

La *mise en abyme* intermediale del racconto della guerra. Su *L'abici della guerra* e *War Primer 2*

Dora Rusciano

Università degli Studi eCampus

(dora.rusciano@uniecampus.it)

Abstract

Il presente contributo analizza la rappresentazione della guerra proposta da Bertolt Brecht in una sua opera meno nota, *L'abici della guerra*. Si intende evidenziare l'attualità di questo fototesto poetico, che nasce dalla consapevolezza dell'importanza di una maggiore comprensione dell'uso che della fotografia viene fatto dai media e propone interessanti sperimentazioni formali. Si propone inoltre l'analisi della riscrittura che Adam Broomberg e Oliver Chanarin hanno proposto dell'opera di Brecht con la loro *War Primer 2*, testimonianza del modo in cui la guerra e il suo racconto sono cambiati, oltre che strumento per una più profonda comprensione del modello brechtiano.

Parole chiave

Guerra, fotoepigrammi, intermedialità

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/658>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Introduzione

Fin dalla prima giovinezza, Bertolt Brecht si è confrontato con la guerra e il suo racconto. Nell'opera del drammaturgo di Augusta, essa appare come *una* delle sventure della Storia, uno degli eventi in cui si manifesta la violenza dei rapporti di forza che la governano. Questa convinzione lo ha reso particolarmente sensibile e critico nei confronti della sua rappresentazione letteraria o mediatica. Non solo dal punto di vista critico, anche da quello della produzione artistica, la raffigurazione della guerra rappresenta per Brecht un campo di sfida particolare: sottrarre il racconto di una delle forme più chiare di negazione dell'umano alla sua tradizionale rappresentazione in chiave drammatica e antimaterialistica per farne uno strumento di comprensione profonda della realtà e dei meccanismi di potere che la governano, che è poi il senso di tutta la poetica brechtiana e il fondamento del cambiamento da lui auspicato.

Se certamente *Madre coraggioso e i suoi figli* è l'opera più celebre di Brecht che abbia al centro il dramma della guerra, dal punto di vista della ricerca formale risulta particolarmente interessante la raccolta di fotoepigrammi *L'abici della guerra*. Scritta durante l'esilio e pubblicata non senza difficoltà nella DDR, questa raccolta poetica testimonia dell'importanza che il drammaturgo attribuisce alla riflessione sulla Storia e sulla contemporaneità in tutta la sua produzione – sia essa in prosa, in versi o drammatica – e di come tale intento critico abbia stimolato una radicale ricerca formale in tutti i generi in cui egli si è cimentato.

Attraverso l'analisi di quest'opera poco conosciuta, si intende mettere in luce il modo in cui l'autore lavora al tema della guerra e della sua rappresentazione mediatica e illustrare l'immagine che egli costruisce tanto della guerra in sé, quanto del racconto che ne fanno i media. Dalla stessa prospettiva si vuole inoltre guardare all'interessante riscrittura de *L'abici della guerra* a firma dei fotografi Adam Broomberg e Oliver Chanarin, la *War Primer 2*, che offre illuminanti spunti di riflessione sia sul metodo di lavoro di Brecht sia sul modo in cui è cambiato il racconto per immagini delle guerre nel nuovo millennio.

2. L'abici della guerra

Brecht lavora a *L'abici della guerra* (*Kriegsfibel*, 1955) ritagliando le immagini usate dalla stampa di diverse nazioni per raccontare la guerra in tutti i suoi aspetti: dalla propaganda che ha preparato il terreno per il consenso attorno ad essa, alla corsa agli armamenti, dalla vita dei militari a quella dei civili nelle città colpite dalla violenza, fino allo sconcerto davanti alla distruzione nelle fasi finali della Seconda guerra mondiale. La selezione delle foto, il loro montaggio nella sequenza scelta per il volume e l'inserimento di epigrammi/didascalie interrompono il flusso indistinto di immagini che compongono il racconto dominante della guerra e spingono a una attenta riflessione critica. In alcuni casi l'autore sceglie di includere anche il titolo dell'articolo di cui la foto vuole essere una prova visiva, più raramente include anche l'occhiello o parti dell'articolo. In un solo caso (tavola 31), non c'è una foto, ma un ritaglio di giornale in cui si riporta la curiosa notizia dell'inaugurazione in Germania di 38 chiese itineranti. I ritagli fotografici vengono posti da Brecht su sfondo nero nella pagina di destra, con l'epigramma scritto in bianco. In bianco è anche la pagina di sinistra, che viene per lo più lasciata vuota e solo in

alcuni casi ospita la traduzione della parte testuale dei ritagli di giornale. Il drammaturgo crea in tutto 89 tavole, di cui solo 69 vengono pubblicate nella prima edizione. Per la stampa dell'opera, Brecht è costretto a far valere la propria appartenenza all'*Akademie der Künste*. Infatti, l'*Amt für Literatur*, l'organo preposto all'autorizzazione della stampa delle opere, aveva più volte negato tale autorizzazione alla *Kriegsfibel*, vista come espressione di un generico pacifismo che metteva sullo stesso piano le guerre delle potenze fasciste e capitaliste e quella all'antifascismo.

Gli epigrammi che Brecht associa ai ritagli di giornale su sfondo nero hanno la funzione di negare l'apparente autoevidenza delle immagini sulla quale si fonda l'uso che di esse viene fatto dalla stampa. Già prima dell'esilio, Brecht si era espresso criticamente nei confronti della fotografia, da lui considerata come uno strumento nelle mani della borghesia per il mantenimento e consolidamento dei rapporti sociali vigenti. Proprio l'immediatezza di questo nuovo medium, infatti, poteva a suo modo di vedere mettere a rischio la comprensione della realtà, contribuendo in maniera particolarmente subdola ed efficace a distorcere la verità. Come spiega Ruth Berlau nella prefazione alla prima edizione dell'opera,

Questo libro vuole insegnare l'arte di leggere le immagini. Poiché, per chi non vi è addestrato, leggere un'immagine è difficile quanto leggere dei geroglifici. La grande ignoranza sui nessi sociali, accuratamente e brutalmente intrattenuta dal capitalismo, trasforma le migliaia di fotografie dei giornali illustrati in vere e proprie iscrizioni geroglifiche, indecifrabili per il lettore sprovvisto¹.

Gli epigrammi, dunque, non vanno tanto a commentare il referente reale dell'immagine fotografica, quanto a denunciare la non neutralità dell'immagine in sé, la cui verità va cercata al di là dell'immagine stessa, nell'uso che ne viene fatto dalla stampa. Come suggerito da Georges Didi-Huberman, gli epigrammi prendono posizione rispetto alle immagini, cosa che, scrive, «equivale a prendere conoscenza. E tutto ciò avviene solo prendendo forma.»²

Così, ad esempio, nel commentare immagini in cui è protagonista la massa, Brecht riporta il lettore alla verità dei singoli individui; dove l'umano sembra assente, punta il dito sulla tragicità della sua scomparsa. Questo procedimento si può comprendere meglio a partire dalle tavole 5 e 7. Nella prima, (fig. 1) l'immagine fotografica mostra una fila di mezzi militari diretti verso un obiettivo ignoto e con a bordo indistinti militari. L'epigramma drammatizza l'immagine dando voce a un soldato morto: «Quando voi sentirete qualcuno dire / che lui ha distrutto un grande impero in diciotto / giorni, chiedete dove sono andato a finire: / io c'ero e ne ho vissuti sette.»³

¹ Ruth Berlau, in Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, Berlin, Eulenspiegel Verlag, 1955, trad. di Roberto Fertonani, *L'abici della guerra*, Torino, Einaudi, 1972.

² Georges Didi-Huberman, *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia* [2009], trad. di Francesco Agnellini, Milano, Mimesis, 2018, p. 84.

³ Brecht, *L'abici della guerra*, cit.



Figura 1: Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, Berlin, Eulenspiegel Verlag, 1955, tavola 5.

La tavola 7 (fig. 2), probabilmente la più lirica dell'intera raccolta, riporta invece l'immagine di un mare in tempesta, nel quale, ci ricorda Brecht, sono state sacrificate delle giovani vite, per le quali il poeta invoca gesti di pietà umana: «In ottomila nel Kattegat / siamo dispersi. / Ci hanno portati a fondo navi da bestiame. / Pescatore, se la tua rete prende molti pesci. / lascia, in nostro ricordo, che uno sfugga dalle maglie.»⁴



Figura 2: Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, Berlin, Eulenspiegel Verlag, 1955, tavola 7.

In altri casi, l'autore costruisce la propria riflessione a partire non solo dall'immagine in sé, ma dalla relazione che nella fonte si crea tra l'immagine stessa e il titolo. È il caso della tavola 42 (fig. 3), che riporta una copertina della rivista «Life» che ritrae una giovane donna asiatica il cui viso sbucca dal rifugio di fortuna nel sottosuolo dove si è nascosta per sfuggire ai combattimenti che – metaforicamente e letteralmente – hanno luogo sulla sua testa. Per questa immagine Brecht ha composto il seguente epigramma: «Per non essere scoperta e uccisa – / i padroni si azzuffavano nei cieli – tanta / gente si nascose sottoterra impaurita, / seguì le battaglie altrui così a distanza.»⁵

⁴ Ivi.

⁵ Ivi.

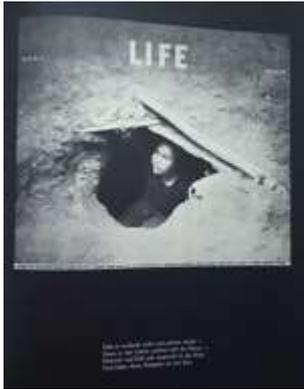


Figura 3: Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, Berlin, Eulenspiegel Verlag, 1955, tavola 42.

La vita alla quale fa riferimento il nome della rivista è in netto contrasto con la condizione in cui si trova la donna e questo scarto così violento colpisce certamente il lettore attento. Brecht, tuttavia, non si limita alla descrizione dell'immagine e nemmeno ne esalta l'eloquenza. Il suo focus non è tanto sulla drammaticità della scelta di seppellirsi vivi per provare a restare in vita, quanto sul fatto che i combattimenti vengono subito passivamente dalla popolazione inerme. Brecht accentua questo aspetto – suggerito, tra l'altro anche dalla prospettiva da cui viene scattata la foto – e pone il lettore davanti alla ricostruzione dei reali meccanismi di potere che sottendono alla situazione rappresentata. La donna, che è soggetto della foto, si rivela essere oggetto passivo di una dinamica più grande di lei.

Quello delle responsabilità è un motivo che ricorre spesso negli epigrammi della raccolta: Brecht spinge il lettore a interrogarsi su ciò che le immagini non raccontano, andando oltre la loro drammaticità e sottolineando come le scene selezionate dalla stampa per illustrare la guerra rappresentino di fatto le conseguenze di scelte e comportamenti individuali e collettivi. Nella tavola 47 (fig. 4), ad esempio, si può osservare un soldato americano con ancora in mano la pistola con la quale ha ucciso il nemico giapponese: «Di sangue una spiaggia doveva tingersi / che non era né dell'uno né dell'altro. Così, / si dice, loro erano costretti a uccidersi. / Lo credo, lo credo, ma domando: da chi?»⁶

⁶ Ivi.

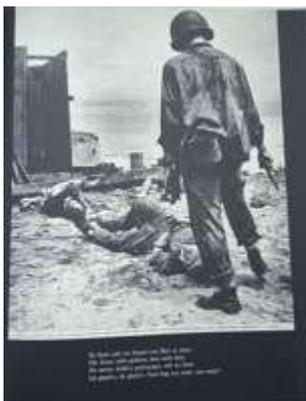


Figura 4: Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, Berlin, Eulenspiegel Verlag, 1955, tavola 47.

La posa del soldato non tradisce in realtà particolari tentennamenti, ma Brecht invita il lettore a riflettere sul fatto che le guerre sono innanzitutto guerre di sopravvivenza per i soldati mandati a morire. Allo stesso tempo, però, andando oltre questa drammatica verità, suggerisce anche che esse non sono fatalità ineluttabili, bensì la conseguenza di scelte individuali e politiche. Su questo aspetto torna più volte nel corso dell'antologia. Significativa è, ad esempio, anche la tavola 22 (fig. 5), la cui immagine scattata dall'alto riprende un'anziana donna tra le macerie di un complesso abitativo. L'epigramma, ancora una volta, spinge il lettore a indagare responsabilità storiche che la foto da sola non è in grado di mostrare: «Non cercare più, donna, non li troverai! / Ma non dare la colpa al fato! Le forze oscure, causa dei tuoi mali / hanno un nome, una faccia e un recapito.»⁷



Figura 5: Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, Berlin, Eulenspiegel Verlag, 1955, tavola 22.

Questo fotoepigramma – o meglio, la relazione drammatica che si crea tra l'immagine fotografica e il suo commento in versi, non l'uno o l'altro elemento singolarmente – sintetizzano molto bene quella che è la posizione che Brecht assume nel rappresentare la Storia e i suoi eventi drammatici, *in primis* la guerra. Il critico Roland Barthes individua proprio nella Storia – in questo approccio alla rappresentazione della Storia – uno dei principali tratti caratteristici della poetica di Brecht, che tende a «rifiutare all'uomo ogni essenza, negare alla *natura* umana qualunque realtà diversa da quella storica, credere

⁷ Ivi.

che non ci sia un male eterno, ma soltanto mali rimediabili; in breve, significa restituire il destino dell'uomo all'uomo stesso.»⁸ Come la Storia in generale, anche la guerra in particolare viene ricondotta nella raccolta di fotoepigrammi alla sua origine economica e politica, collegata alle dinamiche di potere e sopraffazione, alla sua origine pienamente umana. E se la veste grafica – l'uso di uno sfondo nero nella pagina di destra sul quale vengono disposti i ritagli di giornale che contrastano con il bianco dell'epigramma e della pagina di sinistra – è stata interpretata da alcuni critici in chiave simbolica come critica implicita all'ideologia fascista, in realtà l'approccio di Brecht non sembra essere ideologico, ma storico-materialista: egli non si limita alla condanna del nazifascismo e delle sue responsabilità nella Seconda guerra mondiale, ma rappresenta in maniera disincantata la violenza dei più forti sui più deboli e, allo stesso tempo, prova a responsabilizzare le classi subalterne, il cui compito è comprendere le dinamiche storiche per cambiarle.

Non sorprende, dunque, che l'autore incontrò non poche difficoltà nel pubblicare l'opera: non c'è in essa alcuna esaltazione dell'alleato sovietico, nessuna retorica trionfalistica che presenti i fascismi come un male del passato, sconfitto dal nuovo modello di società comunista. Al contrario: l'unico riferimento alla nuova condizione di pace temporanea (e al progetto di una nuova raccolta dedicata alla pace, la *Friedensfibel*) è presente nell'immagine posta sul retro della copertina della *Kriegsfibel* (fig. 6) e contiene un monito a non dare mai nulla per scontato: «Non dimenticate: alcuni vostri pari hanno combattuto / perché voi poteste sedere qui, e non più loro. / E ora non nascondetevi e unitevi alla lotta. / E imparate a imparare e non disimparatelo mai!»⁹



Figura 6: Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, Berlin, Eulenspiegel Verlag, 1955 (tavola non numerata pubblicata sul retro della copertina).

Il termine *Fibel* nel titolo tedesco (*Kriegs*)*fibel* rimanda ai libri illustrati per bambini che sfruttano le immagini per rendere più immediata ed efficace la trasmissione di un contenuto. Da un lato la *Kriegsfibel* riprende l'intento pedagogico del genere, dall'altro lo fa negando proprio l'immediatezza delle immagini su cui si fondano i libri illustrati ai quali si rimanda nel titolo. Brecht intende far prendere coscienza ai lettori di cosa sia realmente la guerra e, come affermato da Ruth Berlau nella prefazione, insegna loro a

⁸ Roland Barthes, *Brecht, Marx e la storia*, in Id., *Bertolt Brecht* [1993], trad. di Laura Santi, Roma, Castelvechi, 2014, pp. 28-34, qui p. 34.

⁹ Brecht, *L'abici della guerra*, cit.

leggere le immagini, ossia a guardare oltre l'apparentemente immediata verità che viene imposta attraverso la stampa e che è parte integrante del meccanismo di potere denunciato nell'opera.

È evidente che anche in questa raccolta poetica, come nella scrittura per il teatro, Brecht non si limita a veicolare un messaggio dato, ma lavora all'ideazione di una forma che stimoli il coinvolgimento attivo di chi fruisce delle sue opere, dimostrandosi in questo convinto non solo della necessità di cambiamento dello *status quo*, ma anche del fatto che un cambiamento sia possibile solo attraverso la partecipazione attiva innanzitutto all'interpretazione, alla comprensione della realtà. La verità, spiega nel celebre saggio *Cinque difficoltà per chi scrive la verità*, va riconosciuta e scritta, ma anche resa maneggevole e diffusa. Scrive Brecht:

Chi vuole descrivere il fascismo e la guerra, grandi catastrofi che non sono catastrofi naturali, deve costruire una verità suscettibile di essere tradotta in pratica. Deve dimostrare che si tratta di catastrofi a danno delle enormi masse di coloro che lavorano senza possedere mezzi di produzione propri, provocate dai proprietari di tali mezzi di produzione.

Quando si vuole scrivere efficacemente la verità su certe condizioni deprecabili, bisogna scriverla in modo che se ne possano riconoscere le cause evitabili. Quando le cause evitabili vengono riconosciute, le condizioni deprecabili si possono combattere¹⁰.

In questo senso, *L'abici della guerra* presuppone uno studio sulla fotografia in generale (tema al quale l'autore aveva comunque, come visto, dedicato dei brevi appunti saggistici)¹¹ ma resta un testo poetico sulla guerra per il quale Brecht ha cercato la forma più efficace possibile che gli consentisse di portare i lettori a riflettere sulla complessità degli eventi storici di cui egli stesso è stato testimone, complessità determinata in maniera significativa *anche* dall'avvento dei nuovi media e dall'utilizzo di immagini fotografiche sulla stampa, che dunque non potevano essere escluse dalla sua riflessione sulla guerra. La volontà di insegnare a leggere le immagini e quella di insegnare a cogliere la complessità della realtà si tengono insieme. Non solo: esse non prescindono mai da una ricerca formale, prodotto di un'attenta riflessione sulle forme di produzione culturale¹².

In questa ricerca, l'interazione di media diversi sembra aver avuto un ruolo privilegiato. Ad esempio, in *Lyrik und Malerei für Volkshäuser*, un breve saggio risalente agli anni dell'esilio, Brecht riflette sull'utilità di creare opere d'arte che associno pittura e poesia e possano essere esposte in luoghi pubblici. Dopo essersi soffermato sul difficile

¹⁰ Bertolt Brecht, *Cinque difficoltà per chi scrive la verità*, in Id., *Scritti sulla letteratura e sull'arte*. Nota introduttiva di Cesare Cases, trad. di Bianca Zagari, Torino, Einaudi, 1973, pp. 118-166, qui p. 123.

¹¹ Cfr. Bertolt Brecht, *Zum zehnjährigen Bestehen der AIZ*, in Id., *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, vol. 21, Berlin, Weimar, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1993, p. 515; Bertolt Brecht, *Über Photographie*, in Id., *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, vol. 21, Berlin, Weimar, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1993, pp. 264-265; Bertolt Brecht, *Il processo all'opera da tre soldi*, in Id., *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 53-109.

¹² Cfr. J. J. Long, *Paratextual Profusion. Photography and Text in Bertolt Brecht's War Primer*, in «Poetics Today», 29/1, 2208, pp. 197-224.

ruolo dell'arte in una fase di crisi e incertezza, egli illustra quelli che ritiene siano i vantaggi dell'interazione tra le due forme d'arte:

Der Vorteil solcher Tafelwerke, die Lyrik und Malerei vereinigen, könnte darin bestehen, daß sie bei strengerer Wahrung der Grenzen und Funktionen der verschiedenen Kunstgatten doch dem Beschauer Gelegenheit geben, die beiden Genußarten zu vereinen. Das kann von Bedeutung sein in einer Zeit, die so sehr wie die unsrige auf Spezialisierung drängt und so wenig für die Allseitigkeit und Vollsinnlichkeit des Menschen tut. Gerade das Einnehmen der beiden Standpunkte bereichert den Beschauer.

Man kann das auch so ausdrücken: in den subjektiven Kunstgenuß tritt ein objektives Moment. Es lohnt sich darüber einen Augenblick nachzudenken. [...] Das Sujet des Tafelwerks tritt in zwei subjektiven Gestaltungen vor den Beschauer (so wie der Maler es sieht und so wie der Dichter es sieht). Der Beschauer nimmt beide Standpunkte ein und, in dem er wechselt von einem zum anderen, noch einen dritten, seinen eigenen¹³.

La moltiplicazione dei punti di vista è indubbiamente una costante nella ricerca formale di Brecht, il quale si dimostra sempre preoccupato di porre i fruitori della sua arte nella condizione di mettere in discussione il racconto dominante sui temi ai quali di volta in volta si dedica. In particolare, la lirica come strumento per l'ampliamento delle prospettive date da altre forme espressive caratterizza anche altre opere dell'esilio, come ad esempio *Terrore e miseria del Terzo Reich*. In questa *pièce* molto *sui generis*, Brecht presenta una serie di 24 brevi scene di vita quotidiana il cui brevissimo svolgimento potrebbe essere ricondotto alle forme della drammaturgia aristotelica¹⁴. In realtà, a ben vedere, l'utilizzo di testi poetici all'inizio di ogni scena crea una tensione simile a quella che si crea ne *L'abici della guerra* tra gli epigrammi e le immagini che commentano. Così ad, esempio, il dialogo tra due soldati nella scena intitolata *Nelle caserme si viene a sapere del bombardamento di Almeria* viene introdotto dalla seguente lirica: «Eccoli qui i soldati /

¹³ Bertolt Brecht, *Lyrik und Malerei für Volkshäuser*, in Id. *Größe kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, vol. 22, Berlin, Weimar, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1993, pp. 575-579, qui p. 578: «Il vantaggio di queste tavole, che uniscono poesia e pittura, potrebbe consistere nel fatto che, pur rispettando rigorosamente i confini e le funzioni delle varie forme d'arte, danno comunque allo spettatore l'opportunità di unire i due tipi di fruizione. Questo può essere importante in un tempo come il nostro che spinge alla specializzazione e fa poco per le capacità sensibili a tutto tondo dell'uomo. È proprio l'adozione di due punti di vista che arricchisce lo spettatore. Si può anche dire così: nel soggettivo godimento dell'arte entra un momento oggettivo. Vale la pena pensarci un attimo. [...] Il soggetto della tavola presenta allo spettatore due rappresentazioni soggettive (come il pittore vede la cosa e come la vede il poeta). L'osservatore assume entrambi i punti di vista e, passando dall'uno all'altro, un terzo, il suo.» (traduzione di chi scrive)

¹⁴ Cfr. Marco Castellari, *Introduzione*, in Bertolt Brecht, *Terrore e miseria del Terzo Reich*, Torino, Einaudi, 2016, posizione 17 (edizione epub): «Com'è noto, *Terrore e miseria del Terzo Reich* – insieme alla quasi coeva *I fucili di madre Carrar* – occupa una posizione alquanto anomala rispetto alle restanti opere del teatro di Brecht, perché deliberatamente composta seguendo i canoni della drammaturgia "aristotelica", quella cioè che si basa sull'effetto di "immedesimazione" (*Einfüllung*) anziché sul diametralmente opposto effetto di straniamento (*Verfremdung*), cardine del teatro epico. Tale scostamento dai principî fondamentali della sua concezione del teatro era giustificato da Brecht con la necessità di valersi di qualsiasi mezzo, anche obsoleto e "antiscientifico", pur di rafforzare il fronte dell'opinione antifascista.»

che vengono trattati / a minestre e arrosti / perché lottino per lui / e non chiedano a chi costi, / a chi giovi la sua guerra.»¹⁵ La lirica, dunque, va al punto della questione suggerendo un nodo problematico e inducendo lo spettatore a riflettere, a porsi delle domande su quello che gli ingenui soldati che dialogano nella scena sembrano non vedere.

Del resto, di metodo – della sua importanza e della sua validità – parla lo stesso Brecht quando nei *Diari di lavoro* indica *L'abici della guerra, Terrore e miseria del Terzo Reich* e *Cinque difficoltà per chi scrive la verità* come opere metodologicamente ben riuscite del periodo dell'esilio:

Lavoro a una nuova serie di fotoepigrammi. Da un rapido sguardo a quelli vecchi, che risalgono in parte ai primi tempi della guerra, risulta che non c'è da eliminare quasi niente (da un punto di vista politico assolutamente niente) un buon indizio, questo, della validità del metodo di osservazione adottato, dato che la guerra cambia continuamente volto. Ora le quartine sono più di 60 e insieme a TERRORE E MISERIA DEL TERZO REICH, ai volumi di poesie e forse anche a CINQUE DIFFICOLTÀ PER CHI SCRIVE LA VERITÀ, l'opera fornisce un resoconto letterario soddisfacente sul periodo dell'esilio¹⁶.

Il punto, dunque, è per Brecht il metodo di osservazione, la capacità di affinare lo sguardo, ponendosi domande rilevanti che consentano al lettore o spettatore di comprendere la complessità della drammatica attualità. C'è dunque una questione generale di metodo ("imparare ad imparare", come suggerisce l'epigramma della mai completata *Friedensfibel*) e una particolare, la guerra, che Brecht individua come tema che non può non dominare la riflessione critica. Estrapolando delle immagini o dei brevi dialoghi dal flusso indistinto del racconto della guerra, Brecht, come intuito da Walter Benjamin in un suo celebre saggio su *L'autore come produttore*, «arresta l'azione in corso, e costringe così l'ascoltatore a prendere posizione rispetto all'accadimento, l'attore rispetto al proprio ruolo.»¹⁷

È questo che fa della sua produzione una produzione non propagandistica ma politica. Come spiegato bene da Roland Barthes, quello di Brecht

è essenzialmente un teatro della riflessione, della coscienza, della lucidità, un teatro dell'interrogativo. E in Brecht è proprio l'interrogativo ad essere rivoluzionario, poiché tende a persuadere l'uomo che la sua storia gli appartiene, e che non sarà in nulla diversa da come lui stesso la costruirà. Brecht mette gli uomini di fronte alla propria storia, ovvero di fronte alla propria responsabilità¹⁸.

¹⁵ Brecht, *Terrore e miseria del Terzo Reich*, cit., posizione 1436.

¹⁶ Bertolt Brecht, *Diario di lavoro 1942-1955*, [1973], vol. 2, trad. di Bianca Zagari, a cura di Werner Hecht, Torino, Einaudi, 1976, p. 741.

¹⁷ Walter Benjamin, *L'autore come produttore*, in Id., *Aura e choc*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 147-162, qui p. 160.

¹⁸ Barthes, *Brecht e il nostro tempo*, in Id., *Bertolt Brecht*, cit., pp. 35-39, qui p. 39.

Barthes appunto fa riferimento qui alla produzione teatrale, ma lo stesso principio si può applicare al resto della sua produzione e certamente a *L'abici della guerra* che mira a far riflettere tanto sulla guerra quanto sul suo racconto mediatico. Una reale comprensione del modo in cui i media raccontano la guerra è infatti il presupposto necessario e probabilmente imprescindibile per la comprensione della guerra stessa e per un suo potenziale contrasto.

3. War Primer 2

Il progetto di riscrittura de *L'abici della guerra* ideato dai fotografi inglesi Broomberg e Chanarin ha visto la luce nel 2011 e ha ripercorso principalmente dieci anni di quella che la stampa ha definito "lotta al terrore". Per la *War Primer 2* i due fotografi si sono serviti dell'edizione inglese del testo, la *War Primer*, a cura di John Willett, che aveva apportato diverse modifiche all'originale, cambiando l'ordine delle tavole e optando per uno sfondo grigio anziché nero. In rosso hanno sovrascritto il proprio nome e, al posto della postfazione di Willett, le fonti delle foto che hanno adoperato per la loro riscrittura del fototesto brechtiano. Secondo Broomberg e Chanarin le immagini selezionate entrano in relazione con gli epigrammi brechtiani nello stesso modo in cui lo fanno gli originali. Talvolta il montaggio delle foto consente di vedere con chiarezza il ritaglio di giornale dell'originale brechtiano, creando una relazione complessa delle nuove foto sia con le vecchie, sia con gli epigrammi. Altre volte la nuova immagine copre quasi completamente quella originale, il cui oggetto non è più riconoscibile, e si propone dunque come attualizzazione visuale delle suggestioni proposte dai versi di Brecht. Angela Albanese interpreta il primo caso come completamento e aggiornamento della relazione tra testo e foto in Brecht, mentre parla di esplicitazione del significato degli epigrammi nel secondo caso. Certamente, afferma la studiosa,

War Primer 2 non è, anche sotto il profilo formale, una mera replica del modello brechtiano, quanto piuttosto una sua feconda rifrazione, una ricreazione inquieta che, rimodellandone il *layout*, ne dispiega al contempo nuove potenzialità ermeneutiche¹⁹.

Si consideri innanzitutto la celebre foto che apre la *Kriegsfibel*, con Hitler che tiene un discorso in uno stato di *trance*, commentata da Brecht con il seguente epigramma: «Come uno che a cavallo lo ha percorso dormendo, / conosco il sentiero scelto dal destino, / sentiero stretto, che porta all'abisso: / lo trovo nel sonno. Mi venite dietro?»²⁰ Nella *War Primer 2*, l'immagine di Hitler è stata accostata dai due fotografi a un'immagine di Donald Rumsfeld (fig. 7), segretario di stato americano della presidenza Bush, il cui nome viene associato allo scoppio della guerra in Iraq e che qui appare divertito mentre cerca di tenersi in equilibrio su un monociclo.

¹⁹Angela Albanese, *L'abici delle guerre: fototesti e riscritture tra Brecht e Broomberg-Chanarin*, in «Arabeschi», 15, 2022, pp. 49-65, qui p. 62.

²⁰ Brecht, *L'abici della guerra*, cit.



Figura 7: Adam Broomberg - Oliver Chanarin, *War Primer 2*, Londra, Mack, 2011, tavola 1.

Se, dunque, Brecht nel suo epigramma paragonava Hitler a un sonnambulo privo di senno cui la gente dà credito, Rumsfeld appare come un personaggio da circo, inconsapevole dell'impatto che le sue scelte hanno sugli equilibri mondiali.

Molto spesso, laddove Brecht mostra quello che nell'immagine non è rappresentato, Broomberg e Chanarin scelgono foto che fanno diretto riferimento alle parole del drammaturgo di Augusta, senza replicare realmente la tensione che egli crea tra ritaglio fotografico ed epigramma. Così, alla già commentata tavola 5 (fig. 1) della *Kriegsfibel*, associano una foto fornita dal Pentagono che mostra il rientro in patria delle salme di soldati americani, le cui bare sono state disposte in un aereo militare da commilitoni in divisa (fig. 8).



Figura 8: Adam Broomberg - Oliver Chanarin, *War Primer 2*, London, Mack, 2011, tavola 5.

Ad una prima lettura superficiale, questa scelta di mettere al centro della scena la morte, che Brecht aveva evocato nell'epigramma commentando l'immagine dei convogli di soldati in vita e in piena attività, può essere letta come una semplificazione. A ben vedere, però, essa può anche essere interpretata come un tentativo di riportare al centro del dibattito il sacrificio di un numero considerevole di soldati americani in un contesto in cui le autorità, per non perdere il consenso, hanno spesso dato poco rilievo al numero ingente di vittime cadute per le contestate guerre iniziate proprio dall'amministrazione Bush dopo l'11 settembre. In questo senso, i due fotografi vanno alla radice del metodo brechtiano, che vuole mettere in luce le modalità di racconto della guerra: Brecht risponde ne *L'abici della guerra* alla fallacia della propaganda e della narrazione bellica,

Broomberg e Chanarin alle omissioni nel racconto della reale drammaticità della guerra, mostrando quello che la stampa normalmente non mostra. Questa interpretazione è in parte supportata dall'uso di numerose foto che fanno riferimento a scandali che a lungo le autorità hanno cercato di tenere nascosti e che poi sono deflagrati proprio a seguito della diffusione di immagini compromettenti. Non manca un primo piano del soldato Menning prima dell'arresto e della transizione di genere (tavola 13, fig. 9): al volto della principale fonte dello scandalo Wikileaks, i fotografi inglesi associano l'elogio tributato da Brecht allo scrittore Lion Feuchtwanger: «Era il nemico del loro nemico, è vero, / ma c'era in lui una colpa che non ha perdono. / Il loro nemico era il suo governo, / così l'hanno sbattuto dentro come sedizioso.»²¹



Figura 9: Adam Broomberg - Oliver Chanarin, *War Primer 2*, London, Mack, 2011, tavola 13.

Quello che certamente colpisce della *War Primer 2* è la violenza delle immagini, nettamente più crude rispetto a quelle usate dalla stampa per raccontare la Seconda guerra mondiale. Si può ragionevolmente supporre che questo non dipenda dal fatto che le guerre del nuovo millennio siano più cruente di quelle del secolo scorso. Sembra invece più probabile che ad essere radicalmente cambiata sia la sensibilità rispetto al racconto che di esse viene fatto, caratterizzato da uno sguardo disincantato e un po' morboso degli spettatori, che alimenta il mercato di immagini in cui il disprezzo per la vita emerge vividamente. Si pensi, ad esempio, alla tavola 8 (fig. 10), che ne *L'abito della guerra* mostra un soldato che osserva il teatro di guerra da un nascondiglio, immagine che ha ispirato a Brecht il seguente epigramma: «Prima di balzare nella mischia dei carri / armati, vi vedo scrutare il nemico. Era / il francese l'oggetto dei vostri sguardi? / O il vostro capitano, che vi sorveglia.»²² Nella *War Primer 2*, al ritaglio di giornale di Brecht viene sovrapposta l'immagine di un militare che fa capolino da dietro un muro, evidentemente pronto a sparare alla prima occasione.

²¹ Ivi.

²² Ivi.



Figura 10: Adam Broomberg - Oliver Chanarin, *War Primer 2*, London, Mack, 2011, tavola 8.

Non solo il militare ritratto è attivo e risoluto: ai suoi piedi è ben visibile il cadavere di un giovane civile in una pozza di sangue, che ricorda ai lettori con chiarezza la violenza della guerra e mostra una certa indifferenza da parte del militare, non la sua paura. Non solo: la foto, drammaticamente reale, potrebbe essere scambiata con il fermo immagine di un videogioco, aspetto che aggiunge un ulteriore livello di complessità alla fruizione conscia e inconscia delle immagini di guerra.

Nel pieno rispetto dell'intento brechtiano, Broomberg e Chanarin non si fermano alla superficie del problema mostrando l'universalità e atemporalità del dramma della guerra. Al contrario, come Brecht si interrogano sia sulle immagini in sé, sia sul loro uso, in guerra e nella comunicazione politica in generale. Come spiega Chanarin in un'intervista,

What we've tried to do – not exclusively, but in many cases – is to look at the way that a lot of the images in the *Primer* speak about images, about image production and the way image production in conflict has changed. Our *War Primer 2* will show the many similarities between images that Brecht collected, o the Second World War and contemporary conflicts, but it will also interrogate the new ways in which cameras intersect and participate in war today²³.

Interessante è il caso della tavola numero 10 (fig. 11), che nell'originale mostra una croce per un militare non identificato, al quale Brecht dà voce nell'epigramma: «La mia ultima volontà: che lui tiri le cuoia. / Ascoltate la verità: è il grande nemico. / Lo posso dire: perché solo la Loira / sa dove sono adesso e poi un grillo.»²⁴ In questo caso l'immagine della croce, che dà senso immediato all'epigramma, è quasi completamente coperta da

²³ Sarah James, *Adam Broomberg – Oliver Charin: War Primer 2. Interviewed by Sarah James*, in Adam Broomberg e Oliver Charin, *War Primer 2*, Londra, Mack, 2011, pp. 217-225, qui p. 220: «Quello che abbiamo cercato di fare – non sempre, ma in molti casi – è guardare al modo in cui molte delle immagini ne *L'abici* parlano della produzione di immagini e del modo in cui la produzione di immagini in un conflitto è cambiata. La nostra *War Primer 2* mostrerà molte somiglianze tra le immagini della Seconda guerra mondiale raccolte da Brecht e quelle dei conflitti contemporanei, ma indagherà anche i nuovi modi in cui oggi le macchine fotografiche entrano in relazione con la guerra e vi partecipano.» (traduzione di chi scrive).

²⁴ Brecht, *L'abici della guerra*, cit.

una celebre foto che ritrae, tra gli altri, il presidente Obama e Hillary Clinton intenti a seguire l'operazione che portò alla cattura ed uccisione di Osama Bin Laden.



Figura 11: Adam Broomberg - Oliver Chanarin, *War Primer 2*, London, Mack, 2011, tavola 10.

Tale foto dà un valore completamente diverso all'epigramma brechtiano. Le parole del soldato sconosciuto potrebbero qui essere attribuite non a uno sconosciuto soldato, bensì ad una massa indistinta di vittime e superstiti dell'attacco alle Torri gemelle il cui odio è stato fatto riversare sulla figura del noto terrorista. «È il grande nemico», scrive Brecht pensando a Hitler. Nella contemporaneità, nel contesto degli eventi che sono seguiti al 9/11, un'affermazione del genere suona molto più retorica e propagandistica perché proprio dall'individuazione e condanna di un singolo nemico sono scaturite altre guerre con altre vittime.

Ancor più interessante è l'esempio della tavola 76 (fig. 12) dove l'immagine della popolazione che rientra nelle proprie città viene sostituita da quella scioccante di un militare americano che tiene al guinzaglio un detenuto nella prigione di Abu Ghraib in Iraq.



Figura 12: Adam Broomberg - Oliver Chanarin, *War Primer 2*, London, Mack, 2011, tavola 76.

Tale scelta può essere interpretata come un tentativo di Broomberg e Chanarin di far riflettere i lettori sul significato contemporaneo dell'esortazione che Brecht fa nell'epigramma a non dare mai per scontata l'acquisizione della libertà: «Voi reduci dalla barbarie / raccontate adesso a casa e con un brivido, come si vive / presso un popolo che si è fatto asservire / e non pensate che il vostro riscatto sia questo.» Ancora più duro è il verso finale nell'originale: «Und haltet euch nicht selbst für befreit», tradotto

letteralmente da Willett nell'edizione usata dai due fotografi: «And don't assume that you are truly free.»²⁵ Proprio a questo richiamo a non credere di essere realmente liberi rispondono Broomberg e Chanarin con l'inquietante immagine di un militare americano che umilia un detenuto durante una missione propagandata come portatrice di civiltà e libertà.

I due fotografi, dunque, propongono diverse letture degli epigrammi brechtiani e costruiscono un proprio personale catalogo del modo problematico della stampa e dei social media di raccontare la guerra nella contemporaneità. In questo, il loro lavoro rende ancor più evidente quanto il lavoro di Brecht non sia solo una narrazione della guerra alternativa a quella della stampa, ma uno strumento per allenare i lettori a mettere a loro volta in discussione le narrazioni costruite dai mass media. Scrive Justin Coombes:

As formal exercise, *War Primer 2* might be considered rather slight; but as reification of Brecht's imperative to treat images critically, Broomberg and Chanarin's book is exemplary. What Brecht's work suggests and Broomberg and Chanarin's compounds, is not that we discredit the role of the photographer in itself, but that we pay it the respect of subjecting it to critique: of keeping it alive, of reanimating it. Whilst the range of news media might already have felt comprehensive to consumers in the Second World War (the radio, the newsreel, the newspaper) the advent of the Internet, rolling news and 24/7 reporting makes the task of treating political imagery skeptically even more important, and even more challenging today. [...] The service Broomberg and Chanarin do to Brecht's project is one of literal and metaphorical reopening. The imperative suggested by *War Primer 2* is that we remain aware of the scrapbooks we are all creating, both consciously and unconsciously, and that we keep them open, ever ready for adjustment. Brecht's techniques suggest ways of picking apart images that are complemented by such theoretical strategies as those employed by Conceptual artists and by post-structuralist writers like Barthes. Broomberg and Chanarin employ both here. They remind us that we continue to need images, but we also need to keep looking behind and beyond them²⁶.

²⁵ Ivi.

²⁶ Justin Coombes, *Secondary Targets: Adam Broomberg and Oliver Chanarin's War Primer 2 in the light of recent scholarship on ekphrasis and conceptual art*, in Adam Broomberg e Oliver Chanarin, *War Primer 2*, cit., pp. 168-179, qui pp. 177-178: «Come esperimento formale, la *War Primer 2* potrebbe essere considerato di scarsa importanza; ma come concretizzazione dell'imperativo brechtiano di trattare criticamente le immagini, il volume di Broomberg e Chanarin è esemplare. Quello che il lavoro di Brecht suggerisce, e Broomberg e Chanarin sfruttano, non è che screditiamo il ruolo del fotografo in sé, ma che gli rendiamo l'omaggio di sottoporlo a critica: di tenerlo in vita e dargli nuova vita. Se la gamma di media di informazione poteva già sembrare esaustiva ai consumatori nella Seconda guerra mondiale (la radio, i cinegiornali, i giornali) l'avvento di internet, che dispiega notizie e reportage 24/7 rende ancor più importante e più arduo il compito di trattare con scetticismo il repertorio di immagini della politica. [...] Il servizio che Broomberg e Chanarin rendono al progetto di Brecht è di riapertura in senso letterale e metaforico. L'imperativo suggerito da *War Primer 2* è preservare la consapevolezza degli album che stiamo creando, sia consciamente sia inconsciamente, e che li teniamo aperti, sempre pronti per essere corretti. Le tecniche di Brecht suggeriscono modi di strappare immagini che sono completate da strategie teoriche come quelle impiegate da artisti

4. Guerra e racconto intermediale ieri e oggi

Nei quasi sessant'anni intercorsi tra la pubblicazione di *L'abici della guerra* e di *War Primer 2* sia le tecnologie militari che quelle dell'informazione sono cambiate in maniera radicale. Intatta è rimasta la necessità di inserire l'analisi del racconto della guerra in quella più ampia di questo drammatico evento storico. Gli studiosi lo fanno con i loro mezzi, gli artisti con i propri. Brecht ha intuito il potenziale dell'intermedialità per la comprensione di una realtà sempre più complessa. Ha lavorato mettendo insieme uno dei linguaggi più antichi per il racconto della guerra, quello della poesia, con uno dei più recenti, quello della fotografia. Lo ha fatto creando dei cortocircuiti tra parole e immagini che esaltassero le potenzialità comunicative di entrambi e accrescessero le capacità percettive dei fruitori. Tra coloro che hanno saputo cogliere il valore etico ed estetico di questo progetto ci sono stati appunto Broomberg e Chanarin che hanno riattivato il potenziale di un'opera sapiente di rilettura e riscrittura. Se nella contemporaneità il discorso sul rapporto tra testo e immagine è ancora dominato dalla domanda sulla superiorità dell'uno sull'altro, Brecht, che pure era profondamente scettico nei confronti della fotografia, è riuscito ad andare oltre la problematicità del suo uso e anzi di trarre forza dalla sua critica per esaltare il potenziale del linguaggio in sé. E lo ha fatto attraverso l'interazione tra linguaggi, creando un modello per le generazioni successive. «Un autore che non istruisce gli scrittori non istruisce nessuno»²⁷, scrive Benjamin in *L'autore come produttore*. Con *L'abici della guerra* Brecht ha certamente mostrato il carattere paradigmatico della sua ricerca. Non sorprende neanche che a riscrivere la sua raccolta di fototesti siano stati due fotografi e non un letterato. Questa è semmai l'ulteriore riprova della bontà del metodo di lavoro di quest'opera, capace di esaltare il potere della risonanza che si crea tra media diversi quando vengono fatti interagire, il potenziale cognitivo ed estetico di questa interazione. Come scrive Benjamin,

Le opinioni hanno molta importanza, ma la migliore non serve a nulla, se non induce coloro che la possiedono a fare qualcosa di utile. La migliore tendenza è falsa se non insegna quale atteggiamento si deve tenere per soddisfarla. E lo scrittore può insegnare questo atteggiamento solo con quell'attività che è la sua: e cioè scrivendo²⁸.

Il racconto della guerra di Brecht continua ad accrescere la nostra comprensione della guerra proprio grazie alla sua attenzione alla forma, alla riflessione sui linguaggi, consapevole della dignità del lavoro di scrittore e della sua enorme rilevanza sociale e con la capacità di fare da modello anche ad artisti che usano altri linguaggi. La ricezione della produzione di Brecht è certamente condizionata da questioni ideologiche, ma in realtà il grande valore della sua eredità risiede nella sua instancabile ricerca formale e di

concettuali o scrittori post-strutturalisti come Barthes. Broomberg e Chanarin le usano entrambe in questo volume. Ci ricordano che continuiamo ad avere bisogno delle immagini, ma che abbiamo anche bisogno di continuare a guardare dietro le immagini e oltre le immagini.» (traduzione di chi scrive).

²⁷ Benjamin, *L'autore come produttore*, cit., p. 160.

²⁸ *Ibidem*.

questa *L'abici della guerra* è certamente una delle espressioni più felici e più stimolanti per la contemporaneità.