

NOAH WILLUMSEN

Un «uomo del Secolo»: Bertolt Brecht, Raimondo Collino Pansa e l'intervista come evento
(Traduzione di Silvia Valisa)

In

Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2025

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

NOAH WILLUMSEN

Un «uomo del Secolo»: Bertolt Brecht, Raimondo Collino Pansa e l'intervista come evento
(Traduzione di Silvia Valisa)

*Negli ultimi cinque anni sono venute alla luce quasi cento interviste perdute e dimenticate date dal drammaturgo tedesco Bertolt Brecht. La loro pubblicazione nel febbraio del 2023 lo ha reso uno dei praticanti più dotati e creativi di una forma che presto sarebbe diventata parte centrale della professione di scrittore in tutto il mondo. Ma la prima conversazione di Brecht con un giornalista fu tutt'altro che di buon auspicio. Come registrò la sua assistente Elisabeth Hauptmann dopo l'incontro: «Ieri Brecht è stato intervistato da un uomo del Secolo. Dice che l'italiano è un idiota, nient'altro che emozioni dall'inizio alla fine – semplicemente un idiota.» Grazie all'accesso al Secolo reso possibile dalla digitalizzazione in corso presso FSU (<https://ilsecolo.lib.fsu.edu/>), e la conseguente riscoperta dell'identità dell'«uomo del Secolo», oggi sappiamo che il sommario giudizio di Brecht non rende giustizia né a Raimondo Collino Pansa, il poeta e giornalista corrispondente da Berlino del quotidiano *Il Secolo a metà* degli anni Venti, né al significato del loro deludente incontro. Ciò che emerge invece è un'immagine della difficile imbricatura di teatro, mezzi di informazione e politica nel periodo tra le due guerre, e dei problemi e delle potenzialità offerte dalle nuove forme giornalistiche per lo scambio letterario transnazionale. Nonostante il suo stesso fallimento, l'intervista di Collino Pansa a Brecht mostra come funzionassero le interviste e i rituali di appuntamento, preparazione, conversazione e trascrizione che, anche ai loro stessi partecipanti, sembravano ancora malleabili e strani. Esaminare queste pratiche al momento del loro consolidamento può fornirci nuovi elementi su uno degli sviluppi storici mediatici centrali del 20° secolo e, forse, sulla (dis-)funzionalità della nostra «società dell'intervista» (Atkinson e Silverman). Più di ogni altra cosa, questo improbabile incontro ci offre una finestra su un momento paradossale nel tempo: anche se *l'illustre Secolo* si incamminava al declino nell'Italia fascista, contribuì a lanciare la carriera internazionale di uno dei giovani drammaturghi più grandi e radicali della Germania.*

1. La prima intervista di Brecht?

Nel 2023, con la pubblicazione del volume da me curato, *La nostra speranza oggi è la crisi*, sono diventate disponibili per la prima volta quasi cento interviste del drammaturgo tedesco Bertolt Brecht (1989-1956) perdute e dimenticate dopo la sua morte.¹ Esse mostrano che Brecht è stato uno dei più capaci e creativi primi praticanti di un formato che, nella nostra «società contemporanea dell'intervista», è diventata una parte centrale del lavoro dello scrittore in tutto il mondo.² L'intervista, come i letterati del periodo tra le due guerre avevano iniziato a capire, non era solo un espediente giornalistico impertinente per aumentare la tiratura, ma – forse proprio per questo – la vera «forma d'arte dei nostri tempi».³ Lo stesso Brecht fece una «difesa entusiasta» dell'intervista nel 1927, vantandosi di voler rispondere a tutte le domande che gli venivano poste, «dalla qualità del dentifricio ai problemi politici».⁴ Ma i suoi primi tentativi, che ebbero luogo all'inizio del 1926 e che sono al centro della seguente analisi, finirono in un fallimento totale. Come la sua assistente Elisabeth Hauptmann annotò nel suo diario il 31 gennaio di quell'anno: «Ieri Brecht è stato intervistato da un uomo del *Secolo*. Dice che l'italiano è un idiota, nient'altro che emozioni, dall'inizio alla fine – semplicemente un idiota».⁵

¹ B. BRECHT, «*Unsere Hoffnung heute ist die Krise*». *Interviews 1926–1956*, Berlin, Suhrkamp, a cura di Noah Willumsen, 2023.

² P. ATKINSON e D. SILVERMAN, *Kundera's Immortality: The Interview Society and the Invention of the Self*, «*Qualitative Inquiry*» (1997), 3, 304–325: 305.

³ «[D]ie Kunstform unserer Zeit». R. MUSIL, *Interview mit Alfred Polgar [5. März 1926]*, *Gesammelte Werke 8. Essays und Reden*, Reinbek, Rowohlt, 1978: 1154–1160.

⁴ «Ein begeistertes Plaidoyer»: «von der Qualität einer Zahnpasta bis zu politischen Problemen» (BRECHT, *Hoffnung ...*, 669).

⁵ «Brecht ist gestern vom Secolomann interviewt worden. [...] Er sagt der Italiener sei ein dummer Mann, so durch + durch Gefühl – eben dumm» (E. HAUPTMANN, *Tagebuch 1926*, in B. Brecht, *Notizbücher 16–20 (1924–1926)*, a cura di Martin Kölbl e Peter Villwock, Berlin, Suhrkamp, 2021, 725–741: 727. Sulla pianificazione della prima intervista di Brecht, cfr. BRECHT, *Hoffnung ...*, 11–12.

Le frustrazioni di Brecht con l'intervista – una forma ancora nuova per lui e per il panorama mediatico tedesco nel suo complesso – erano iniziate qualche settimana prima. Stava pianificando una conversazione con un giornalista amico, Frank Warschauer, che doveva uscire sul nuovo settimanale berlinese, *Die literarische Welt* («Il mondo letterario»), come parte di una serie di conversazioni con celebri scrittori tedeschi intitolata «Was arbeiten Sie?», cioè: «A cosa sta lavorando?»⁶ Il 13 gennaio, sotto il titolo significativamente incerto «Wie interviewt man?» («Come si conduce un'intervista?»), Hauptmann e Brecht iniziarono a raccogliere possibili domande nel diario tenuto da Hauptmann:

Quale abilità vorrebbe avere? Oltre alla scrittura. Per divertimento e svago?
 Cosa pensa del declino dell'Occidente + del futuro dell'America?
 Cosa ritiene più necessario nella crisi attuale del teatro?
 La miseria del teatro in parole sue.⁷

Elaborarono anche risposte intelligenti e battute fulminanti: «Non ci adattiamo alle vostre case! Abbiamo uno spirito diverso. Teniamo [in mano] i nostri sigari in modo diverso da voi.»⁸ Ma il fatto che avessero abbozzato non solo le risposte, ma anche le domande, illustra chiaramente sia il bisogno di Brecht di esercitare un alto grado di controllo su un processo a lui sconosciuto sia la sua convinzione di poterlo fare.

Invece, in questo caso, non riuscì a controllare niente. Durante l'ultima settimana di gennaio, Warschauer, su cui Brecht contava per portare a termine l'intervista, cancellò l'incontro e il suo sostituto, il critico Bernard Guillemin, si rivelò del tutto inaffidabile. Come notò Hauptmann il 1° febbraio: «Guillemin non può venire all'intervista stamattina – dice che è stanco prima delle 12 + imprevedibile – Brecht è sbalordito. Dall'inettitudine della sua specie.»⁹

2. Tracce

Essendo la sua intervista al *Die Literarische Welt* rinviata, fu il poi tanto vituperato «Secolomann» ad approcciarlo per primo. Sappiamo che Brecht e i suoi collaboratori prendevano appunti accurati e che raramente gettavano questo – o altro – materiale; eppure, nel vasto archivio Brecht rimane solo la lapidaria annotazione nel diario di Hauptmann che ho già citato, senza alcuna traccia di una conversazione effettiva tra Brecht e questa persona, dell'identità dell'intervistatore o, addirittura, per quale dei tanti giornali italiani con un titolo che includeva la parola «Secolo» questo intervistatore lavorasse.

Un singolo indizio può essere trovato in un'intervista che Brecht rilasciò alla filologa e critica polacca Regina Reicherówna nell'aprile dello stesso anno. Alla sua domanda «Quale percorso seguirà il nuovo teatro?» lui rispose:

⁶ La serie, che iniziò l'8 gennaio 1926 con Franz Werfel e continuò fino alla fine di luglio, discuteva le abitudini professionali e i progetti letterari di figure come Alfred Döblin, Hugo von Hofmannsthal, Max Brod, Robert Musil, Carl Sternheim e Thomas Mann.

⁷ «Was möchten Sie gern beherrschen? Ausser Schriftstellern. Zu Ihrem Spass u. ihrer Erholung? Was halten Sie vom Untergang des Abendlandes + von der Zukunft Amerikas? Was halten Sie für das Allernotwendigste, was die gegenwärtige Theaterkrise angeht. Das Theaterelend in Ihrer Formulierung» (HAUPTMANN, *Tagebuch* ..., 727).

⁸ «Wir passen nicht in diese Häuser! Wir haben einen anderen Geist. Wir halten unsere Zigarren anders als ihr» (HAUPTMANN, *Tagebuch* ..., 726).

⁹ «Guillemin kann heute vormittag nicht kommen zum Interview – er ist vor 12 unausgeschlafen + unberechenbar – Brecht ist erstaunt darüber. Über die Unfähigkeit der Rasse» (HAUPTMANN, *Tagebuch* ..., 727).

Non è facile descriverlo con precisione. Recentemente ho cercato di spiegarlo a un noto critico italiano che mi ha intervistato per *Secolo*, ma poi niente è uscito come volevo.¹⁰

Un ‘noto critico’ potrebbe restringere la ricerca – a meno che, ovviamente, Brecht non stesse distorcendo la verità per aumentare il suo prestigio all'estero, come era noto fare. E non è nemmeno chiaro se l'articolo fosse apparso ne *Il Secolo*, *Il Secolo XIX*, *Il Secolo XX* o in qualche altro *Secolo*, essendo questo un nome piuttosto comune per un giornale. Una traduzione tedesca dell'intervista in polacco con Reicherówna, pubblicata dallo studioso di Brecht Jan Knopf nel 2019, sostituisce semplicemente la parola «Secolo» con «Il Secolo XIX» —il titolo di un quotidiano Genovese—risolvendo il problema, per così dire, con la forza.¹¹ Sulla base di questa (completamente ingiustificata) assunzione, Knopf conclude che, poiché «non ci sono (ancora) prove di un'intervista con Brecht nel giornale», il riferimento è «presumibilmente una delle tante mistificazioni di Brecht, per atteggiarsi ad autore ricercato».¹²

Questa congettura non poteva essere né respinta né confermata senza ulteriori informazioni e, soprattutto, nuovi strumenti di ricerca: il progetto digitale di Silvia Valisa (a Florida State University) che rende accessibile online il quotidiano milanese *Il Secolo* ha fornito entrambi. Quando ho iniziato a indagare sull'origine e sul destino della prima intervista di Brecht, i primi diciassette anni del giornale erano già stati scannerizzati e resi disponibili online, ma ciò li portava solo fino al 1883 (al momento di questa pubblicazione, sono arrivati al 1915). Tuttavia, in un atto di grande generosità accademica, Silvia Valisa ha condiviso la massa di microfilm digitalizzati che coprivano la tiratura del 1926: la data della conversazione stessa, il 30 gennaio 1926, forniva un *terminus post quem*, e sembrava ragionevole presumere che la pubblicazione sarebbe seguita rapidamente, probabilmente in pochi giorni, al massimo in un mese.

Tuttavia, a differenza degli scan con riconoscimento dei caratteri (OCR) che il progetto sta preparando per tutte le annate, queste scansioni di microfilm, invecchiati e mal esposti, si sono rivelate difficili da utilizzare. Inoltre, data l'incertezza che *Il Secolo* fosse proprio il «Secolo» al quale Brecht si riferiva, la mia ricerca ha fatto progressi lenti e incerti. Il primo vero indizio è arrivato sotto forma di una serie di «Lettere Berlinesi» e racconti su «La vita a Berlino», firmati da RC, CP o RCP, pubblicati nel *Secolo*: racconti di sale da ballo e di una democrazia in crisi, «un suono di jazz-band, un fallimento, un suicidio. E senza governo.»¹³ In queste rubriche, RCP scriveva della Volksbühne, dove Erwin Piscator stava mettendo in scena «delle più pazzesche novità» e commentava le relazioni tra artisti italiani e critici tedeschi.¹⁴ Infine, dalle colonne densamente stampate del numero del 15 febbraio, è emerso un articolo di RCP riguardante «Il teatro giovane» in Germania:

¹⁰ «Jak wyobraża sobie pan drogę nowego teatru?»: «Trudno mi to przyjdzie wyjaśnić. Niedawno próbowałem te rzeczy wytłumaczyć jakiemuś znakomitemu krytykowi włoskiemu, który miał ze mną wywiad dla 'Secolo', i potem wszystko wyszło nie tak jak chciałem» («Wiadomości Literackie», 9. maggio 1926). L'intervista di Brecht con Reicherówna è stata riprodotta in tedesco in BRECHT, *Hoffnung ...*, 27–35.

¹¹ J. KNOPE, *Der junge deutsche Dramatiker Bertolt Brecht. Exklusiv-Interview für 'Wiadomości Literackie' mit Regina Reicherówna in Berlin, 1926*, trad. Joanna Hohberg e Rainer Frisch-Meleżyński, «Dreigroschenheft» (2019), 2, 11–18.

¹² «Ein Interview des Blatts mit Brecht ist (noch) nicht nachgewiesen (vermutlich ein weiteres Vexierspiel Brechts, um sich als gefragter Autor auszugeben)» (KNOPE, *Der junge deutsche...*, 17).

¹³ «Il complotto contro Stresemann» («Il Secolo», 7 gennaio 1926).

¹⁴ «La vita a Berlino» («Il Secolo», 16 aprile 1926).

Uno dei capi di tale movimento, Bertoldo Brecht, iermattina ha rappresentato un suo lavoro: *Ball* in cui viene narrato, attraverso una lunga serie di quadri, il periodo di quattordici anni di vita di un semplice uomo.¹⁵

Bertoldo Brecht era, ovviamente, Bertolt Brecht, il cui nome era stato mal trascritto e italianizzato da RCP, o forse dal suo interlocutore editoriale all'altro capo di una chiamata a lunga distanza da Berlino. Come lamenta RCP, considerando la storia del giornalismo: «Fortunati (o forse poveretti) loro che sono nati quando il sottile tormento del telefono e la vorticosa vita delle rotative non esistevano ancora!»¹⁶ Nelle sue parole, i due media telefono e stampa si uniscono in un'alleanza pericolosa – un'alleanza fondamentale, che ha definito la produzione di notizie nella prima metà del XX secolo, rendendo possibile questo articolo ma distorcendolo al tempo stesso.¹⁷ Come Brecht scrisse nel 1929, «dovremo parlare attraverso dei media sempre più opachi».¹⁸ E come spiegò a Lion Feuchtwanger, questa sua affermazione non era una concessione all'epoca, ma piuttosto una chiamata alle armi, un imperativo: «Parla male, balbetta, lascia che ti imbavaglino, ma prendi il tuo posto nell'arena della lotta».¹⁹ Del resto, qualsiasi errore potesse derivare da questo nuovo connubio tra oralità, elettricità e stampa contava poco in questo caso;²⁰ nessuno in Italia aveva mai sentito parlare di Brecht.

Mentre il nome di Brecht si dissolveva in una serie di consonanti improbabili, il suo «Secolomann» stava prendendo per me forma sempre più chiara: tra il personale del giornale, chi, se non RCP – o, nella forma in cui altri rapporti dalla Germania erano firmati, Raimondo Collino Pansa – avrebbe potuto entrare in contatto con Brecht o, in effetti, essere anche solo consapevole della sua esistenza? Raimondo Collino Pansa (1891–ca. 1978), sebbene ora dimenticato, fornì un collegamento importante tra la cultura tedesca alta e un pubblico italiano popolare negli anni tra le due guerre. Avvocato di formazione, aveva iniziato, dopo il servizio militare nella Prima Guerra Mondiale, a lavorare come giornalista e divenne rapidamente redattore capo de *La Libertà* in Trentino, l'organo locale del Partito Liberale Italiano.²¹ Con *Il Tritico del fante* (1919) divenne anche un poeta pubblicato. Nel 1923, a seguito dell'ascesa al potere di Mussolini, si recò a Berlino come corrispondente per il quotidiano liberale-democratico milanese *Il Secolo* (di tradizione democratica fino al 1923, ma progressivamente convertito in giornale di consenso al fascismo dalla nuova gestione tra il '23 ed il '27, anno in cui chiuse). Dopo la caduta del fascismo, Collino Pansa ritrattò pubblicamente le proprie convinzioni politiche, riunendosi al PLI, che Mussolini aveva bandito nel 1926, e pubblicando una biografia del politico liberale Marcello Soleri. Ma durante gli anni trascorsi a Berlino, sembra fosse disposto a seguire la linea del partito.

¹⁵ «Il teatro giovane e Mussolini rendono burrascose due recite in Germania» («Il Secolo», 15 febbraio 1926).

¹⁶ In *Secolo XX* (1/1924), 58, una recensione di *Klassischer Journalismus* di Egon Erwin Kisch. Sul ruolo del telefono nel giornalismo del *Secolo*, si vedano «I servizi telefonici esteri del Secolo, in 'Il Secolo'», («Il Secolo», 15 dicembre 1910) e M. A. DE NICOLA, *Mario Borsa: biografia di un giornalista*, tesi di dottorato della Università degli studi della Tuscia, 2012, 69.

¹⁷ Sul concetto di alleanza mediatica ('Medienverbund'), cfr. F. KITTLER, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1986, 8–9.

¹⁸ B. BRECHT, «Il processo dell'Opera da tre soldi», in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Meltemi, 2019, 75–153.

¹⁹ «Reden Sie schlecht, stottern Sie, lassen Sie sich knebeln, aber erscheinen Sie auf dem Kampfplatz» (B. BRECHT, *Journale 2. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, vol. 26, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1995, 233).

²⁰ Sulle forme di «oralità secondaria», cfr. W. J. ONG, *Rhetoric, Romance, and Technology*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1971, 284–303, e W. J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 2014, 190–193.

²¹ Cfr. P. GORGOLINI, «Raimondo Collino Pansa», in *Italiana. Prose e Poesie della Terza Italia (1870–1928)*, Torino, S.A.C.E.N., 1928, 503.

3. *Il Secolo* in declino

Se *Il Secolo* era stato il quotidiano più letto in Italia negli anni 1870 e '80, nei primi anni del nuovo secolo si trovava in gravi difficoltà. In fatto di tiratura, era stato superato prima dal conservatore *Corriere della Sera* di Milano, poi da *La Stampa* di Torino.²² Nel novembre del 1909, il fondatore de *Il Secolo*, Edoardo Sonzogno, vendette il giornale a Giuseppe Pontremoli e Luigi Della Torre, che formarono la Società editoriale italiana, il principale gruppo mediatico democratico in Italia all'epoca.²³ Gli sforzi per modernizzare il giornale, in particolare da parte di Mario Borsa, incontrarono un certo successo iniziale e il giornale diversificò il proprio portafoglio di pubblicazioni includendo *Il Secolo XX*, *Il Secolo illustrato*, *Gazzetta dello Sport* e *Gazzetta agricola*.²⁴ In un clima politico sempre più polarizzato, tuttavia, il supporto de *Il Secolo* al governo di Giovanni Giolitti lo rese vulnerabile agli attacchi del *Corriere* da destra e di *Avanti!* da sinistra, la cui posizione di opposizione forniva, quantomeno, un giornalismo più interessante.²⁵ Ma, come ha sostenuto Valerio Castronovo, la caduta del governo Giolitti nel 1914 segnò l'inizio della fine per la stampa democratica popolare in Italia più in generale: afflitti da riconfigurazioni editoriali, divisioni politiche e difficoltà finanziarie, testate come *Il Secolo* cominciarono a perdere influenza e diffusione.²⁶

Dopo che Pontremoli si dimise da direttore responsabile nel 1920, la linea riformista sempre più indecisa de *Il Secolo* continuò a perdere credibilità sotto il suo sostituto, Alfredo Bertesi.²⁷ Quello stesso anno, il fascista Cesare Rossi liquidò il giornale come «una specie di casa di riposo per i giornalisti disoccupati di parte radicaleggiante e massone.»²⁸ Sotto Mario Missiroli, che sostituì Bertesi l'anno successivo, la politica incerta del giornale cominciò a mostrare un'apertura verso il fascismo in generale, sebbene non verso Mussolini specificamente, con il quale Missiroli combatté un duello – di spada – nel 1922.²⁹ Il giornale si oppose al colpo di stato di Mussolini e l'ufficio editoriale fu attaccato da teppisti nazionalisti il 28 ottobre, che distrussero le attrezzature e minacciarono Missiroli con armi da fuoco.³⁰

Infine, nel 1923, il giornale fu venduto a un nuovo gruppo di investitori guidati dal senatore Borletti e da Cesare Goldmann, entrambi convinti sostenitori del regime di Mussolini.³¹ Nel suo primo editoriale, il neo-direttore Giuseppe Bevione annunciava che, dopo 57 anni di esistenza, che avevano visto l'Italia passare dagli «insoddisfatti e doloranti aneliti del sessantasei all'odierna unanime volontà nazionale», *Il Secolo* avrebbe ora sostenuto quelle correnti sociali e politiche che vedevano nella forza dello Stato e nella grandezza della Patria il bene supremo. Avrebbe continuato il suo impegno per la democrazia, «se democrazia è soprattutto quella tendenza spirituale che nel popolo, per il popolo e con il popolo trova il campo vasto e poderoso in cui preparare le forze del progresso,

²² Cfr. V. CASTRONOVO, *La stampa italiana dall'unità al fascismo*, Bari, Laterza, 1991, 97–103, 155.

²³ M. A. DE NICOLA, *Mario Borsa...*, 66–70. Castronovo sostiene che Pontremoli e Della Torre costituirono il trust solo nel dicembre 1917, dopo aver venduto *Il Messaggero*; ma la SEI risulta essere l'editore de *Il Secolo XX* già nel 1912 (cfr. Castronovo 1991, 219).

²⁴ Borsa fu un pioniere nel rinnovamento del giornalismo italiano secondo i canoni anglosassoni (Castronovo 1991, 155).

²⁵ M. A. DE NICOLA, *Mario Borsa...*, 71–72.

²⁶ Castronovo 1991, 203–206.

²⁷ M. A. DE NICOLA, *Mario Borsa...*, 132–133.

²⁸ Cit. in A. MAZZUCA e L. FOGLIETTA, *Nenni e Mussolini. Amici Nemici*, Argelato, Minerva, 2015, 105.

²⁹ M. A. DE NICOLA, *Mario Borsa...*, 134–135.

³⁰ Cfr. G. AFELTRA, *Missiroli e i suoi tempi*, Milano, Bompiani, 1985, 18–19; v. «Franche parole ai fascisti» (*Il Secolo*, 29 ottobre 1922) e «Una irruzione di nazionalisti allo stabilimento del Secolo» (*Il Secolo*, 30 ottobre 1922).

³¹ Cfr. M. A. DE NICOLA, *Mario Borsa...*, 139.

della libertà, del benessere, della elevazione dei singoli e di tutti», vale a dire: se è fascismo. Così, e senza tante storie, Bevione abbandonava il liberalismo che in precedenza aveva costituito il nucleo del programma editoriale de *Il Secolo*:

La libertà come metodo di governo è indubbiamente il metodo ideale [...] ma questo metodo non si può adottare in modo assoluto se non quando i tempi sono maturi. Non incolperemo pertanto il Governo se esso [...] dovrà scostarsi talora dal metodo della libertà illimitata allo scopo di resistere alle forze disgregatrici della Nazione e avviare il Paese ad un miglior stile di vita collettiva.³²

La traiettoria de *Il Secolo*, come ha notato Maria Alessandra De Nicola, è emblematica della resa della stampa italiana degli anni Venti, uscita scossa ma forte sia dall'Ottocento che dalla prima guerra mondiale, per poi crollare di fronte a minacce e lusinghe fasciste.³³ Borsa, che lasciò il giornale subito dopo il cambio di direzione, scrisse amaramente nelle sue memorie: «Avrei voluto che il giornale non avesse rinunciato alla battaglia; che gli squadristi fossero pur venuti per farci la pelle, come hanno tentato una volta; che hanno fatto a pezzi anche le macchine; e che per questo? *Il Secolo* non avrebbe mai dovuto ripiegare la sua bandiera.»³⁴

Ciò non significa che *Il Secolo* non abbia prodotto nulla di valore giornalistico dopo il 1923. In effetti, il processo di rinnovamento iniziato prima della prima guerra mondiale continuò con vigore. Bevione, in particolare, sembra aver dato nuova vita alle pubblicazioni sussidiarie del *Secolo*, tra cui la rivista illustrata *Il Secolo XX*. A confondere le cose, *Il Secolo XX* non apparteneva originariamente né al *Secolo XIX* né all'impero mediatico di Sonzogno di cui *Il Secolo* faceva parte. Piuttosto, era stato fondato da Emilio Treves, editore de *L'Illustrazione Italiana*, nel 1902 e acquisito da Pontremoli e Della Torre solo dieci anni dopo.

Ma fu solo nel 1924 che la rivista introdusse una nuova rubrica/colonna che sarebbe presto diventata la sua caratteristica distintiva: «Il Movimento Intellettuale in...». Ogni articolo offriva un panorama degli sviluppi culturali in un dato paese: il primo, naturalmente, fu l'Italia, ma più di una dozzina di altri paesi seguirono in rapida successione, insieme alle rubriche «Il Movimento scientifico» e «Il Movimento musicale». Gli articoli sulla Germania erano firmati nientemeno che da Raimondo Collino Pansa. Il nuovo formato offriva al giornalista l'opportunità di andare oltre gli stretti confini delle «Lettere Berlinesi» che scriveva per il quotidiano, sia in termini di cartelle che di profondità critica. Invece di limitarsi a un singolo aneddoto o evento, poteva discutere di una serie di personalità interessanti come Otto Dix o Egon Erwin Kisch, presentate su tre o quattro pagine con una serie di fotografie. Il quadro che Collino Pansa dipingeva della Germania, quando non applaudiva i successi dei suoi compatrioti, era poco attraente. I tedeschi, spiegò ai lettori nel 1926, hanno «le città sperdute in lande monotone e tristi, [...] e [vanno] per la vita senza canti, e chius[i] in una rigida disciplina». Ma questa discesa dantesca, in cui Collino Pansa recitava la parte del giornalista Virgilio, dava anche ricompense, in quanto Collino Pansa prometteva anche di condurli nelle «oasi di dolcezza» della «bolgia berlinese»: «gli eremi degli artisti».³⁵

4. L'intervista

³² «Il Secolo», 1 agosto 1923.

³³ Cfr. M. A. DE NICOLA, *Mario Borsa...*, 140.

³⁴ Cit. in M. A. DE NICOLA, *Mario Borsa...*, 140.

³⁵ «Secolo XX» (2/1926), 123; «Secolo XX» (1/1924), 56; «Secolo XX» (5/1924), 381.

Per i suoi articoli su «Il Movimento Intellettuale in Germania», Collino Pansa non solo aveva scritto di, ma aveva anche visitato personalmente personaggi come il critico Alfred Kerr, l'attore Ernst Deutsch e il drammaturgo Klabund. Sembra molto probabile che la sua intervista con Brecht fosse destinata a far parte di questa stessa serie. Dalle poche tracce rimaste – o meglio, dalla mancanza di tracce esistenti – si può solo supporre che Collino Pansa fosse tanto soddisfatto dei risultati di questo incontro quanto lo fu Brecht, e per questo decise di non pubblicarlo.

Sebbene non vi sia motivo di credere che giudicasse Brecht con la stessa severità con cui Brecht giudicava lui («stupido»), c'erano diversi fattori che rendevano improbabile, se non impossibile, qualsiasi comprensione reciproca. Il primo erano le loro opinioni estremamente divergenti riguardo al teatro. Mentre Brecht era impegnato a elaborare la sua teoria del teatro epico, un termine che aveva introdotto per la prima volta nelle sue conversazioni con Guillemin e Reicherówna,³⁶ Collino Pansa, nei suoi articoli, scriveva con simpatia delle tendenze più retrograde del teatro tedesco: «In Germania il teatro classico con costumi, castelli feudali per sfondo, sciaboloni sul palcoscenico, veleno nelle cappe, va ancora. Dirò di più, assurge a nuovo splendore». ³⁷ Lamentava la fine del repertorio classico e invocava il tipo di tecnica naturalistica ed empatica che Brecht aveva vituperato: «E il repertorio? Ov'è la bella gamma di drammi e di commedie che ci condurrà oggi dinanzi al lirismo di Cirano, e domani di fronte ai tormenti psicologici di Wedekind? Finito! Finito!»³⁸ Recensendo una produzione di *Saint Joan* di George Bernard Shaw, che Brecht aveva quasi certamente visto, Collino Pansa fece riferimento a Elisabeth Bergner, un'attrice che Brecht teneva in grande considerazione, come «animata da serenità olimpica – o bovina».³⁹ Questi disaccordi estetici erano aggravati dalle barriere linguistiche. Sebbene Collino Pansa visse e scrivesse a Berlino da tre anni, non sembra che parlasse il tedesco con scioltezza.⁴⁰ Durante questa intervista, in ogni caso, richiese l'assistenza di una traduttrice, Lotte Eisner, una giornalista e amica di Brecht che in seguito avrebbe ottenuto fama come critica cinematografica.⁴¹

Tuttavia, sembrerebbe che il 14 febbraio 1926, due settimane dopo il loro primo incontro, Collino Pansa abbia trovato l'occasione di mettere a frutto la sua conversazione con Brecht. Quel giorno non uno, ma due grandi scandali teatrali avevano avuto luogo sulla scena tedesca. A Breslavia (oggi Wroclaw), una produzione del *Servo di due padroni* di Goldoni fu interrotta da «una dimostrazione ostile [...] contro Mussolini».⁴² Collino Pansa era solito riferire anche le più dubbie «indegne manifestazioni anti-Italiane» e «cas[i] di italoFOBIA», ma la rissa di Breslavia era abbastanza reale, come si può vedere da un articolo di *Welt am Montag* a cui fa riferimento.⁴³ Tuttavia, come sottolinea il

³⁶ «Ich bin für das epische Theater!» e «Ich versuche, epische Elemente ins Drama einzuführen» (Brecht 2023, 46, 32).

³⁷ «Secolo XX» (12/1925), 829.

³⁸ «Secolo XX» (12/1925), 829.

³⁹ «Secolo XX» (12/1925), 830. Brecht era drammaturgo al Deutsches Theater a quest'epoca, dove Max Reinhardt produsse questo lavoro, uno dei più grandi successi di Bergner; il suo collega, Carl Zuckmayer, menziona esplicitamente la produzione nelle sue memorie (C. ZUCKMAYER, *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft*, Frankfurt a. M., Fischer, 1966, 442; per la sua opinione di Bergner, cfr. B. BRECHT, *Journal 2*, 150).

⁴⁰ Anche le piccole citazioni dal tedesco sono piene di errori – «Für Dich» invece di «Für Dich» (per te), per esempio – anche se forse anche qui le linee telefoniche hanno giocato un ruolo determinante («Il Secolo», 16 aprile 1926).

⁴¹ Cfr. BRECHT 2023, 23–24.

⁴² «Il Secolo», 15 febbraio 1926.

⁴³ «Il Secolo», 21 gennaio 1926.

giornale tedesco, la protesta non era meno «inscenata» della performance e fu, di fatto, istigata da membri dello stesso gruppo che aveva organizzato l'evento:

Il pubblico era composto dalla comunità teatrale di Breslavia della Confederazione Popolare del Teatro «cristiano-tedesca». La produzione, che seguiva le orme di [Aleksandr] Tairov, suscitò malcontento e agitazione fin dall'inizio. Poi alcuni leader particolarmente «cristiano-tedeschi» aizzarono la folla con grida di «Mussolini!» e iniziò uno scandalo quasi incredibile. Il pubblico si precipitò verso il palco urlando, le sedie furono lanciate contro gli artisti e la performance dovette essere interrotta. Solo dopo che centinaia di persone avevano lasciato l'edificio, la performance poté essere completata.⁴⁴

Nello stesso giorno, al Deutsches Theater di Berlino, anche una matinée dell'opera teatrale di Brecht *Baal*, diretta da lui stesso, si trasformò in una rivolta, capeggiata dalle *grandes dames* dell'alta società berlinese: «Il lavoro fu accolto da fischi ed applausi. Sono state notate molte vecchie signore dell'aristocrazia [...] vestite con ricchissime pellicce [sic], fischiare insistentemente, portando un piccolo fischiotto alla bocca. Avvennero colluttazioni che continuarono nel cortile del teatro ed occorre l'intervento della polizia.»⁴⁵ Oltre a descrivere l'éclat, Collino Pansa riassume la trama dell'opera di Brecht e accenna ad alcune delle sue scelte registiche, dalla narrazione alla scenografia: «Prima di ogni atto compariva un dicitore a dire il tema che sarebbe stato svolto. [...] L'arredamento è curiosissimo. Entro due quinte, poste ad angolo come un gran libro aperto, si svolge l'azione. Il rimanente spazio del palcoscenico rappresenta le vie della città, o la selva, a seconda dei casi.»⁴⁶ Una sola frase fa riferimento all'interpretazione della produzione da parte dello stesso Brecht. Considerato il disprezzo di Brecht per Collino Pansa, è poco probabile che abbia concesso al giornalista una seconda intervista, quindi questa osservazione deve essere derivata dalla loro conversazione originale del 30 gennaio: «Il Brecht afferma che il suo teatro deve ricordare la semplicità della visione della lanterna magica.»

5. Risultati

Può essere questo l'unico risultato di una lunga e ardua ricerca: una singola frase con un cognome storpiato? Sto solo mettendo alla prova la pazienza di lettrici e lettori con la descrizione di una scoperta così insignificante? Dopotutto, non è solo breve, persino banale: Brecht — se anche avesse mai visto una copia del *Secolo*, il che sembra dubbio — aveva esplicitamente rinnegato l'intera conversazione con Collino Pansa: come disse a Reicherówna, «nulla è uscito come lo volevo.» Niente in questo messaggio distorto, che minaccia di scomparire nel rumore di fondo della storia, sembra più certo del fatto che Brecht *non* sperava affatto di raggiungere «la semplicità della visione della lanterna magica» in questa produzione.⁴⁷

⁴⁴ «Die Besucherschaft wurde ebenfalls von der Breslauer *Theatergemeinde* des 'christlich-deutschen' *Bühnenvolksbundes* gestellt. Hier erregte nun zunächst die in Tairoffs Spuren wandelnde Art der Inszenierung Unwillen und Unruhe. Dann putschten einige besonders 'christlich-deutsche' Führer die Menge durch Rufe wie 'Mussolini!' auf, und ein kaum glaublicher Skandal begann. Das Publikum stürzte schreiend gegen die Bühne vor, Stühle wurden nach den Darstellern geworfen, die Vorstellung musste abgebrochen werden. Erst nachdem Hunderte das Haus verlassen, wurde das Spiel beendet» («Theaterskandal in Breslau», «Welt am Montag», 15 febbraio 1926).

⁴⁵ «Il Secolo», 15 febbraio 1926.

⁴⁶ «Il Secolo», 15 febbraio 1926.

⁴⁷ Sebbene le lanterne magiche non abbiano altrimenti un ruolo negli scritti di Brecht sul teatro, *Baal* si colloca nello stesso «universo fanciullesco evocato dai versi di Plärrerlied», in cui le immagini, come scrive Franco Buono, «si alternano al ritmo battente della giostra nella fantasmagoria da lanterna magica del Plärrer abolendo il tempo e mescolando le età della vita nella festa di primavera [...] alla maniera delle processioni di figure

Se la domanda è se l'unico valore di un'intervista è quello di trasmettere frasi pronunciate da autori famosi a un pubblico interessato – allora come oggi, quasi un secolo dopo – allora temo che la risposta dovrebbe essere: no. Ma per fortuna un'intervista è più di un insieme di aforismi in attesa di essere ripescati dai filologi. Invece, direi che un'intervista consiste di tre elementi:

1. Un incontro tra due o più persone in un tempo e (se trascuriamo telefono, radio e altri media a lunga distanza) spazio condivisi,
2. Uno scambio orale, che – oltre a rispondere semplicemente a una serie di domande – comporta una certa etichetta e forme di conversazione specifiche, e
3. Un qualche tipo di registrazione, che verrà poi elaborata e rimediata per una più ampia distribuzione a un pubblico assente durante l'interazione primaria.

Ciò che vediamo nell'«intervista» tra Brecht e Collino Pansa – se merita questo nome – è, in effetti, lo smantellamento sistematico di ciascuno di questi tre punti.

Il primo punto è molto meno banale di quanto possa sembrare: come abbiamo visto, l'incontro che diede il via alla carriera di intervistatore di Brecht si verificò solo a causa di difficoltà di programmazione con altri giornalisti. Mentre la scusa di Guillemin, ovvero che preferiva dormire fino a tardi, sembra ridicola, indica tutta una serie di piani e prerequisiti necessari per garantire il successo di un'intervista. La parola stessa «intervista» (inter-vista) originariamente si riferiva a una visita sociale aristocratica, che richiedeva un'introduzione formale o una lettera di raccomandazione.⁴⁸ Nel XVIII secolo i resoconti di tali visite con personaggi famosi iniziarono a trovare posto sulla carta stampata, ma solo all'inizio del XX secolo le barriere sociali tra le classi divennero sufficientemente porose da consentire a individui di basso rango come i giornalisti di accedere alle case e agli uffici di personalità di alto rango, come artisti, politici e celebrità. Sebbene da allora siano emersi riti e rituali per formalizzare tali incontri, come dimostrano gli estesi preparativi iniziali di Brecht, nella Germania degli anni Venti essi sembravano ancora imprevedibili, instabili e strani.

Di conseguenza, in secondo luogo, in assenza di un modello chiaramente stabilito, la conversazione tra Brecht e Collino Pansa divenne qualcosa di né privato (interpersonale) né pubblico (pubblicato) e implose. Guillemin, quando finalmente arrivò, compensò i suoi fallimenti precedenti negoziando attentamente come avrebbero proceduto:

Innanzitutto, vorrei chiederti le tue preferenze: c'è qualcosa in particolare su cui vorresti essere intervistato più di ogni altra cosa? O hai desideri speciali su ciò su cui non vorresti essere intervistato? Anch'io ho alcune preferenze. [...] Mi stai dando, seduto qui di fronte a te, non solo un'impressione del tuo io interiore, ma anche una prima impressione del tuo io esteriore. Non mancherò certamente di commentare anche su questo e vorrei avvertirti che osserverò attentamente anche tutto ciò che ti circonda.⁴⁹

allegoriche che avanzano ad ogni rintocco degli orologi animati medievali finché a chiudere il corteo si presenta lo scheletro con falce e clessidra» (F. BUONO, *Poesia, mito e gioventù: Bertolt Brecht, 1917–1922*, Bari, Dedalo, 1983, 9).

⁴⁸ Intervista, va notato, non si riferisce alla parola e all'udito, ma alla vista. Si vedeva e si veniva visti, ma, sebbene la conversazione giocasse un ruolo fondamentale, difficilmente si facevano domande indiscrete al proprio ospite (il padrone di casa).

⁴⁹ «Zunächst möchte ich Sie aber um Ihre Wünsche fragen: Haben Sie etwas Besonderes über das Sie gerne vor anderen Dingen interviewt werden möchten? Oder haben Sie spezielle Wünsche in Bezug auf das, worüber Sie nicht interviewt werden möchten? Ich persönlich habe einige Wünsche. [...] Sie vermitteln mir, indem ich Ihnen hier gegenüber sitze, nicht nur einen Eindruck von Ihrem geistigen Menschen, sondern den ersten von Ihrem äusseren Menschen. Darauf hinzuweisen werde ich allerdings nicht verfehlen, und ich mache Sie darauf aufmerksam, dass ich mir auch hier in Ihrer Umgebung alles genau ansehen werde» (Bertolt-Brecht-Archiv, Akademie der Künste, Berlin, 0448/141).

L'attenzione di Guillemin è totalizzante, persino invadente, ma sta giocando a carte scoperte, ed è persino pronto ad accogliere i desideri di Brecht, proprio come Brecht aveva sperato che Warschauer avrebbe fatto. Sebbene ci fosse una netta differenza tra gli impegni estetici e politici degli interlocutori, questa negoziazione ha permesso la realizzazione del loro dialogo, con risultati notevoli. Il conservatorismo estetico di Collino Pansa ed il nazionalismo imposto dall'orientamento del giornale si sono scontrati con il radicalismo retorico e politico di Brecht, ed è risultato impossibile contenere tutti questi fattori in un unico quadro conversazionale senza rispondere a quella domanda fondamentale: *Wie interviewt man?* Cosa fa funzionare un'intervista? Cosa la rende efficace? Chiaramente, la loro conversazione non fu del tutto spontanea, poiché Lotte Eisner era stata invitata a fungere da traduttrice; ma erano necessari più preparativi del tipo poi condotto da Guillemin. Invece di riprodurre il loro discorso, l'articolo che fu alla fine pubblicato sembra allegorizzare la violenza della loro reciproca incomprensione, con il pubblico che si rivolta contro gli attori, come l'intervistato aveva fatto con l'intervistatore — il loro dialogo soffocato da urla e fischi.

Infine, vale la pena notare che nel 1926 non era ancora disponibile per i giornalisti alcun supporto tecnologico per registrare l'audio, poiché i fonografi erano poco pratici e il nastro magnetico non era ancora stato inventato. In altre parole, Brecht avrebbe dovuto fidarsi delle abilità di Collino Pansa di comprendere e rappresentare correttamente gli argomenti da lui accuratamente preparati, e di ricostruire il loro incontro sulla sola base della memoria e di alcuni appunti scarabocchiati in fretta e a mano. Ciò non era affatto insolito all'epoca, e l'ipotesi condivisa era che un intervistatore avrebbe, come disse un reporter, «tentato di ricostruire le parole di Bert Brecht», non di catturarle alla lettera, cosa che sarebbe stata sia costosa che non verificabile.⁵⁰ Ma quando la fede e la comprensione reciproca vengono meno, la credibilità generalmente attribuita a un membro della stampa diventava una fonte intollerabile di dubbio. Gli appunti presi da Collino Pansa o Guillemin non esistono più. In quest'ultimo caso, Brecht chiese a Hauptmann di accompagnarlo e di tenere appunti scrupolosi, molto probabilmente per farvi riferimento nel caso in cui fosse stato travisato; ma, sia in virtù della coscienziosità di Guillemin, sia per l'effetto disciplinante della presenza di Hauptmann, un confronto di questi appunti con il testo stampato serve solo a confermare l'affidabilità di base della procedura originale.⁵¹

In conclusione, sostengo che mostrandogli i modi in cui le interviste *non* funzionano, la conversazione di Brecht con Collino Pansa gli insegnò come *dovrebbero* funzionare. Allo stesso tempo, comprendere queste interviste meno come *testi* che come *eventi* ci consente di inserirle in una storia più ampia, collocandole all'incrocio di linee temporali distinte e divergenti: l'ascesa dello scrittore come intellettuale pubblico, la fiorente carriera di Brecht, l'adattamento giornalistico di Collino Pansa al fascismo, la discesa del *Secolo* nell'irrilevanza, lo sviluppo delle tecnologie di registrazione e la revisione delle norme conversazionali. Ciò che emerge da questa prospettiva, quindi, non è una citazione di dubbia autenticità, ma piuttosto un quadro inquieto dell'intreccio tra teatro, media e politica nel periodo tra le due guerre, un quadro colorato dai pericoli e dalle potenzialità di nuove forme giornalistiche come l'intervista nel facilitare gli scambi culturali transnazionali. L'unica frase conservata di Brecht ci fornisce molto di più di una riflessione del suo pensiero 'attraverso dei media sempre più opachi': rivela qualcosa delle condizioni e dei paradossi della comunicazione letteraria «in

⁵⁰ «[V]ersuchen, Bert Brecht's Worte zu rekonstruieren» (BRECHT, *Hoffnung...*, 189).

⁵¹ Cfr. BRECHT, *Hoffnung...*, 42.

tempi bui». ⁵² Perché anche quando l'illustre quotidiano liberale *Il Secolo* stava sprofondando nell'oscurità nell'Italia fascista, esso svolse un ruolo chiave nel lancio della carriera internazionale del più grande e radicale giovane drammaturgo tedesco.

⁵² B. BRECHT, *A coloro che verranno*, in *Poesie e canzoni*, a cura di Ruth Leiser e Franco Fortini, Torino, Einaudi, 1975), 97–99: 97.