

SALVATORE GRAZIANO SPAMPINATO

"L'ARTE DELL'OSSERVAZIONE"*La Kriegsfibel di Brecht e le sue traduzioni italiane:
prospettiva, intermedialità, didattica*

ABSTRACT: This paper aims to place an interpretation on some aspects of the Brechtian *Kriegsfibel*, as rendered in the two most important Italian editions of the text. The *Kriegsfibel* is a collection of "photo-epigrams" realized by Brecht during his exile and then published in 1955. In this work the topic of Second World War is discussed in the dialectic between photography and poetry. On the one hand, this operation aims to deconstruct the epistemological status of photography as *Apparat* able to reproduce the reality *tout court*; on the other, it questions the perception of reality in its historical, geographic and social aspects. In this way, the topicality of war photography is projected, through the epigram, in millennial History and, at the same time, the narrative of History activates in the reader the creation of meaning and, therefore, the concrete action in the present. In the light of this analysis, a study of *Kriegsfibel*'s Italian translations is proposed, i.e. the *Abici della guerra* by Fertonani (1972), more literal and classical, and the one by Solmi (1975), freer and more actualising. The focus of discussion is on the second translation, which was proposed as an accompanying booklet for an audio-visual didactical experiment to take place in schools. This is a significant operation because it vivifies the didactic element and develops the performative character of Brechtian investigation, latent in the textual (and therefore visual) dimension of the original edition.

KEYWORDS: Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, *Abici della guerra*, Literature and Photography, Translation Studies, Didactics, Vietnam War, Renato Solmi, Collettivo Cinema Militante.

I produttori e i teorici culturali della sinistra [...] si sono lasciati intimidire eccessivamente dal rifiuto, proprio dell'estetica borghese e soprattutto del modernismo avanzato, di una delle funzioni più antiche dell'arte: quella pedagogica e didattica.

F. Jameson, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*

In un articolo intitolato *Betrachtung der Kunst und Kunst der Betrachtung* (*Osservazione dell'arte e arte dell'osservazione*), scritto nel 1939 e pubblicato postumo, Brecht affronta il problema della democraticità dell'opera d'arte, e, in contrapposizione a quegli artisti che portano avanti l'idea di un'arte per il popolo senza mediazioni, scrive: "Demokratisch ist es, den »kleinen Kreis der Kenner« zu einem großen Kreis der Kenner zu machen. Denn die Kunst braucht Kenntnisse. (Brecht 1988-2000, XXII/1, 570; "Democratico è trasformare la 'piccola cerchia

degli intenditori' in una *grande* cerchia di intenditori. L'arte infatti richiede conoscenze", Brecht 1973, 163). E aggiunge: "Die Betrachtung der Kunst kann nur zu wirklichem Genuß führen, wenn es eine Kunst der Betrachtung gibt. (570; "L'osservazione dell'arte porta infatti a un reale godimento solo nel caso che esista un'arte dell'osservazione", 163).

Secondo Brecht, anziché semplificare e quindi appiattare le categorie attraverso cui l'opera d'arte può essere compresa e quindi goduta, è realmente democratico creare le condizioni per cui il fruitore acquisisca gli strumenti atti a comprenderle. L'opera d'arte per chi sa osservarla si configura come un lavoro, che è un lavoro tecnico-specialistico e insieme un lavoro di osservazione. Ogni artista è "ein *Künstler* der Betrachtung" (572; it. "un *artista* dell'osservazione", 164), ed è anche un insegnante perché "Er lehrt einen die Kunst der Beobachtung der Dinge" (572; it. "può insegnare l'arte di osservare le cose", 164). In modo specifico, afferma Brecht:

Es ist ein Charakteristikum *unserer* Zeit, die Dinge in ihrer Entwicklung, als sich verändernde, von andern Dingen und allerhand Prozessen beeinflusste, veränderbare Dinge zu betrachten. (572).

È un'esigenza propria della *nostra* epoca osservare le cose nel loro sviluppo, considerandole come cose mutevoli, esposte all'influenza di altre cose e di processi di ogni genere, modificabili. (165).

L'arte del presente educerà ad un nuovo modo di vedere per cui l'opera d'arte, come la realtà, si mostri non come qualcosa di dato definitivamente, ma come un insieme dialettico di contraddizioni nel quale intervenire.

Un aspetto costante di tutta l'opera brechtiana è rivestito dall'attenzione per lo sguardo e l'educazione dello sguardo (cfr. Lang 1986). La stessa *Verfremdung*, teorizzata proprio nella seconda metà degli anni '30, può essere vista come un nuovo modo di osservare, che trasforma le cose in processi, la natura in storia, la mutevolezza in mutabilità. Dice il Signor Keuner in una delle sue storie: "*Denken heißt verändern*" (Brecht 1988-2000, XVIII, 31; it. "*Pensare significa cambiare*", Brecht 2008, 18). Il tipo di conoscenza a cui punta Brecht si poggia su un tipo di verità che non mira a definire la sostanza di un oggetto, come nel pensiero occidentale da Aristotele in poi, ma su una verità eminentemente relazionale, che si manifesta come rapporto tra soggetti.

Da questa esigenza nasce anche la *Kriegsfibel* (Brecht 1955: copertina fig. 1; it. *Abicì della guerra*), una raccolta di fotoepigrammi a cui Brecht lavora durante il suo lungo esilio e che pubblica solo nel 1955, dopo alterne vicende editoriali riguardanti la censura nella DDR (cfr. Hecht 2013, 232-248).



Fig. 1. Brecht 1955, copertina.

L'opera consta di sessantanove fotografie, ritagliate dai giornali senza citare né autore né fonte (con una critica implicita alla concezione autoriale della fotografia: cfr. Kienast 2001, Fragapane 2015), sotto cui vengono inseriti sessantanove epigrammi di quattro versi in rima alternata scritti da Brecht. Foto e versi, secondo schemi diversi (cfr. Cometa 2015), sono applicati su uno sfondo nero, sulla pagina destra del libro. La pagina sinistra rimane invece bianca e contiene le didascalie originali riportate dai giornali.

Qui la didattica brechtiana dello sguardo viene sperimentata sul linguaggio tecnico dell'immagine fotografica, con un'operazione che punta a destrutturarne lo statuto epistemologico come *Apparat* (Brecht 1988-2000, XXI, 466-467) in grado di riprodurre *tout court* la realtà (cfr. Fiorentino 2013; Fiorentino, Valentini 2015, 61-76). La fotografia, per sua natura, congela l'oggetto raffigurato in un tempo e lo rende definitivo, mentre la verità in esso contenuta è nella sua relazione, sempre mutabile, con gli altri oggetti: "Der Photographenapparat kann ebenso lügen wie die Setzmaschine" (Brecht 1988-2000, XXI, 515; it. "L'*Apparat* fotografico può mentire così come una macchina da scrivere" tr. mia). Così, per conoscere e verificare le capacità di rappresentazione della fotografia, essa deve essere resa in azione drammatica, deve entrare in dialettica con dell'altro. In questa operazione è chiaro come sia centrale il procedimento del montaggio, che, creando nessi e contestualizzazioni inedite e stranianti, attiva nel fruitore la creazione di senso, ponendolo al centro della creazione artistica, come osservatore dell'arte e della Storia, in una unità in cui godimento artistico, riflessione politica e azione concreta nel presente sono strettamente connesse.

Tale esperimento risulta particolarmente interessante perché applicato a un evento storico fondamentale per la Storia occidentale, ovvero la Seconda Guerra Mondiale, letta da Brecht andando oltre la sua "estetizzazione" compiuta dal

fascismo (cfr. Benjamin 2000, 49) per comprenderne la struttura portante, fatta di rapporti sociali. A proposito, Didi-Hubermann ha scritto:

La Kriegsfibel nous renseigne précisément sur le fait qu'à une image de l'histoire, il ne suffit pas d'accoler la légende choisie par le photographe, le magazine d'information ou le centre d'archives dont elle émane. À toute image de l'histoire il faut, non seulement une légende [...] mais une *légende dialectisée*, une légende au moins redoublée. (Didi-Huberman 2009, 172-173).

La dialettica intermediale tra fotografia ed epigramma può essere interpretata in svariati modi; in questo breve saggio accenneremo solo ad alcuni aspetti, che ci sembrano importanti per comprendere la ricezione dell'opera in Italia.¹ Innanzitutto, essa mette in gioco la storicità stessa della percezione del reale, in quanto provoca nell'immaginario del fruitore uno straniamento dato dall'urto tra la stretta attualità degli eventi e un orizzonte millenario di largo respiro, ovvero tra la modernità tecnica dello scatto e la classicità di versi brevi, la cui comunicazione icastica è vicina a ciò che Benjamin, parlando della sezione *Deutsche Kriegsfibel* delle *Svendborger Gedichte*, aveva definito "stile lapidario":

Questa parola viene dal latino *lapis*, la pietra, e designa lo stile che era stato elaborato per le epigrafi. Il suo connotato più importante era la brevità. Questa era condizionata, da un lato, dalla fatica di incidere le parole nella pietra, dall'altro dalla consapevolezza che per colui che si proponeva di parlare a tutta una serie di generazioni fosse opportuno esprimersi in breve. [...] Il carattere del *Breviario* può venir identificato in una contraddizione del tutto peculiare: in parole alle quali, per la loro forma poetica, viene attribuita la facoltà di sopravvivere all'imminente fine del mondo, si fissa il gesto di tracciare una scritta su uno steccato, una scritta che il perseguitato butta giù in fretta. In questa contraddizione si concentra la straordinaria carica artistica di queste proposizioni, fatte di poche parole rudimentali. Il poeta conferisce la dignità dell'oraziano *aere perennius* a ciò che un proletario ha scritto con il gesso su un muro lasciandolo in balia della pioggia e degli agenti della Gestapo. (Benjamin 2000a, 157).

È chiaro come questa *Verfremdung*, che si configura *in primis* come *Verfemdung* della prospettiva storica, rimarchi un'ulteriore e centrale forma di straniamento, di natura sociale: la contrapposizione dialettica "des UNTEN und des OBEN" (Brecht 1955, 19; it. 19: "del *sopra* e del *sotto*"). Nella *Kriegsfibel* la guerra è interpretata innanzitutto come un conflitto di classe più che come un conflitto tra nazioni. Ma ciò acquisisce anche una non marginale connotazione geografica. Insomma, ciò che avviene è una *Verfremdung* radicale della percezione umana della realtà attraverso la fotografia, percezione che è sempre storicamente, socialmente e geograficamente determinata.

La Seconda Guerra Mondiale è per Brecht un conflitto essenzialmente imperialista. E anche le forme in cui viene narrato non sono neutre, anzi, il suo *Apparat* rivela saldamente questa sua natura strutturale. Come sottolinea Franco

¹Per uno studio esaustivo sulla *Kriegsfibel*, tra la bibliografia sconfinata in merito si considerino, oltre i testi già citati, almeno Stammen 1999 e lo storico Grimm 1969.

Fortini (Fortini 2003, 140-141) Brecht è un intellettuale attento a congiungere alla ricerca della scientificità le “eredità preborghesi o protoborghesi [...] o extraeuropee”, è un poeta “sensibile alle forme di sfruttamento «arretrato», elementare, coloniale o semicoloniale”. Così, l’esigenza di considerare la globalità del conflitto, lo porta a dedicare quasi un terzo del libro a fotografie scattate fuori dall’Europa. C’è in lui un decentramento della prospettiva, un’esigenza di narrare che Edward Said avrebbe definito “per insiemi contrappuntistici”, una coscienza che le identità per esistere hanno bisogno di opposti (Said 1998, 77). Per scegliere un esempio tra tutti, ciò è fortemente visibile nel fotoepigramma 37 (fig. 2) che rappresenta una donna africana a seno scoperto nell’atto di trasportare qualcosa sopra la testa. La didascalia riporta concisamente “Afrika”; l’epigramma sotto la foto recita:

Die Herren raufen um dich, schöne Schöpfung,
Und rasend stoßen sie sich aus den Schuh'n.
Denn jeder rühmt sich kundiger der Schröpfung
Und mehr im Rechte, dir Gewalt zu tun. (Brecht 1955, 37).

Per te, bella creatura, i padroni vengono alle mani,
e furiosi si fanno le scarpe a vicenda.
Ognuno si vanta più esperto nello sfruttarti
e più in diritto nel farti violenza. (trad. it. Brecht 1972, 37).



Fig. 2. Brecht 1955, 37.

Come già notava Sorlin riguardo alla fotografia etnografica (Sorlin 2001, 185-187), essa ha carattere ontologicamente predatorio, frutto di una volontà di conoscenza che è anche possesso e sopraffazione; la fotografia, con la forza tecnica che porta in sé, è anche una forma di dominio verso i popoli colonizzati. La “bellezza” della fotografia, e dell’oggetto che essa rappresenta, è inserita nell’epigramma nel contesto dei rapporti di oppressione e colonialismo in cui

nasce. Alla foto "imperialista", occidentale, Brecht pone in dialettica quello che Hans Mayer ha chiamato "il linguaggio degli schiavi" (Mayer 1972, 92-101), ma perché, attraverso il riflesso dialettico della narrazione dominante, possa intravedersi la loro dignità e la loro tradizione, in un monumento alla loro resistenza (Evans 2003). Lontana dal terzomondismo banalizzante e pur non essendo refrattaria alla tecnica, anzi, intenta a comprenderla e usarla ai propri scopi, l'estetica intrinsecamente didattica di Brecht, in questo testo come in molti altri della sua produzione, è spinta da una concezione della Storia in cui storicismo e antistoricismo si intrecciano, in cui rifiutando il progresso lineare ed eurocentrico è possibile ritrovare un senso di civiltà e di forza di cambiamento anche in culture percepite come antiche e precapitalistiche, ma non per questo meno contemporanee.

In questa operazione, l'aspetto grafico riveste un ruolo importantissimo. 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. D'altronde questa inversione cromatica potrebbe alludere a molti significati: è per esempio coerente con l'immagine quasi ancestrale dell'incisione sulla roccia (cfr. *supra*: Benjamin 2000a; l'introduzione di Ruth Berlau, Brecht 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.

Questi tre elementi della *Kriegsfibel* – lo straniamento della prospettiva storica, l'attenzione per l'intermedialità e l'intento primariamente didattico – si rivelano indispensabili per comprenderne la ricezione italiana e, in particolare, le due principali traduzioni, edite nella prima metà degli anni '70.² L'impatto che quest'opera deve avere avuto sulla poesia italiana, ai tempi della sua traduzione, dev'essere stato ingente. Si considerino, ad esempio, alcune affermazioni di Didi-Huberman riguardo a *La rabbia* di Pasolini:

Trovo che il raddoppiamento inventato da Pasolini sulle due voci sia l'equivalente di quello che fece Brecht raddoppiando le legende delle tavole della *Kriegsfibel*: da una parte le legende "fattuali" sono ritagliate e rese visibili in ciascuna immagine, e, dall'altra, troviamo quella "voce in poesia" che è l'epigramma. In fondo si potrebbe pensare che Pasolini compia un gesto brechtiano, un gesto dialettico – quello della voce in prosa, voce in poesia. Bisognerebbe vedere la data in cui è stata tradotta in italiano la *Kriegsfibel* – *L'Abc della guerra* è stato pubblicato da Einaudi, ma non ricordo esattamente in quale anno – non mi stupirebbe che fosse prima del 1975... In ogni caso Pasolini sicuramente lo conosceva. (Didi-Huberman, Rebecchi 2010).

² La traduzione dell'edizione Brecht 2002, pur ripresa da quella di Fertonani, è in alcuni passi leggermente modificata.

Ma si veda anche l'opera simile di Gianfranco Ciabatti, *l'Abici d'anteguerra*, del 1997, in cui il rimando all'operazione brechtiana è esplicito ed eloquente (Ciabatti 1997; cfr. Latini 2011).

La *Kriegsfibel* è pubblicata in Italia da Einaudi in due edizioni molto ravvicinate tra loro: una del 1972, nella collana "Letteratura" (Brecht 1972), e una seconda del 1975, in "Letture per la scuola media" (Brecht 1975), entrambe con il titolo *Abici della guerra* ma con due traduzioni differenti. Il fatto che lo stesso editore nel giro di tre anni abbia deciso di pubblicare due traduzioni diverse della stessa opera è un fatto che risulta singolare e spinge la nostra attenzione a comprendere la peculiarità delle due operazioni editoriali.

La prima traduzione, del 1972, è di Roberto Fertonani, traduttore storico di Brecht, forse il più importante insieme a Fortini fra i traduttori della sua poesia. Sua è la prima edizione italiana in assoluto di poesie brechtiane, *Io Bertolt Brecht* (Brecht 1956). Fertonani, rispetto a Fortini, è un traduttore fedele alla lettera del testo, che sovente trascura l'aspetto metrico per concentrarsi sul significato dei versi che traduce. Inoltre, è un attento studioso del primo Brecht, quello meno "classico" e più post-espressionista, ed è traduttore della raccolta giovanile *Hauspostille* (it. *Libro di devozioni domestiche*, Brecht 1964) e quindi più incline a rendere i versi brechtiani con un linguaggio semplice e schietto, estraneo alle invece frequenti arcaizzazioni di Fortini (cfr. Barbon 1987). Anche la sua traduzione della *Kriegsfibel* è interlineare. Le rime alternate scompaiono, i versi diventano irregolari. Ma la traduzione letterale e in quattro versi permette di conservare degnamente la fedeltà all'edizione iniziale. Dall'archivio Einaudi scopriamo che in un carteggio lo stesso Davico Bonino il 23 luglio 1970 scrive a Fertonani: "non dovresti incaponirti sul gioco delle rime" (Davico Bonino 1970, 132).³ La differenza enorme con l'edizione originale sta invece nell'aspetto grafico (fig. 3): per motivi presumibilmente soprattutto economici, l'effetto album fotografico è totalmente eliminato. Le dimensioni sono totalmente alterate, conformate totalmente alla collana "Letteratura". Si perde anche lo sfondo nero, che tanto invece era importante nell'impatto visuale dell'opera: se ne trova traccia solo vagamente nella copertina (fig. 4). In compenso, l'impaginazione rimane invece fedele all'originale: quattro versi sotto o dentro la fotografia; accanto, nella pagina sinistra, le didascalie dei giornali (tradotte in italiano). L'unica introduzione è quella originale di Ruth Berlau; viene accantonata l'idea di Fertonani di far introdurre il libro da un testo di Fortini che spieghi il nesso tra l'età di Brecht e l'attualità (cfr. Fertonani 1971, 162; Fertonani 1972a, 165). Sono presenti solo le *Nachbemerkungen zu den Bildern* (it. *Postille alle fotografie*) presenti nell'edizione tedesca del '55 e nella successiva ristampa del 1968. Quella del 1972, nonostante l'impatto grafico sia alterato, nel testo e nel paratesto rimane un'edizione che vorrebbe restituire il testo nel suo contesto di origine.

³Ringrazio il prof. Walter Barberis, la dott.ssa Luisa Gentile e gli impiegati dell'Archivio di Stato di Torino per la loro gentilezza durante la consultazione del Fondo Einaudi.

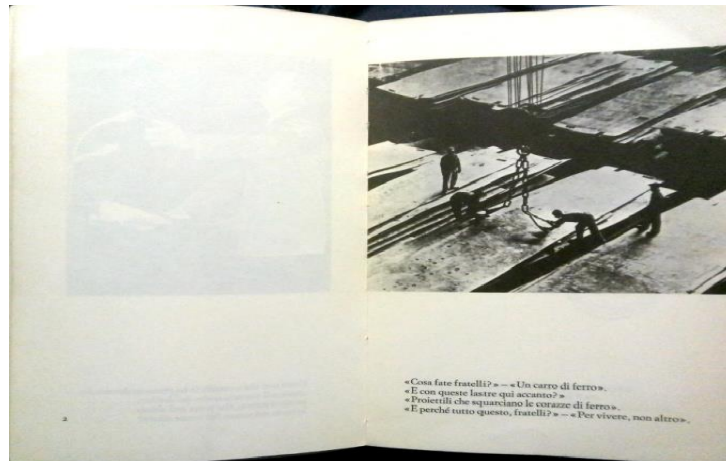


Fig. 3. Brecht 1972, 2.

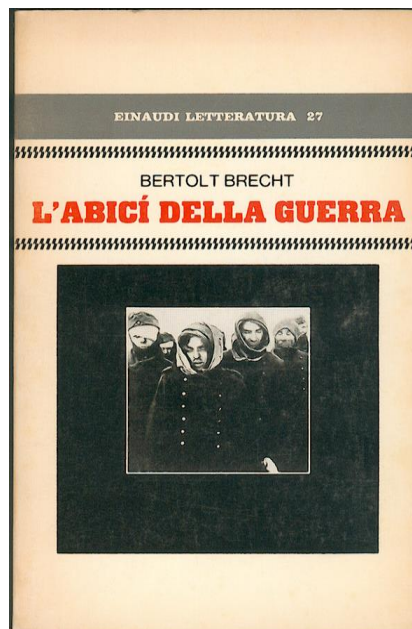


Fig. 4. Brecht 1972, copertina.

Un lavoro totalmente diverso e con altri obiettivi è invece quello del 1975 a cura di Renato Solmi e del Collettivo Cinema Militante di Torino per la collana "Lecture per la scuola media", a seguito della preparazione di "una versione audiovisiva di questo testo per le scuole e i circoli di cultura" (Brecht 1975, V). *L'Abicì della guerra* è l'unica opera poetica curata e tradotta da Solmi, che non è un traduttore di poesia, ma un importante intellettuale. Scrittore militante in *Nuovi argomenti*, *Quaderni rossi*, *Quaderni piacentini* e *Il manifesto*, è conosciuto soprattutto come traduttore di *Angelus Novus* di Benjamin e di *Minima moralia* di Adorno, ma che ha tradotto anche Marcuse e Lukács e Spitzer.

L'edizione nasce dalla presa di coscienza che si è in una prospettiva storica ormai diversa da quella di Brecht. E non nel modo della imbarazzata introduzione di Michele Serra alla più recente edizione dell'*Abicì* del 2002 (cfr. Lenzini 2003). La sua presa di coscienza nasce dalla constatazione che negli anni '70 le immagini della Seconda Guerra Mondiale non sono più l'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 diverso è innanzitutto il paratesto. Oltre a perdersi totalmente lo schermo nero come nell'edizione precedente, anche il layout è qui totalmente stravolto (fig. 4): 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 delle note storiche che spiegano gli avvenimenti, il contesto e il significato della fotografia per metterlo in rapporto con il presente.

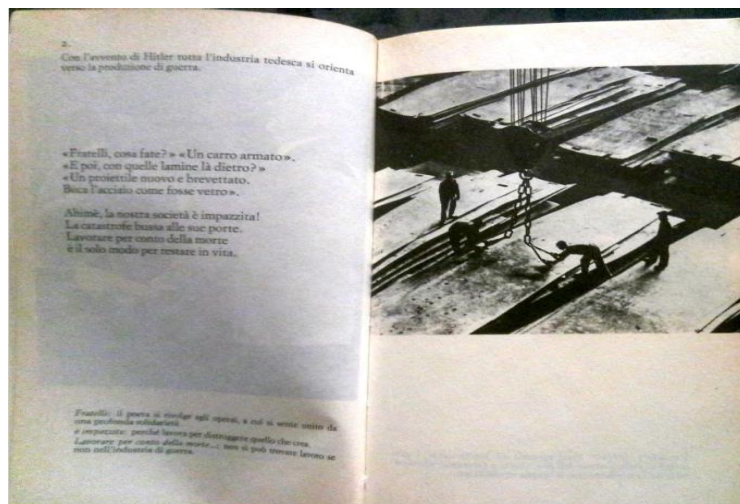


Fig. 5. Brecht 1975, 2.

L'*Abicì* brechtiana è preceduta da una ricca introduzione storica di Solmi che spiega la posizione pacifista di Brecht e la connette al pacifismo europeo e statunitense degli anni '70. Vi è poi, in coda, una altrettanto ricca appendice che consta di una serie di voluminose note critiche di Solmi dedicate ad ogni fotoepigramma e delle *Note giustificative* riguardanti la traduzione. 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. Non sono assenti suggestioni adorniane – come la riflessione sul sesso nella pubblicità nella nota al fotoepigramma 41 (Brecht 1975, app. 21) – e fin dalle *Note sui criteri della traduzione* si afferma che “l'esplosione della bomba atomica, la fine della guerra in Oriente, inauguravano la nuova epoca” (XXXIV). Soprattutto, la Seconda

Guerra Mondiale, smascherata in quanto conflitto imperialistico, viene letta come una prefigurazione del nuovo imperialismo statunitense e della guerra in Vietnam. Numerosissimi sono i parallelismi tra i due conflitti: la diffusione di immagini sessuali tra le truppe (app. 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" (app. 22); la distinzione marcata tra i mandanti nascosti degli ordini sanguinari e i loro esecutori materiali (app. 9, 10), che può sfociare in entrambi i casi in sollevazioni e rivolte (app. 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*, con un riferimento non casuale considerando che il titolo era stato pubblicato nella stessa collana Einaudi nel 1972 e che qualche anno prima era stata prodotta una rivisitazione cinematografica, *Uomini contro* di Francesco Rosi, la quale aveva destato molte polemiche per la sua interpretazione marcatamente di classe della guerra (cfr. Faldini, Fofi 1984, 76). 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" (Brecht 1972, app. 7). D'altronde come non pensare che, al di là dell'interpretazione marxista di Solmi, nell'immaginario dei lettori degli anni '70 le tante immagini dell'*Abicì della guerra* dedicate ai Paesi economicamente sottosviluppati indichino altro, una situazione mutata e pure ancora terribilmente presente. Eloquentemente è ad esempio il fotoepigramma 42, che contiene una famosa copertina della rivista statunitense *Life* (fig. 6), che Solmi commenta soffermandosi in una dettagliata 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. (App. 21-22).

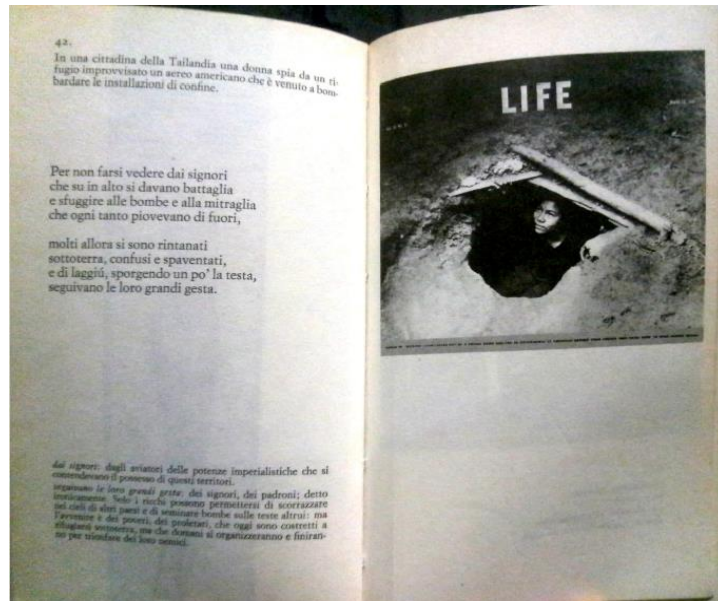


Fig. 6. Brecht 1975, 42.

È una presenza ingombrante quella dell'immaginario vietnamita, che risulta lampante fin dalla copertina. Qui l'immagine 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 (fig. 7).

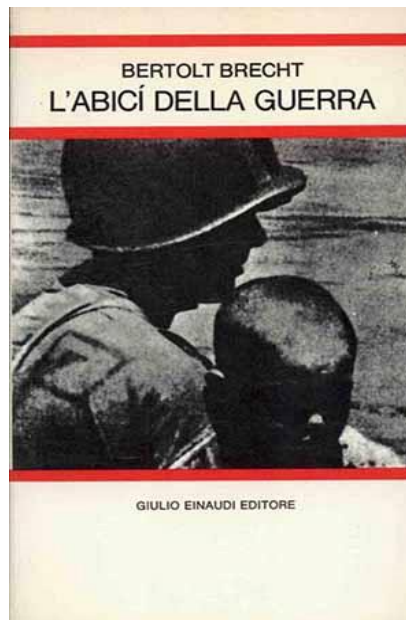


Fig. 8. Brecht 1975, copertina.

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* per rendere "più esplicito e più evidente il carattere di adattamento e di rifacimento" (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 (fig. 9). La poesia avverte che se un terrore si è concluso, "la catena dei delitti/ unisce gli sconfitti e i vincitori" (38).

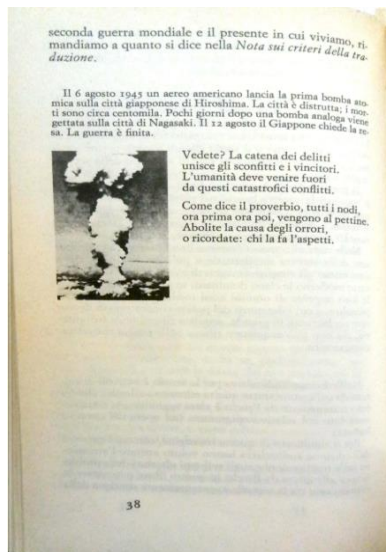


Fig. 9. Brecht 1975, 38.

Come già accennato, questa *Abicì della guerra* è frutto di un'operazione che diviene editoriale solo in un secondo momento. Essa è, innanzitutto, un esperimento di didattica audiovisiva per scuole ma non solo⁴ (fig. 10).

⁴Sono riuscito a rinvenire il filmato all'archivio Armando Ceste e a visionarlo, grazie al prezioso lavoro di Vittorio Sclaverani, che ringrazio.



Fig. 10. Brecht 1973a: copertina opuscolo.

Da un punto di vista sociologico, è un'operazione che mostra la forte permeabilità tra istituzioni culturali e gruppi di base, osmosi caratteristica di quella fase storica, che apriva ampi margini di manovra a una stretta connessione sentimentale, rendendo possibili collaborazioni come questa, tra il più prestigioso editore italiano, l'intellettuale che ha portato la Scuola di Francoforte in Italia e un collettivo protagonista della scena cinematografica underground torinese. Il progetto si radica in un contesto culturale ben preciso, che ho cercato di ricostruire grazie a una conversazione con il Prof. 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), realizzato collettivamente da studenti e da operai della fabbrica, *Mirafiori '73*, durante le occupazioni della Fiat e, soprattutto, *La fabbrica aperta* (1970-1971), 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 (cfr. Ceste, Della Casa, Manuele, Torri 1984). È interessante osservare 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 in vita e, in modi differenti, una versione con musica sarà realizzata da Hanns Eisler dopo la morte del poeta (Eisler 1966; cfr. Pistiak 2005). Tuttavia, a quanto risulta dalle fonti (cfr. Brecht 1975, 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 fondamentalmente 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.

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 che riporta ai minimi termini i fattori storici alla base della scrittura nella catastrofe, l'immaginario dell'epigramma come emblema della barbarie e della classicità, in dialettica con la stretta attualità della fotografia. Si perde e non può che perdersi. Per un lettore e spettatore degli anni '70 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 campo che alternandosi introducono e commentano le immagini storiche. Ma anche qui ci troviamo di fronte ad un documentario straniato, che vive di una dialettica interna propria, 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 nelle *Note sui criteri della traduzione* (Brecht 1975, XXXV) "La traduzione è stato 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 della teorizzazione fortiniana. Si tratta, infatti, di una traduzione che, citando Fortini (Fortini 2003a, 837), "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. 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 soqquadro" (68), "andato a fondo" (69). Così anche nell'epigramma aggiunto: "tutti i nodi [...] vengono al pettine" e "chi la fa l'aspetti" (app. 38). 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, con un possibile rimando anche al cantautorato tipico dell'Italia degli anni '60 e '70. D'altra parte si potrebbe anche supporre, dato il suo contesto scolastico, che sia anche un modo di 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'" (Cases 2000, 71; cfr. anche Cases 1980, 63, e il Carteggio Cases-Fortini 1955-1993). Com'è noto la prima pagina della rivista era molto spesso dedicata a un racconto che aveva la stessa struttura: quattro distici in rima baciata.

Il rimando del testo alla dimensione 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 da Solmi, decenni dopo, nella sua *Autobiografia documentaria* (Solmi 2007), nella sezione "La contestazione nella scuola". Solmi concepisce la traduzione e la proiezione con il Collettivo Cinema Militante 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 [...]. Molti di quei materiali, riletti oggi a distanza, mi sembrano quanto di meglio mi sia riuscito di fare nel corso della mia vita. (Solmi 2007, 797)

Questo ricordo positivo e la missione educatrice si saldano anche in una lettera, inedita, che Solmi spedisce a Luca Lenzini il 3 ottobre 2003, in cui afferma che *Abicí* 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. (Solmi 2003)

Questa lettera è particolarmente importante perché qui Solmi chiede a Lenzini, nel caso si facesse una nuova edizione della sua traduzione, di inserire un ulteriore fotoepigramma scritto in occasione del cinquantenario della morte di Dante Di Nanni⁵.

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. (*ibid.*)

Anche qui, unita alla comprensione della Storia, c'è una viva l'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 recuperato oltre Brecht.

Questi aspetti non devono sembrare avulsi dall'intento brechtiano e una forzatura nella sua recezione; lo stesso Brecht è molto attento alla questione giovanile e scolastica. Per esempio, nelle *Poesie di Svendborg*, nella sessione successiva a *Deutsche Kriegsfiel* sono inseriti i *Kinderlieder*; inoltre ammonisce l'amico Benjamin, durante i loro colloqui, di non dimenticare che la lotta per un'estetica e una sensibilità diverse debba partire dall'educazione dei ragazzi e dalla trasformazione del loro immaginario (Benjamin 1973, 233) e, ritornato in Germania, scrive come inno nazionale del nuovo Stato una *Kinderhymne* da far cantare ai bambini. straniando dal loro punto di vista l'idea di patria e di futuro

⁵Ringrazio Raffaella Solmi e Luca Lenzini per avermi dato la possibilità di leggere e citare questa importante testimonianza, custodita a Siena nell'Archivio del Centro Studi Franco Fortini.

(Brecht 1988-2000, XII, 294). Anche nella *Kriegsfibel* ritroviamo argomenti importanti in questo senso; un esempio tra tutti è il fotoepigramma 63, realizzato attraverso un montaggio di foto di guerra raffiguranti bambini mutilati. Sulla quarta di copertina è inoltre presente un fotoepigramma eloquente (fig. 12): esso viene presentato come estratto da un libro ancora in corso d'opera, intitolato *Friedensfibel*, che in realtà non vedrà mai la luce. Il fotoepigramma non è stato tradotto in italiano e non è presente in nessuna delle edizioni italiane in commercio. La fotografia raffigura degli studenti tra i banchi di una scuola della DDR. L'epigramma recita:

Vergeßt nicht: mancher euresgleichen stritt
Daß ihr hier sitzen könnt und nicht mehr sie.
Und nun vergabt euch nicht und kämpfet mit
Und lernt das Lernen und verlernt es nie!

Non dimenticate: dei vostri pari hanno obiettato
che voi possiate sedere qui, e non più loro ormai.
E adesso non svendetevi e insieme lottate
E imparate a imparare e non disimparatelo mai! (tr. mia).



Fig. 12. Brecht 1955, quarta di copertina.

“Imparate a imparare”. Ed ecco, che in una prospettiva storica così mutata e inattuale, un’insospettabile e per alcuni versi deprecabile DDR ha ancora qualcosa da dirci, a noi vittime e carnefici di un sapere sempre più reificato e mercificato, in cui le soglie del visibile, ovvero i rapporti reali tra gli uomini, rimangono nell’ombra, sepolte nel rumore di fondo di una società dello spettacolo e delle immagini. Oltre il tempo ci parla ancora, ci mostra una didattica rinnovata, vera e veramente democratica: non l’osservazione dell’arte, ma l’arte dell’osservazione.

BIBLIOGRAFIA

- BARBON, P. 1987. *Il signor B.B. Wege und Umwege der italienischen Brecht-Rezeption*. Bonn: Bouvier.
- BENJAMIN, W. 1973. "Conversazioni con Brecht. Appunti da Svendborg". In Id., *Avanguardia e rivoluzione*. Torino: Einaudi.
- . 2000. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.
- . 2000a. "Commento ad alcune liriche di Brecht". In Benjamin 2000.
- BRECHT, B. 1955. *Kriegsfibel*. Berlin: Eulenspiegel Verlag.
- . 1956. *Io Bertolt Brecht. Canzoni, ballate, poesie*. Pref. e trad. di R. Fertonani. Milano: Avanti Edizioni.
- . 1964. *Libro di devozioni domestiche*. Trad. di R. Fertonani. Torino: Einaudi.
- . 1972. *L'abici della guerra*. Trad. di R. Fertonani. Torino: Einaudi.
- . 1973. *Scritti sulla letteratura e sull'arte*. Nota intr. di C. Cases. Trad. di B. Zagari. Torino: Einaudi.
- . 1973a. *L'abici della guerra*. A cura del C.C.M. di Torino. S.n. (opuscolo d'accompagnamento alla proiezione).
- . 1975. *L'abici della guerra*. A cura di R. Solmi e del C.C.M. di Torino. Torino: Einaudi.
- . 1988-2000. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. 30 Bd., hrsg. von W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.-D. Müller. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- . 2002. *L'abici della guerra*. Intr. di M. Serra. Trad. di R. Fertonani. Torino: Einaudi.
- . 2008. *Storie del signor Keuner. Prima edizione integrale*. Pref. di M. Ovadia. Trad. di C. Cases, E. Ganni. Torino: Einaudi.
- CASES, C. 1980. "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.
- . 2000. *Confessioni di un ottuagenario*. Roma: Donzelli.
- CESTE, A., DELLA CASA, S., MANUELE, F., TORRI, G. (a cura di). 1984. *Collettivo cinema militante: Torino, 1968/1975. 2° Festival Internazionale Cinema Giovani. Retrospectiva Spazio aperto*. Torino: Ages Arti Grafiche.
- CIABATTI, G. 1997. *Abici d'anteguerra*. Prem. di S. Timpanaro. Napoli: Città del Sole.
- COMETA, M. "Kriegsfibel. Per una definizione del fototesto novecentesco", in Fiorentino 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2009. *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire*. Paris: Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, G., REBECCHI, M. 2010. "Cosa significa 'conoscere attraverso il montaggio'. Intervista a Georges Didi-Huberman". *Giornale di filosofia* novembre 2010.
- EISLER, H. 1966. "Bilder aus der Kriegsfibel". In Id., *Lieder und Kantaten*, Bd. 10. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- EVANS, D. 2003. "Brecht's War Primer: The 'Photo-Epigram' as Poor Monument". In *Afterimage*, XXX/5.
- FALDINI, F., FOFI, G. 1984. *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984*. Milano: Mondadori.
- FIorentino, F. (a cura di). 2013. *Brecht e i media*. Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici.
- FIorentino, F. 2013a. "La scena mediale di Brecht". In Fiorentino 2013.
- . 2015. *Brecht e la letterarizzazione della fotografia*. In Fiorentino, Valentini 2015.
- FIorentino, F., VALENTINI V. (a cura di). 2015. *Brecht e la fotografia*. Roma: Bulzoni.
- FORTINI, F. 2003. "Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo". In Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini. Milano: Mondadori.
- . 2003a. "Traduzione e rifacimento". In Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini. Milano: Mondadori.
- FRAGAPANE, G.D. 2015. *Brecht, la fotografia, la guerra*. Milano: Postmedia.

- GRIMM, R. 1969. "Marxistische Emblematis". In Id., *Brecht un Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters. Fünf Essays und ein Bruchstück*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- HECHT, W. 2013. *Die Mühen der Ebenen. Brecht und die DDR. Die Mühen der Ebenen*. Berlin: Aufbau Verlag.
- KIENAST, W. 2001. *Kriegsfibelmodell. Autorschaft und «kollektiver Schöpfungprozess»*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- LANG, J. 1986. "Brechts Sehnsucht. Anmerkungen zur «Kriegsfibel»". In *Brecht-Journal 2*, hrsg. von J. Knopf. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- LATINI, G. 1999. "«La posizione visibile delle cose»: *Abicì d'anteguerra* di Gianfranco Ciabatti". *Testo e Senso 2*.
- LENZINI, L. 2003. "Le forbici di Brecht". *Ospite ingrato VI*, 2.
- LEVI, P. 1973. *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi (Lecture per la scuola media).
- LUSSU, E. 1972. *Un anno sull'altipiano*. Torino: Einaudi (Lecture per la scuola media).
- MAYER, H. 1972. *Brecht e la tradizione*. Trad. di C. Magris. Torino: Einaudi.
- PISTIAK, A. 2016. "Übersehen oder verdammt? Hanns Eislers *Bilder aus der Kriegsfibel*". In *The Brecht Yearbook 40*, hrsg. von T.F. Rippey. Rochester: Camden House.
- SAID, E.W. 1998. *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*. Roma: Gamberetti.
- SOLMI, R. 2007. *Autobiografia documentaria. Scritti 1950:2004*. Macerata: Quodlibet.
- SORLIN, P. 2001. *I figli di Nadar. Il «secolo» dell'immagine analogica*. Trad. di S. Arecco. Torino: Einaudi.
- STAMMEN, T. 1999. "Bertolt Brecht Kriegsfibel. Politische Emblematis und zeitgeschichtliche Aussage". In *Bertolt Brechts Lyrik. Neue Deutungen*. Hrsg. von H. Koopmann. Würzburg: Königshausen & Neumann.

MATERIALE D'ARCHIVIO

- CASES, C., FORTINI, F. Carteggio 1955-1993. Siena, Biblioteca Umanistica, Fondo Fortini, F1 Cases.
- DAVICO BONINO, G. 1970. Lettera a Roberto Fertoni, 23 luglio 1970. Torino, Archivio di Stato di Torino, Archivi Industriali e di Società, Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, Mazzo 80 (Ferretti-Finoli), cartella 132.
- FERTONANI, R. 1971. Lettera a Guido Davico Bonino, 25 novembre 1971. Torino, Archivio di Stato di Torino, Archivi Industriali e di Società, Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, Mazzo 80 (Ferretti-Finoli), cartella 162.
- FERTONANI, R. 1972a. Lettera a Guido Davico Bonino, 30 maggio 1972. Torino, Archivio di Stato di Torino, Archivi Industriali e di Società, Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, Mazzo 80 (Ferretti-Finoli), cartella 165.
- SOLMI, R. 2003. Lettera a Luca Lenzini, 3 ottobre 2003. Siena, Biblioteca Umanistica, Fondo Lenzini, Cartella 1.

FILMOGRAFIA

- Gli esclusi* (Italia 1956), dir. M. Gambin.
- La rabbia* (Italia 1963), dir. P.P. Pasolini.
- Lotte alla Rhodiatece*. (Italia 1968-1969), dir. Collettivo Cinema Militante di Torino.
- Uomini contro* (Italia 1970), dir. F. Rosi.
- La fabbrica aperta* (Italia 1970-1971), dir. Collettivo Cinema Militante di Torino.

Mirafiori '73: l'occupazione della Fiat (Italia 1973), dir. Collettivo Cinema Militante di Torino.
L'ABC della guerra di Bertolt Brecht (Italia 1974), dir. Collettivo Cinema Militante di Torino.