudi nel 1972 e da cui qualche anno prima era stato tratto il film *Uomini contro* di Francesco Rosi, che aveva destato molte polemiche per la sua interpretazione marcatamente di classe della guerra.³¹ Centrale è poi la critica all'antinazionalismo ridotto a «luogo comune della pubblicistica» per «esigenza fondamentale dell'impero americano», mentre «la minaccia del militarismo è tutt'altro che scomparsa», anzi «l'esercito si presenta più chiaramente [...] come uno strumento [...] del controllo delle centrali imperialistiche sui paesi più piccoli o meno sviluppati» (*Abc75*, p. 7). D'altronde come non pensare che, al di là dell'interpretazione marxista di Solmi, nell'immaginario dei lettori degli anni Settanta le tante immagini dell'*Abicci della guerra* dedicate ai Paesi economicamente sottosviluppati indichino altro, una situazione mutata e pure ancora terribilmente presente. Eloquente è ad esempio il fotoepigramma 42, che contiene una famosa copertina della rivista statunitense «Life», che Solmi commenta soffermandosi in una dettagliata

³⁰ E in questa demistificazione Solmi è fedelissimo all'interpretazione brechtiana e al suo comunismo antistoricistico, che in Brecht si lega anche a una *Verfremdung* intermediale al mezzo fotografico, di per sé colonialista. Più di un terzo del libro è dedicato a foto scattate fuori dall'Europa, ma si veda, per un macroscopico esempio, il fotoepigramma 37.

³¹ Cfr. F. Faldini, G. Fofi, *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984*, Milano, Mondadori, 1984, p. 76.

digressione sui rifugi vietnamiti e sulla loro funzione militare, in un passaggio che vale la pena riportare per intero:

Venticinque anni dopo, nella stessa regione del mondo, l'Indocina, un popolo intero, quello vietnamita (ma anche i laotiani, i cambogiani ecc.) sarebbe stato costretto a rifugiarsi nel sottosuolo sotto una tempesta di ferro e di fuoco. Le gallerie e i camminamenti sotterranei, che si prolungavano spesso per decine di chilometri, collegando fra loro i diversi villaggi, i «rifugi personali» costruiti dagli abitanti del Vietnam del Nord per difendersi dagli attacchi aerei, e altri espedienti ingegnosi di questo genere, hanno svolto una funzione importante in un tipo di guerra in cui le forze combattenti erano strettamente unite al resto della popolazione e la popolazione stessa aderiva strettamente al terreno per proteggersi dalla potenza imperialistica dominatrice dell'aria. L'analogia dei luoghi, delle situazioni e delle immagini getta una luce sinistra sulla continuità della politica americana in Asia e sul carattere imperialistico della guerra condotta dagli Stati Uniti in Estremo Oriente. (*Abc75*, pp. 21-22)

È una presenza ingombrante quella dell'immaginario vietnamita, che risulta lampante fin dalla copertina. Qui l'immagine dell'originale raffigurante i soldati tedeschi che ritornano da Stalingrado (mutuata dal fotoepigramma 61), che era stata adottata anche dall'edizione del 1972, viene sostituita da un'altra fotografia, quella del fotoepigramma 46, in cui un soldato americano prende in braccio, per portarlo al riparo, un bambino orientale: una foto tra le più espressive del libro, e anche tra le più ferocemente ironiche.

L'elemento più vistoso dell'operazione è l'aggiunta, ai sessantanove del testo originale, di un fotoepigramma ad opera dei curatori, inserito tra le *Note per lo studio e la discussione* per rendere «più esplicito e più evidente il carattere di adattamento e di rifacimento» (*Abc75*, p. XXXV). Così il libro che iniziava e si concludeva con una foto di Hitler perde la sua circolarità e si apre al presente. La foto inserita raffigura Hiroshima il 6 agosto 1945. La poesia avverte che se un terrore si è concluso, «la catena dei delitti/ unisce gli sconfitti e i vincitori» (*Abc75*, p. 38).

Come già accennato, questo *Abicì della guerra* è frutto di un'operazione che diviene editoriale solo in un secondo momento. Essa è, innanzitutto, un esperimento di didattica audiovisiva proiettato in scuole, circoli operai, sedi di partito e di associazioni,³² accompagnato da

³² *L'ABC della guerra di Bertolt Brecht*, dir. Collettivo Cinema Militante di Torino, Italia, 1974. Sono riuscito a rinvenire il filmato all'archivio Armando Ceste e a visio-

un opuscolo che è un'anticipazione quasi totale della successiva edizione.³³ Solmi in una nota del 2007 spiega come questa operazione «gettasse le sue radici nel clima di entusiasmo e di partecipazione presente nelle scuole e in tanti altri settori della vita sociale nel corso di quegli anni».³⁴

L'*Abicì* di Solmi può essere anche letta e ha valore, tra le altre cose, come documento della forte permeabilità tra istituzioni culturali e gruppi di base, osmosi caratteristica di quella fase storica, che apriva ampi margini ad una gramsciana «connessione sentimentale» tra differenti parti della società, rendendo possibili collaborazioni tra il più prestigioso editore italiano, l'intellettuale che ha portato la Scuola di Francoforte in Italia, un collettivo protagonista della scena cinematografica *underground* torinese e una miriade di scuole e associazioni culturali e politiche. Il progetto si radica in un contesto culturale ben preciso, che ho cercato di ricostruire grazie a una conversazione con Gianfranco Torri, che ha collaborato attivamente all'*Abicì* e che ringrazio. La nascita del Collettivo Cinema Militante è legata al dibattito che porta alla scissione della rivista «Ombre rosse» intorno al 1968. La sua attività si basa su una riflessione critica e su una prassi cinematografica che si prefigurano oltre la macchina sistemica e l'istituzione del cinema alto, ufficiale, per sondare e sperimentare invece tutte le potenzialità del cinema come mezzo espressivo capace di creare narrazioni orizzontali, ancorate a un punto di vista di classe, e in cui la scarsità di mezzi possa essere trasformata in una risorsa di creatività e di ricerca. Vengono così realizzati dal Ccm di Torino una serie di produzioni dal basso, come *Lotte alla Rhodiatoce* (1968-1969),³⁵ realizzato collettivamente da studenti e da operai della fabbrica, *Mirafiori '73*,³⁶ durante le occupazioni della Fiat e, soprattutto, *La fabbrica aperta* (1970-1971),³⁷ risultato del montaggio di riprese effettuate da un operaio, Franco Platania, durante un suo viaggio in Cina per documentare le condizioni di lavoro nella Repubblica popolare.³⁸ È interessante osser-

narlo grazie alla preziosa collaborazione di Vittorio Sclaverani, che ringrazio.

³³ B. Brecht, *L'abici' della guerra*, a cura del C.C.M. di Torino, s.l., s.e., s.a.

³⁴ R. Solmi, [Nota senza titolo, 2007] *L'abici' della guerra di Bertolt Brecht*, in Id., *Autobiografia documentaria* cit., p. 346.

³⁵ *Lotte alla Rhodiatoce*, dir. Collettivo Cinema Militante di Torino, Italia, 1968-1969.

³⁶ *Mirafiori '73: l'occupazione della Fiat*, dir. Collettivo Cinema Militante di Torino, Italia, 1973.

³⁷ *La fabbrica aperta*, dir. Collettivo Cinema Militante di Torino, Italia, 1970-1971.

³⁸ Cfr. sul Collettivo Cinema Militante e la sua produzione cinematografica in questi anni *Collettivo cinema militante: Torino, 1968/1975. 2° Festival Internazionale*

vare come Brecht, pur essendo un autore della grande letteratura, si presti a essere incluso in operazioni di questo tipo.

Il progetto audiovisivo dell'*Abicì* del Ccm risulta interessante anche considerando il suo aspetto intermediale, che sviluppa il carattere drammatico-dialettico dell'operazione brechtiana, implicito nella dimensione testuale (e quindi visuale) dell'edizione originale. In realtà, lo stesso Brecht pensava per questa opera già così intrinsecamente performativa a un adattamento teatrale, che prevedesse in perfetto stile epico anche musica e letture, ma non riuscirà a portare a termine il progetto e, in modi differenti, una versione con musica sarà realizzata da Hanns Eisler dopo la morte del poeta.³⁹ Tuttavia, a quanto risulta dalle fonti (*Abc75*, p. V), non sembra che i curatori italiani fossero a conoscenza dell'esperimento. Inoltre, l'inserimento della musica epica di Eisler pone tutta una serie di questioni critiche ed è frutto di riflessioni di natura fundamentalmente diversa da quelle poste in gioco da Solmi e dal Ccm nella loro operazione, che è concepita come una proiezione di diapositive su cui due attori recitano le poesie brechtiane nella traduzione di Solmi e le didascalie non originali. Da un punto di vista estetico, il filmato è molto vicino ai film del cinema di base, realizzati con scarsità di attrezzature e sorretti da espedienti espressivi di tipo registico. Si sottolineano soprattutto diversificati movimenti di macchina sulla fotografia che danno dinamicità all'immagine in dialogo con le voci, con uno schema simile a quello dei documentari del regista Michele Gandin.⁴⁰

Nella fruizione audiovisiva non si può cogliere in un colpo d'occhio la fotografia e il testo, ma la visione della foto avviene contemporaneamente all'ascolto in un tempo definito e in un'operazione irreversibile. L'effetto è totalmente diverso. Si perde lo straniamento riguardante la percezione storica del reale che si esplicava nella dialettica tra l'immaginario dell'epigramma, emblema della scrittura sulla roccia e della classicità, e la stretta attualità della fotografia. Si perde e non può che perdersi. Per un lettore e spettatore degli anni Settanta le foto dell'*Abicì della guerra* sono immagini di repertorio. Così all'estetica del cinema di base si intreccia quella del documentario, grazie anche a due voci fuori

Cinema Giovani. Retrospectiva Spazio aperto, a cura di A. Ceste, S. Della Casa, F. Manuele, G. Torri, Torino, Ages Arti Grafiche, 1984.

³⁹ H. Eisler, *Bilder aus der Kriegsfibel*, in Id., *Lieder und Kantaten*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1966, vol. 10. Su cui cfr. A. Pistiak, *Übersehen oder verdammt? Hanns Eislers «Bilder aus der Kriegsfibel»*, in *The Brecht Yearbook 40*, hrsg. von T.F. Rippey, Rochester, Camden House, 2016.

⁴⁰ Si pensi soprattutto a documentari come *Gli esclusi* di Michele Gandin, 1969.

campo che alternandosi introducono e commentano le immagini storiche. Ma anche qui ci troviamo di fronte ad un documentario straniato, che vive di una propria dialettica interna, di cui un elemento fondamentale è rappresentato dalle soluzioni traduttive del testo, allo scopo di renderlo compatibile con la recitazione orale e la comprensione immediata, in mancanza della possibilità di rilettura. Come riportato nella *Nota sui criteri della traduzione* (Abc75, p. XXXV) «la traduzione è stata un lavoro collettivo», ma la «responsabilità delle scelte adottate» è di Solmi. Si tratta di una traduzione che, oltre le scelte del singolo traduttore, ha a che fare con il dialogo tra gruppi sociali e fasi storiche diverse: potremmo definirla una traduzione «rifacimento», non solo per esplicita dichiarazione di Solmi, ma anche nel senso stretto che questa definizione riveste nella teorizzazione di Franco Fortini. Si tratta, infatti, di una traduzione che, citando la definizione fortiniana,⁴¹ «diventa un discorso sulla eredità e sulla funzione letteraria medesima» e che per questo «non è separabile da una verifica dei linguaggi [...] e delle funzioni ideologiche nascoste nella cosiddetta letteratura».

Su suggerimento di Cesare Cases, Solmi raddoppia i versi dell'originale e recupera l'uso delle rime. Ne vengono fuori così otto endecasillabi, quasi sempre in rima baciata, in alcuni casi in rima alternata e in rari casi incrociata. Le rime sono quasi sempre da filastrocca, semplici e martellanti, risolte molto spesso con participi o participi aggettivati (cfr. i fotoepigrammi 1, 2, 3, 7, 12, 33, 42, 46, 48, 52, 56, 57, 58, 60, 65, 67) o comunque in -ato, -ati (cfr. 24, 25, 26, 27), ma anche con il verbo alla fine del verso (3, 21, 43, 47, 48, 63). Il linguaggio è notevolmente abbassato, con espressioni come «è una pacchia» (35), «si prendono a cazzotti» (37) o «cornuto e mazziato» (67) fino al turpiloquio di «figli di mignotta» (16); vi è poi un frequentissimo uso di espressioni idiomatiche: «piazza pulita» (9), «che gli venga un accidente» (10), «fargli festa» (13), «siamo freschi» (11), «cuore della notte» (21), «perché e percome» (22), «cambio i connotati» (26), «correte dietro» (28), «rallegra il cuore» (31), «promette mari e monti» e «causa persa» (35), «fare presto» (36), «senza scampo» (43), «tratto il dado» (53), «dio ne scampi» (54), «l'ha spuntata» (56), «ci ha portato fuori strada» (58), «trattateli come si deve» (61), «ridotto in questo stato» (65), «mettere i piedi sulla testa» (66), «parole vengono dal cuore» e «mettere a soqqadro» (68), «andato a fondo» (69). Così anche nel componimento aggiunto: «tutti i nodi [...] vengono al pettine» e «chi la fa l'aspetti».

⁴¹ F. Fortini, *Traduzione e rifacimento*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzi. Milano, Mondadori, 2003, p. 837.

Molti anche i riferimenti alla cultura italiana, come il dantesco e quasi proverbiale «come altrui piacque» (7), «cosa nostra» (38) e il riferimento all'ipotesto *Se questo è un uomo* di Primo Levi (66), altro titolo pubblicato anche nella stessa collana «Lecture per la scuola media». Il risultato è un testo dal ritmo serrato da epica popolare, che unisce alla oralità vera e propria delle voci il senso di oralità della voce collettiva del cantastorie. Si sviluppa così lo straniamento primario dell'opera brechtiana, quello di natura sociale: la contrappone «des UNTEN und des OBEN»,⁴² tra la voce ufficiale della borghesia nei giornali e la saggezza della voce popolare collettiva. D'altra parte si potrebbe anche supporre, dato il suo contesto scolastico, che le scelte di Solmi siano anche un modo per straniare gli ottonari rimati da filastrocca per bambini. D'altronde a suggerire questa soluzione metrico-ritmica è, come si accennava prima, Cesare Cases, il quale è avvezzo a comporre epigrammi di questo tipo che l'amico Fortini, non senza mordace ironia, definiva «ottonari rimati alla "Corriere dei piccoli"». ⁴³ Com'è noto la prima pagina della rivista era molto spesso dedicata a un racconto che aveva una struttura più volte adottata nell'adattamento: quattro distici in rima baciata. Anche in questo caso, l'allusione straniata alla filastrocca adatta così all'immaginario italiano un'allusione che è ben presente e sviluppata nell'abecedario brechtiano. Il rimando di Solmi all'età non adulta potrebbe anche essere avvalorato dalla sua fortissima dimensione di didattica scolastica. Non è un caso se l'introduzione dall'*Abicì della guerra* sarà raccolta nella sezione dell'*Autobiografia documentaria* denominata *La contestazione nella scuola*. Solmi concipisce la traduzione e la proiezione con il Ccm mentre lavora nella scuola media serale a Mirafiori, nel periodo che lui stesso ricorda così:

Dal punto di vista pedagogico, e anche dal punto di vista umano, è stata forse l'esperienza più interessante e più convincente di tutta la mia vita lavorativa. Per la prima volta avevo l'impressione di essere veramente utile, e cioè di poter dare ai miei allievi [...] qualcosa che, in quelle circostanze, essi avrebbero potuto difficilmente ricevere da altri. Avevo molto tempo a disposizione, ma lo passavo quasi interamente nella preparazione di materiali [...].

⁴² B. Brecht, *Kriegsfibel* cit., 19. Cfr. su questo punto anche F. Fortini, *Arte povera ossia classica* cit.

⁴³ C. Cases, *Confessioni di un ottuagenario*, Roma, Donzelli, 2000. Cfr. anche Id., *La macellazione del maiale, ovvero Fortini e la parodia*, in *Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia*, a cura di C. Fini, Padova, Liviana, 1980, e, in generale, vari riferimenti presenti nel carteggio C. Cases, F. Fortini, *Carteggio 1955-1993*, Siena, Biblioteca Umanistica, Fondo Fortini, F1 Cases.

Molti di quei materiali, riletti oggi a distanza, mi sembrano quanto di meglio mi sia riuscito di fare nel corso della mia vita.⁴⁴

Questo ricordo positivo e la missione educatrice si saldano anche in una lettera, inedita, che Solmi spedisce a Luca Lenzini il 3 ottobre 2003,⁴⁵ in cui afferma che *l'Abicì* rappresenta per lui:

certamente una delle cose che mi compiaccio maggiormente di aver fatto, anche se il merito della cosa dovrebbe essere ripartito equamente fra tutti i compagni che ne hanno preso parte, nelle lunghe letture e discussioni che hanno avuto luogo a casa mia nel lontano 1974, per cui l'impresa è stata effettivamente un'opera collettiva, che ha contribuito a darle quel tono corale che era già presente nel testo brechtiano.

Questa lettera è particolarmente importante perché qui Solmi invia a Lenzini un ulteriore testo inedito composto da lui in occasione del cinquantenario della morte di Dante Di Nanni e chiede di inserirlo, nel caso si facesse una nuova edizione della sua traduzione, insieme a una foto del partigiano torinese.

Se fossi qui fra noi, Dante Di Nanni,
non avresti compiuto i settantanni.
Sei caduto, diritto come un fuso,
dopo avere mostrato il pugno chiuso.
Se la tua mente vinse la paura
del vuoto sottostante, fu perché
la forza che ti spinse oltre di te
era una lotta, e non un'avventura.

Anche qui, unita alla riflessione sulla Storia, c'è una viva attenzione per la giovinezza e anche qui il contesto è scolastico: nella lettera si parla di una partecipazione con la classe alla celebrazione. L'elemento didattico risulta poi molto forte, quasi a costituire un metodo di conoscenza della Storia che può essere sviluppato attraverso Brecht oltre Brecht. Anche questo testo, come il numero 70 da leggere insieme alla foto dell'esplosione atomica di Hiroshima, esplicita ciò che appare latente negli altri 69: *l'Abicì della guerra* di Solmi e del Ccm può essere considerata a pieno diritto un'opera letteraria a sé; un'opera derivata,

⁴⁴ R. Solmi, *La seconda metà del mio cammino* cit., p. 797.

⁴⁵ R. Solmi, lettera a Luca Lenzini, 3 ottobre 2003, Siena, Biblioteca Umanistica, Fondo Lenzini, Cartella 1. Ringrazio Raffaella Solmi e Luca Lenzini per avermi dato la possibilità di leggere e citare questa importante testimonianza.

certo, una riscrittura, ma con uno statuto proprio, un'autonomia stilistica e una rielaborazione dialettica dei contenuti e delle contraddizioni dell'originale. E con le sue appropriazioni. Potrebbe essere studiata, per stilemi, contenuti e ipotesi, in quel fenomeno di brechtismo diffuso che ha stravolto la poesia italiana del secolo scorso e che ha il suo capostipite in Fortini. Il fine, però, di quest'opera non è la legittimazione nel campo letterario attraverso una nuova letteratura politica, ma è l'uso politico della letteratura e dell'editoria. L'intellettuale traduttore di Benjamin ha trovato nella poesia di Brecht la trasposizione praticabile della sua teoria, il modo per uscire dal cerchio incantato quanto depotenziato di quella che lui chiamava la critica sospesa nel vuoto. Un insegnamento molto utile non solo a operai e studenti delle scuole medie.