

Dipartimento
di Scienze Politiche

Cattedra di Storia delle Relazioni Internazionali

Il concerto della superpotenza:
il ruolo della musica nella diplomazia
culturale americana nei primi anni della
Guerra Fredda (1945 – 1958)

Prof. Federico Niglia

RELATORE

Prof. Christian Blasberg

CORRELATORE

Filippo Simonelli
634822

CANDIDATO

Anno Accademico 2018/2019

INTRODUZIONE	5
CAPITOLO I: LA POLITICA INTERNA	9
I. Il ruolo simbolico del musicista nell’America del primo Novecento: quadro storico e aspetti politici	9
A. Origini	9
B. Il primo dopoguerra	12
C. Musica e propaganda antifascista	13
II. Gli anni della Guerra: propaganda e collaborazione russo-americana	17
A. Musica e patriottismo	17
B. Musica come veicolo dell’amicizia russo-americana	20
III. Il secondo dopoguerra, l’anticomunismo e la censura	24
A. Il Comitato per le Attività Antiamericane: origini	24
B. Le attività dopo la Seconda Guerra Mondiale e la prima <i>blacklist</i> ad Hollywood	28
C. Altri esempi di “liste nere”	32
D. Musicisti sotto accusa	33
E. La censura ad Aaron Copland	37
F. La <i>Blacklist</i> contro Leonard Bernstein	40
CAPITOLO II: LA POLITICA ESTERA	46
I. L’ORIGINE DELLA POLITICA ESTERA CULTURALE IN RISPOSTA ALL’AZIONE SOVIETICA	46
A. Contesto Storico	46
B. Le prime iniziative	52

II. L'orientamento generale delle Policy americane	57
A. Contesto politico strategico	57
B. Il primo progetto: The American Review	64
III. Le iniziative americane	68
A. La nascita del Congress for Cultural Freedom	68
B. L'organizzazione e le attività del Congress for Cultural Freedom	73
C. Le tournée sponsorizzate delle orchestre americane in Unione Sovietica	80
D. L'esportazione del Jazz	84
E. Il supporto alla scuola di Darmstadt	86
CAPITOLO III: CASE STUDY: IL CONCORSO TCHAIKOVSKIJ DI MOSCA DEL 1958, LA VITTORIA DI VAN CLIBURN E IL SUCCESSIVO DISGELO	89
I. Premessa: l'importanza del concorso e cenni biografici su Van Cliburn	89
A. Il contesto storico	89
B. Cenni biografici su Van Cliburn	90
I. Il concorso Tchaikovskij come strumento diplomatico	93
A. Origine ed organizzazione del concorso	93
B. Svolgimento del concorso	98
C. Le fasi finali e il coinvolgimento di Kruscev	101
D. Le attività del dipartimento di Stato americano	105
E. Le conseguenze del concorso e gli scambi culturali	108
CONCLUSIONE	114
BIBLIOGRAFIA	116

**ALLEGATO I: TESTIMONIANZE GIORNALISTICHE DEL NEW
YORK TIMES SUL SUCCESSO DI VAN CLIBURN E SUI PRIMI
EFFETTI DEGLI SCAMBI CULTURALI**

125

Introduzione

Nella prefazione del suo saggio sul Soft Power¹, Joseph Nye jr. lo descrive come un'abilità di ottenere ciò che si vuole non tramite la forza o la coercizione, bensì con varie forme di attrazione. Questa nasce, secondo Nye, dalla cultura di una nazione, dalle sue istituzioni e dai suoi ideali politici e da come questi vengono visti e valutati dall'esterno. Nell'elencare gli esempi più significativi di utilizzo del Soft Power nella storia delle Relazioni Internazionali degli Stati Uniti, Nye cita la diffusione della musica americana e occidentale al di là della cortina di ferro e le trasmissioni radiofoniche che portarono (e in parte portano tuttora) importanti pezzi di cultura americana là dove la diplomazia convenzionale, o la forza, non riescono ad arrivare. Il tema del Soft Power, pur declinato in una cornice storica e calato in un periodo storico unico come quello della guerra fredda, risulta ancora oggi fondamentale per analizzare e approfondire tematiche legate alle relazioni internazionali tra potenze e scorgere delle regolarità e dei pattern nelle loro azioni all'interno dell'arena internazionale.

L'oggetto principale di questo lavoro riguarda una parte consistente di quel complesso di fenomeni che possono essere inclusi sotto l'etichetta di Soft Power: la diplomazia culturale. Questa viene intesa sia nell'insieme di tutte le attività che ne fanno parte, ma nella veste di diplomazia musicale nello specifico, calati nel contesto della prima guerra fredda e del confronto tra superpotenze che ha caratterizzato buona parte del secolo scorso. La domanda a cui si cerca di rispondere, attraverso una ricostruzione dei principali impieghi della diplomazia culturale nel periodo che va tra la fine del secondo

¹ NYE (2003).

conflitto mondiale e l'inizio degli anni '60, è se e quanto l'impiego di questi strumenti alternativi di diplomazia abbiano concorso al raggiungimento degli obiettivi dei policy maker americani nei confronti dell'Unione Sovietica e verso gli alleati europei ed occidentali. Sempre Nye sintetizza il senso del Soft Power in questo modo: "il punto non è quanti nemici riesci ad uccidere, ma quanti alleati riesci ad avere dalla tua parte"². In questo caso specifico, la frase è pronunciata dall'allora segretario di Stato Colin Powell in merito alla guerra in Iraq, ma questa può essere astratta dal suo specifico contesto ed elevata a massima fondamentale di buona parte dell'approccio degli Stati Uniti alle relazioni internazionali dal secondo dopoguerra ad oggi.

Il tema della diplomazia culturale nella guerra fredda è già stato oggetto di alcune analisi ed approfondimenti nella letteratura scientifica. Il ponderoso volume "Who paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War" di Frances Stonor Saunders³ offre un dettagliato quadro dell'impegno del governo americano nella diplomazia culturale, partendo dai primi passi mossi a stento fino alle più elaborate operazioni svolte sotto l'etichetta del Congress for Cultural Freedom in Europa e negli altri continenti. Hans Tuch, nel suo "Arias, Cabalettas and Foreign Affairs"⁴ delinea un quadro in cui ruolo della musica nel delineare lo svolgimento della politica estera statunitense nei confronti di Unione Sovietica ed Europa assume una specifica centralità sia a livello di pianificazione sia come strumento vero e proprio per il raggiungimento degli obiettivi fissati dai decisori americani. Giles Scott-Smith ha dedicato ai temi della guerra fredda culturale numerosi lavori. Tra quelli più rilevanti ai fini di questa ricerca, "The Politics of Apolitical Cultures"⁵ mette in luce in maniera sistematica i legami tra americanismo

² NYE (2003).

³ STONOR SAUNDERS (1999).

⁴ TUCH (2008).

⁵ SCOTT-SMITH (2002).

politico e mondo delle arti e il progressivo coinvolgimento delle agenzie governative americane, CIA in testa, ponendo però l'accento maggiormente sull'effetto che questo ebbe nei confronti della realtà culturale degli altri paesi europei. Ad un tema più strettamente musicale ha dedicato il saggio "The Congress for cultural freedom, the end of ideology, and the Milan conference of 1955: defining the parameters of discourse", dedicato ad un caso singolo ma sicuramente significativo dell'opera di penetrazione culturale intrapresa negli anni da parte dell'apparato americano.

Il lavoro è strutturato in tre parti: nel primo capitolo ho cercato di analizzare, sempre partendo da una prospettiva storica, il ruolo della musica e della cultura come strumento di coesione sociale all'interno del tessuto sociale degli Stati Uniti nella prima metà del Novecento e la sua progressiva politicizzazione verso l'interno e l'esterno, prendendo a modello i primi utilizzi in termini di "Soft Power" e l'utilizzo che ne venne fatto durante il primo e soprattutto il conflitto mondiale, anche in vista della collaborazione tra Unione Sovietica e Stati Uniti. La parte conclusiva del capitolo è dedicata ai riflessi che il fenomeno del maccartismo ebbe su questo strumento politico *in fieri*.

Il secondo è dedicato invece alle iniziative intraprese dagli Stati Uniti in termini di vera e propria diplomazia culturale durante il primo periodo di guerra fredda, dapprima sotto forma di iniziative sporadiche e non sistematiche e successivamente invece incluse in un policy framework globale facente capo ad iniziative di massimo rilievo come lo European Recovery Programme, noto comunemente come piano Marshall, per ottenere il consenso della popolazione europea oltre che delle élite che avevano in carico le decisioni in merito alla scelta di campo da fare tra Unione Sovietica e Stati Uniti.

Il terzo capitolo è svolto in forma di *Case Study*, con l'analisi della vicenda del Concorso pianistico Tchaikovsky di Mosca del 1958 e la sua rilevanza sul piano diplomatico. Il concorso infatti, nato come iniziativa sovietica per ribadire la propria presunta superiorità in campo culturale e musicale, si concluse con l'inatteso trionfo di un concorrente americano, Havey Lavan detto Van Cliburn, che vide un ampio coinvolgimento degli apparati burocratici e diplomatici di entrambe le superpotenze fino ai massimi vertici, arrivando a chiamare in causa lo stesso Kruscev per la decisione finale. L'ultima parte del capitolo è dedicata al programma di scambi culturali che, già timidamente avviato nel 1957 ricevette un nuovo impulso a partire da questo evento e che sarebbe di fatto diventato uno dei punti fermi delle relazioni sovietico-americane di tutta la guerra fredda.

Capitolo I: La politica interna

I. Il ruolo simbolico del musicista nell'America del primo Novecento: quadro storico e aspetti politici

A. Origini

Sebbene la musica avesse giocato un ruolo di rilievo nel corso della Guerra d'indipendenza americana, sotto forma di satira o di proto-propaganda, gli Stati Uniti non ebbero per molto tempo un vero e proprio linguaggio espressivo autoctono in campo musicale. Nel corso di tutto il diciannovesimo secolo la storia artistica e culturale americana fu profondamente legata a quella europea: da questa mutuava tendenze, mode e attitudini. La musica, in questo contesto, non faceva eccezione. Gran parte della prima produzione musicale colta americana infatti rispondeva ai canoni europei in tutto e per tutto⁶. I primi esempi di produzione "originale" sono riscontrabili solo nella seconda metà del secolo e non segnano mai una vera e propria distinzione con il vecchio continente. In virtù di questo atteggiamento generale, riflesso anche nel campo pedagogico e dell'intrattenimento oltre che nella produzione artistica, erano tenuti in grandissimo conto anche i musicisti europei che arrivavano, seppur di rado, negli Stati Uniti. Il caso più importante fu verosimilmente quello di Antonin Dvorak, compositore boemo di grande popolarità nell'Europa continentale e in Gran Bretagna, che nel 1892 fu

⁶ ARCIULI (2010)

persuaso dalla mecenate americana Jeannette Thurber ad assumere la direzione del Conservatorio Nazionale di New York, incarico che mantenne per tre anni. Con la nomina di Dvorak la Thurber, che era una rappresentante molto in vista dell'élite culturale di New York, sperava non solo di accrescere il prestigio dell'istituzione cittadina, che indubbiamente beneficiava della presenza di un musicista molto noto come il boemo, ma anche di dare un impulso alla creazione di una "scuola nazionale" americana. Durante il proprio periodo negli Stati Uniti Dvorak fu estremamente prolifico dal punto di vista prolifico, ma dal punto di vista del lascito alla città di New York il suo principale contributo fu quello di inaugurare la formula del *need-based financial aid*, ovvero una sorta di prestito d'onore *ante litteram* per studenti, principalmente afroamericani, che nonostante un grande talento, non potevano sostenere il costo della retta⁷.

Il ruolo della musica come componente della vita pubblica americana crebbe di pari passo con l'arricchirsi degli Stati Uniti e la maggiore appetibilità della sua vita culturale agli occhi degli europei, data anche dal miglioramento del livello di *ensemble* e orchestre che spesso venivano formati direttamente da musicisti provenienti dall'Europa. Ad avere particolare successo e richiesta erano i compositori e direttori d'orchestra di area austro-germanica. Gustav Mahler, celebre compositore e direttore d'orchestra d'origine boema ma naturalizzato austriaco, fu direttore artistico della New York Philharmonic per due anni riscuotendo enormi successi e contribuendo a popolarizzare presso il pubblico statunitense la musica di autori come Beethoven e Wagner. Assieme a lui a riscuotere grande successo furono anche altri musicisti europei come gli italiani Busoni e Puccini, oltre al tedesco Richard Strauss e all'austriaco Zemlinsky.

⁷ BECKERMANN (1993).

Questa relazione apparentemente fruttuosa per entrambe le parti trovò una battuta di arresto quando, nel 1917, gli Stati Uniti entrarono formalmente in guerra contro la Germania imperiale. Tra gli effetti di questa nuova contrapposizione tra i due paesi ci fu la stringente limitazione imposta dalle autorità americane, come parte del nuovo sforzo di propaganda che doveva convincere l'opinione pubblica statunitense a sostenere uno sforzo bellico molto poco popolare, in cui alla musica di propaganda, fatta prevalentemente di canzoni da Music Hall, si affiancava la tendenza a sminuire l'apporto culturale del nemico e disumanizzarlo nelle maniere più esplicite possibili, fino a rendere la propaganda molto prossima alla caricatura. Dallo sforzo bellico ci furono anche musicisti beneficiari: è il caso di Ignaz Jan Paderewski, concertista e compositore polacco di origine che aveva avuto un grande successo come virtuoso in Europa e America, e che viveva in pianta stabile in California dal 1913. Paderewski era membro del Comitato Nazionale Polacco, la rappresentanza ufficiale degli interessi polacchi in seno all'Intesa; dopo l'entrata in guerra degli Stati Uniti, Paderewski partecipò alla stesura del Memorandum sullo Stato polacco che sarebbe poi stato accettato e solennemente sancito dal Presidente Wilson nei famosi 14 punti. Contestualmente la sua attività di concertista, già importante prima della guerra, crebbe in maniera significativa grazie all'organizzazione di eventi per sostenere lo sforzo polacco e la raccolta di fondi per la causa. L'impegno politico di Paderewski culminò nella nomina da parte del Maresciallo

⁸ Gran parte di quest'operazione fu gestita dal Committee on Public Information, un'agenzia di stampa formata nel 1917 per volere del Presidente Wilson con l'Ordine Esecutivo 2594. L'agenzia, sebbene avesse nominalmente il compito di informare e non indirizzare l'opinione pubblica si fece di fatto portatrice di una visione filogovernativa e di fatto propagandistica. La musica dei compositori tedeschi fu cancellata dai cartelloni, e addirittura Frederick Stock, direttore di origini tedesche in forza alla Chicago Symphony Orchestra, fu costretto alle dimissioni. Vedi CREEL (2012).

Pilsudski, nuovo capo di Stato della Polonia indipendente, a primo ministro nel 1919⁹.

B. Il primo dopoguerra

Gli anni '20 sono generalmente visti come un periodo di isolamento nella storia politica americana: terminata la parabola internazionalista di Wilson, le amministrazioni repubblicane e i rappresentanti del Congresso che si succedettero non proseguirono lungo lo stesso sentiero, optando per una totale discontinuità anche con il rifiuto di partecipare alla Società delle Nazioni, probabilmente uno dei maggiori lasciti in politica internazionale del Presidente democratico. A questo atteggiamento non corrispose però un'equivalente chiusura della cultura musicale americana, che di contro iniziò ad espandersi nel vecchio continente dopo decenni in cui si era limitata ad apprenderne le lezioni. Uno dei primi, fondamentali passi in questa direzione fu l'apertura del Conservatorio americano di Fontainebleau, in territorio francese. L'impulso per l'apertura di questa scuola era venuto proprio da un evento politico legato alla Guerra: il generale Joseph Pershing, a capo del corpo di spedizione americano, chiese ed ottenne di poter aprire una scuola di perfezionamento per i membri delle bande militari al seguito dell'esercito, nei pressi del Quartier Generale in cui risiedeva, a Chaumont. Lo Stato francese accolse questa richiesta, inoltrata dall'organista francese Charles Widor assieme con William Damrosch, direttore d'orchestra della New York Philharmonic, in uno spirito di collaborazione propiziato dalla guerra. A conflitto terminato, i buoni esiti che questo primo esperimento aveva portato sia in termini artistici che di coesione tra musicisti francesi ed americani furono tali da convincere i rappresentanti francesi dell'opportunità di

⁹ LAWTON (1939).

proseguire questo progetto di collaborazione anche in tempo di pace, dando vita nel 1921 al Conservatorio Americano di Fontainebleau, nell'ala del Castello di Fontainebleau costruita sotto il regno di Luigi XV¹⁰. Nella neonata istituzione si formarono gran parte dei musicisti americani delle generazioni successive, quelle che avrebbero contribuito maggiormente a sviluppare un linguaggio tipico, da "scuola nazionale americana", e soprattutto ad espandere la portata culturale dell'America agli occhi del mondo europeo. I corsi di Fontainebleau, prevalentemente concentrati durante l'estate, attirarono tra il 1921 e il 1939 più di 300 allievi ogni anno e tra questi occorre menzionare soprattutto Aaron Copland, figura di spicco della cultura americana degli anni '40 e '50 nonché intellettuale fortemente impegnato in politica¹¹.

C. Musica e propaganda antifascista

Nello stesso periodo l'interessamento di intellettuali e musicisti europei nei confronti della cultura americana e di tutto il paese crebbe in maniera significativa. Nel periodo tra le due guerre infatti molte orchestre europee organizzarono le loro prime esibizioni americane, così come fecero solisti e compositori invitati ad esibirsi o a tenere lezioni per il pubblico americano. Questa tendenza fu rapidamente accresciuta negli anni '30 dalla diffusione nel continente europeo di dittature ed autoritarismi che, con pochissime eccezioni, mal tolleravano l'espressione artistica ed in particolare i linguaggi delle avanguardie che venivano sistematicamente stigmatizzati tanto dai governi di inclinazione comunista che da quelli di stampo fascista o nazionalsocialista. A questa tendenza si aggiunse anche l'inizio delle persecuzioni ai danni degli ebrei che spinsero molti artisti verso la via dell'esilio. Dalla Germania nazista fuggirono personaggi del calibro di

¹⁰ PRESTON LEONARD (2007).

¹¹ Vedi paragrafi successivi.

Arnold Schönberg, compositore passato alla storia per aver inventato il metodo di scrittura “dodecafonico” considerato la prima vera avanguardia, Ernsest Krenek, Kurt Weill, autore di opere su testi di Brecht capace di fare breccia nell’immaginario americano a tal punto da echeggiare anche nelle canzoni di gruppi rock come i Doors, il direttore d’orchestra Bruno Walter, allievo di Gustav Mahler, che sarebbe poi diventato per anni direttore stabile della New York Philharmonic e Paul Hindemith, che fu docente di composizione a Yale ed Harvard; dall’Unione Sovietica approdarono negli Stati Uniti i compositori Stravinsky e Prokofiev, dall’Italia fascista Mario Castelnuovo-Tedesco, anch’egli compositore e didatta che a Beverly Hills formò una serie di compositori che dopo di lui si sarebbero distinti in particolare nel campo delle colonne sonore cinematografiche. L’immagine della cultura americana ne trasse, ovviamente, grandi benefici. Ma in misura ancor maggiore fu fondamentale l’apporto dei musicisti fuggiti dall’Europa alla formazione delle nuove generazioni di compositori da questi formati.

Il musicista che più di tutti però ebbe un ruolo centrale per ridefinire il rapporto tra pubblico americano e musica europea, oltre che ad essere determinante nell’immaginario simbolico e politico americano fu il direttore d’orchestra italiano Arturo Toscanini. Nato nel 1867 a Parma, Toscanini fece di un continuativo impegno politico l’altra faccia del suo lavoro musicale nel corso di tutta la sua carriera, in Italia e negli Stati Uniti. Il suo primo arrivo americano risale al 1908, quando era stato chiamato al Metropolitan di New York dopo aver lasciato la direzione dell’Orchestra del Teatro alla Scala. Tornato in Italia per sostenere l’intervento italiano nella Prima Guerra Mondiale nel 1915, si esibì durante tutto lo sforzo bellico in una serie di eventi di beneficenza e propaganda contribuendo anche ad iniziative spettacolari come un concerto sul Monte Santo appena conquistato dopo la sanguinosa battaglia dell’Isonzo, nel 1917. Terminata la guerra Toscanini fu insignito di

una medaglia d'argento al valore civile e continuò il proprio impegno per la causa irredentista, esibendosi anche nella città di Fiume occupata dai legionari di Gabriele D'Annunzio. Durante le prime fasi dello sviluppo del Fascismo il musicista offrì la sua entusiastica partecipazione al movimento di Mussolini, arrivando ad accettare una candidatura a Milano durante le elezioni del 1919, che si risolse però in un insuccesso. Il progressivo affermarsi del Fascismo, tuttavia, coincise con un progressivo distacco di Toscanini; distacco che divenne aperta ostilità rifiutando di esibirsi in presenza di autorità fasciste o di eseguire inni e canzoni del regime. A partire dal 1931, anche in seguito ad aggressioni fisiche ai suoi danni, abbandonò l'Italia e progressivamente anche tutti gli incarichi in Europa, in aperta polemica con la Germania di Hitler che pure continuava ad offrirgli incarichi di grande prestigio, stabilendosi regolarmente a New York, dove visse fino alla fine della Seconda Guerra Mondiale. Da New York proseguì il proprio impegno a favore della causa antifascista e del popolo ebraico, arrivando a dirigere la neonata "Orchestra Filarmonica di Palestina" a Tel Aviv nel 1936. Negli Stati Uniti, inoltre, venne fondata per lui la prima orchestra "radiofonica" della storia, ovvero la *National Broadcasting Company Orchestra* (NBC), che ne permise la progressiva affermazione come star a livello nazionale, ruolo che ricopriva con ancora maggiore autorità in virtù del suo impegno politico¹². Il successo di Toscanini e della sua orchestra¹³ era anche un motivo di vanto americano in un confronto culturale con la Germania Nazista ancor prima dell'aperta ostilità del conflitto; con l'arrivo del direttore parmigiano infatti New York si era dimostrata in grado di poter competere con la Berlino musicale di Wilhelm Furtwängler¹⁴.

¹² HOROWITZ (1994).

¹³ L'NBC Orchestra era talmente legata alla figura di Toscanini che al suo ritiro nel 1954 cessò di esibirsi per nove anni, salvo poi riprendere le attività sotto un altro nome.

¹⁴ Anche durante la Seconda Guerra Mondiale l'impegno di Toscanini sarebbe stato significativo. Vedi, per questo, il paragrafo successivo.

II. Gli anni della Guerra: propaganda e collaborazione russo-americana

A. Musica e patriottismo

Con il bombardamento di Pearl Harbor e il successivo coinvolgimento degli Stati Uniti nella Seconda Guerra Mondiale, la mobilitazione della popolazione americana fu articolata su tutti i livelli possibili senza trascurare aspetti simbolici e di gran valore propagandistico. Era necessario legittimare agli occhi dei cittadini americani, in particolare, la nuova alleanza con l'Unione Sovietica, terra natale del comunismo e che per anni era stata temuta come una latente minaccia non solo alla pace degli Stati Uniti ma di tutto il mondo, e con essa le sue spie e i comunisti, presunti o reali, presenti nel territorio americano. Accanto dunque all'adeguamento delle attività belliche e di intelligence alle nuove necessità, venne inaugurata una attività di propaganda che, se non apertamente filosovietica, doveva comunque servire ad esaltare le peculiari virtù del popolo russo in quel preciso momento storico. Durante i primi mesi di guerra, e soprattutto dopo la formalizzazione dell'Alleanza tra Stati Uniti ed Unione Sovietica fiorirono una serie di iniziative per l'amicizia sovietico-americana. Nacquero in questo modo numerosi comitati per raccogliere fondi, associazioni russo-americane, "gioventù per la vittoria" ed altre realtà simili che promuovevano l'ottimismo e l'amicizia tra i popoli che erano accomunati dalla guerra contro la Germania Nazionalsocialista, unendo lo spontaneo associazionismo di chi aveva sempre guardato con una certa simpatia al mondo sovietico ad una nuova opportunità di propaganda. Se il lascito più evidente di questo periodo, dal punto di vista artistico, è probabilmente da ricercare nei prodotti cinematografici¹⁵, anche la

¹⁵ Alcuni film sembravano talmente persuasivi nell'intento di far accettare e apprezzare la Russia sovietica all'occhio americano da essere in seguito considerati come veri e propri frutti della

musica giocò un ruolo simbolico nel cementare questa alleanza. Tra le iniziative prese in campo musicale vanno ricordate due associazioni: la American-Soviet Music Society, che radunava musicisti di entrambe le nazionalità in un incontro di scambio reciproco, le cui attività sarebbero però cresciute in modo significativo solo dopo la fine della guerra, e la American-Soviet cultural cooperation Association, con finalità più ampie e una partecipazione diffusa, la cui attività sarebbe stata di più breve durata ad eccezione di una grande Cultural Cooperation Conference del 18 novembre del 1945, presieduta dal compositore Aaron Copland¹⁶.

Aaron Copland fu uno dei protagonisti principali della vita culturale e musicale americana durante il periodo della guerra, nonché uno dei musicisti che diede il maggior contributo alla causa patriottica tramite la propria opera. Nato nel 1900 a New York e cresciuto musicalmente tra le migliori istituzioni in patria e all'estero, aveva già vissuto un periodo di buon successo negli anni '30, quando per sua scelta la sua musica era passata da una fase più apertamente sperimentale ad una invece più accessibile al grande pubblico, come quella che era stata impiegata come musica di scena per alcuni balletti o per colonne sonore di film. In due episodi, nel corso della guerra, la sua musica salì agli onori delle cronache ben al di fuori del mondo della musica colta, in cui era oramai pienamente affermato: nel 1942 in coincidenza con l'anniversario dell'ingresso in guerra degli Stati Uniti il direttore André Kostelanetz aveva commissionato a tre illustri compositori altrettanti brani orchestrali ispirati a grandi figure della storia americana e che avessero una finalità didattico-educativa oltre che un valore artistico intrinseco, riprendendo una tradizione inaugurata durante il precedente conflitto e che

propaganda comunista. Un ulteriore approfondimento su questo tema è presente nel paragrafo successivo.

¹⁶ POLLACK (2000).

aveva portato alla nascita del *Requiem Suggested by Lincoln's Gettysburg Address* di Rubin Goldmark nel 1918. Lo stesso Copland, che in gioventù era stato allievo proprio di Goldmark, decise di ispirarsi alla figura del sedicesimo presidente degli Stati Uniti per la propria composizione, pensata come un lavoro per orchestra di medie dimensioni con l'aggiunta di una voce recitante, a cui era stato assegnato un testo in realtà scritto da Copland in prima persona con delle citazioni tratte non direttamente dai discorsi di Lincoln ma da una biografia scritta da Lord Charnwood nel 1917. La scelta della figura di per sé non era particolarmente originale, visto l'apprezzamento bipartisan per il primo Presidente del Partito Repubblicano, tanto che nello stesso anno altri tre musicisti si cimentarono con composizioni ad esso dedicate¹⁷. Tuttavia, l'unica ad aver avuto un successo duraturo e ad aver assunto un significato simbolico a sé stante è stata proprio quella di Copland: in parte l'uso di alcune melodie celebri come la canzone "Camptown Races" del 1850, utilizzata sia durante la campagna elettorale di Lincoln come intermezzo dei comizi e ripresa negli anni recenti per una finalità analoga, in parte la scelta di un testo che riportava, seppur rimaneggiati, alcuni passaggi fondamentali del celebre Discorso di Gettysburg¹⁸ che risuonavano come particolarmente attuali all'epoca contribuirono al rapido successo di questo brano. Il suo valore simbolico e la sua capacità di rappresentare un sentimento di coesione nazionale attorno ad una figura ritenuta sopra le parti del conflitto politico fu suggellata dalla scelta, a partire dalla seguente rielezione di Franklin Delano Roosevelt, di eseguire il *Lincoln Portrait* durante la cerimonia di insediamento del Presidente degli Stati Uniti, ed è ancora oggi in uso per buona parte delle cerimonie commemorative che si tengono presso il Lincoln Memorial¹⁹.

¹⁷ POLLACK (2000).

¹⁸ Tra cui il celebre "Fellow Citizens, we cannot escape history" con cui principia la parte del narratore nel lavoro di Copland.

¹⁹ POLLACK (2000).

L'anno seguente Copland fu protagonista di un'altra iniziativa a cavallo tra musica e propaganda, quando il direttore d'Orchestra Eugene Goossens, a capo della Cincinnati Symphony Orchestra lo contattò, assieme ad altri diciassette compositori, per commissionare una fanfara. Nel pensiero di Goossens, queste fanfare “dovevano essere in grado di coinvolgere e dare un contributo significativo allo sforzo bellico”. A ribadire questo concetto occorre notare come nella scelta dei compositori Goossens avesse scelto, per le altre fanfare, musicisti europei che si erano rifugiati negli Stati Uniti come il francese Darius Milhaud. Ciascuno dei compositori decise di dedicare la propria fanfara ad un corpo dell'armata americana o a questo o quella delle popolazioni con cui gli Stati Uniti avevano stretto alleanza; anche stavolta la scelta di Copland fu differente. La sua “Fanfare for the common man” nacque da un'intuizione quasi *naive*: ovvero che dopotutto era il “common man” a servire nell'esercito e fare il lavoro sporco per conto di quelli che invece rimanevano in patria ad osservare, e quindi più di tutti meritava un grande elogio pubblico. Per rendere questo concetto, Copland optò per una fanfara breve (di appena tre minuti nelle esecuzioni più lente) e decisamente poco militaresca, mancante completamente di un impianto percussivo, optando per un carattere più declamatorio. Entrambe le scelte furono particolarmente fortunate per la diffusione del lavoro, che divenne sigla di apertura di numerosi programmi radiofonici americani, compresi programmi politici e di informazione bellica, grazie ad un incipit distintivo e marcato, e con il suo destinatario così universale era in grado di raggiungere distintamente l'ascoltatore e di creare così il coinvolgimento necessario per veicolare i messaggi della guerra.

B. Musica come veicolo dell'amicizia russo-americana

Contestualmente il conflitto rese necessaria anche una progressiva accettazione della nuova alleanza con l'Unione Sovietica che fino a pochi anni prima, ad eccezione di alcune frange più estreme e numericamente non significative, non godeva di particolari simpatie all'interno dell'opinione pubblica americana. L'evento più spettacolare che contribuì alla causa dell'amicizia russo-americana tramite la musica fu la vicenda della Sinfonia N. 7, intitolata simbolicamente a "Leningrado", del compositore sovietico Shostakovic; questi avrebbe guadagnato l'ammirazione del pubblico americano come "Il vigile del fuoco Shostakovic" per essere apparso sulla copertina della rivista Time con un vistoso elmetto del corpo di vigili del fuoco della sua città, per essere anche immortalato durante lo svolgimento delle sue attività nelle pagine interne della stessa rivista. La vicenda che portò alla composizione e alla successiva prima esecuzione di questa Sinfonia, nonché l'approdo pieno di peripezie della partitura negli Stati Uniti contribuì al carattere leggendario associato a questa musica.

La Sinfonia "Leningrado" fu composta da Shostakovic tra il 15 luglio e il dicembre del 1941, durante l'assedio nazista che cingeva la sua città, con l'intento dichiarato di rappresentare l'assedio e la successiva rivalse del popolo sovietico contro l'invasore. Il compositore, che già aveva ricoperto ruoli "ufficiali" per conto dell'Unione Sovietica in passato²⁰, venne chiamato più volte a testimoniare il valore delle proprie attività per rincuorare il morale dei suoi concittadini e di quanti stavano combattendo. Durante un passaggio radiofonico, in cui accennò inoltre alcuni frammenti della riduzione per pianoforte solo della sua sinfonia, dichiarò che malgrado la minaccia dell'invasione nulla poteva distogliere i sovietici dalla loro vita di tutti i giorni che proseguiva normalmente.

²⁰ Sul rapporto tra Shostakovic e il potere sovietico, vedi BARNES (2016).

Nonostante nei fatti Shostakovic fu fatto trasferire a Kubysyev, una località nella zona dei Monti Urali, per ultimare a dicembre la stesura del suo lavoro in sicurezza, la Sinfonia venne di fatto associata alla resistenza della città di Leningrado, dove ricevette una prima esecuzione²¹ altrettanto leggendaria. Il trasporto delle partiture per il Direttore e l'Orchestra avvenne per via aerea, dato che la città era completamente assediata, e queste vennero consegnate assieme ad un carico di farmaci e beni di prima necessità. Per l'esecuzione l'Orchestra della città, decimata dalla guerra e dagli stenti, venne ricostituita in grande stile, richiamando parte dei musicisti che erano stati inviati al fronte o che si trovavano in condizioni precarie²², per arrivare all'esecuzione in concerto il 9 agosto del 1942²³, con la battaglia che proseguiva appena fuori dai confini della città. Per espressa volontà di Andrei Zhdanov²⁴, uno dei commissari politici della città nonché Secondo Segretario del Partito Comunista, fu ordinata la trasmissione in diretta della Sinfonia via radio fino alle linee del fronte. Per assicurare che la musica venisse udita correttamente anche dai soldati, i sovietici sferrarono un'offensiva durante la giornata precedente al solo fine di mettere a tacere l'artiglieria nazista e permettere così l'ascolto della musica di Shostakovic tanto da parte dei sovietici quanto dei loro avversari, come mezzo di "guerra psicologica".

²¹ La "vera" prima esecuzione della Sinfonia avvenne il 5 marzo del 1942 sempre a Kubysyev sotto la supervisione dello stesso compositore; per ragioni di carattere simbolico e propagandistico, però, viene ritenuta la vera prima "morale" quella eseguita nelle sale del Conservatorio di Leningrado il 7 luglio del 1942.

²² Secondo alcune testimonianze, alcuni musicisti furono prelevati dagli ospedali in cui erano ricoverati quando non addirittura da un obitorio in cui erano stati posti "per errore", come nel caso del batterista "Ajdarov". Lo stesso direttore d'Orchestra designato, Karl Eliasberg, fu condotto alle sale del Conservatorio su di una slitta perché troppo debole per muoversi. Nonostante queste evidenti difficoltà, alcune delle quali verosimilmente esagerate per accrescere il già alto valore simbolico di tutta la vicenda, l'esecuzione della Sinfonia non ne risultò compromessa. Vedi MOYNAHAN (2017).

²³ La data coincide con quella che secondo Hitler doveva essere la notte della presa di Leningrado, tanto che era già stato organizzato un banchetto di festeggiamenti nelle sale dell'Hotel Astoria. Vedi VULLIAMY (2001).

²⁴ Vedi Capitolo 2.

La Sinfonia aveva già iniziato ad uscire dai confini dell'Unione Sovietica per essere trasmessa ed eseguita dalle orchestre di altri paesi alleati. Viste le imponenti dimensioni del fascicolo che doveva contenere la partitura completa e le parti di ciascun orchestrale, la versione a stampa di questa fu ridotta ad un microfilm dopo la prima esecuzione a Mosca e da lì fu trasportata prima a Teheran, sotto controllo congiunto delle armate Britanniche e Sovietiche, e da lì verso Il Cairo e successivamente a Londra, dove venne eseguita per la prima volta da un'orchestra occidentale il 22 giugno del 1942, in occasione del primo anniversario dell'ingresso dell'Unione Sovietica nel conflitto. Di lì il microfilm fu trasferito a New York, per una prima esecuzione diretta dal direttore italiano Arturo Toscanini, fuggito dall'Italia fascista, e che decise di accostare per l'occasione l'Inno americano a quello sovietico in un chiaro intento simbolico²⁵. Dopo la scelta di Toscanini, la Sinfonia venne eseguita ben 62 volte negli Stati Uniti nel corso di un solo anno; lo stesso Toscanini si fece portatore di un invito ufficiale a Shostakovic a venire negli Stati Uniti per “rendere più vivo lo stretto legame fra gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica nella lotta comune.”

²⁵ Toscanini proseguì questa abitudine in numerosi concerti tenuti negli Stati Uniti durante il periodo bellico, sostituendo talvolta all'inno sovietico quello dell'Internazionale socialista.

III. Il secondo dopoguerra, l'anticomunismo e la censura

A. Il Comitato per le Attività Antiamericane: origini

A partire dalla Rivoluzione d'Ottobre e la successiva presa del potere da parte dei Bolscevichi, negli Stati Uniti si diffuse rapidamente una paura del comunismo. Sebbene durante l'intervento delle forze Statunitensi in Siberia durante la guerra civile tra "bianchi" e bolscevichi del biennio 19-20 l'opposizione a questi ultimi non sia stata continuativa²⁶, furono rapidamente intraprese iniziative da parte di membri del Congresso per tenere sotto osservazione i pericoli di una diffusione del comunismo negli Stati Uniti. Il primo impegno in questo senso fu la costituzione, nel 1918, dell'Overman Committee, così chiamato dal nome del suo Chairman, il democratico Lee Slater Overman, con la missione di indagare sulla propaganda comunista negli Stati Uniti. Nonostante una breve durata, circoscritta al 1918 e ai primi mesi del 1919, il Comitato ebbe un ruolo di punta nella diffusione della percezione del pericolo che veniva posto dal comunismo internazionale alla vita pubblica americana.

Un secondo tentativo fu ripetuto nel 1930, quando il deputato repubblicano Hamilton Fish III introdusse una risoluzione per monitorare le attività di presunti comunisti negli Stati Uniti e soprattutto i loro possibili legami con lo spionaggio sovietico. Il comitato fu rinominato Fish Committee ed ebbe anch'esso una vita breve, limitando le proprie attività al biennio 1930-31, nonostante il livello di indagini fosse più approfondito rispetto al suo ideale predecessore, arrivando ad indagare su William Foster, candidato del Partito Comunista a Governatore di New York nel 1930 e nel 1932 alla

²⁶ MORGAN (2004).

presidenza degli Stati Uniti, e su alcuni importanti membri dell'American Civil Liberties Union (ACLU).

Con la presa del potere di Hitler in Germania e, con il contestuale spostamento dell'asse politico americano verso sinistra successivamente all'arrivo alla presidenza di Roosevelt e al lancio del New Deal, la paura principale sul versante propagandistico divenne quella di tenere sotto controllo eventuali potenziali infiltrazioni di propaganda filofascista o nazista negli Stati Uniti. Sulla scorta di questi timori nacque lo *Special Committee on Un-American Activities Authorized to Investigate Nazi Propaganda and Certain Other Propaganda Activities*, generalmente noto come il Dickstein-McCormack²⁷ Committee dal nome dei due primi proponenti che ne inaugurarono le attività tra il 1934 e il 1937 e successivamente come comitato Dies tra il 1938 e il 1944. Il comitato poté operare con molta più autonomia rispetto ai suoi due predecessori, raccogliendo testimonianze su tutto ciò che poteva rientrare sotto la dizione di propaganda straniera per destabilizzare gli Stati Uniti, quindi comprendendo anche, seppur in maniera minoritaria, la possibile propaganda comunista²⁸. Gran parte delle indagini svolte dal comitato si rivelarono un buco nell'acqua: dal punto di vista quantitativo, l'individuazione di 200.000 fascisti e 480.000 potenziali nazisti negli Stati Uniti venne identificata rapidamente come una forzatura; anche la principale minaccia militare sul suolo americano, ovvero il presunto tentativo del

²⁷ Questo sebbene la risoluzione che istituì il comitato sia stata proposta, su impulso di Dickstein, dal Deputato Democratico del Texas Martin Dies, maggiormente capace di raccogliere consensi al congresso rispetto a questi e che in seguito assunse anche il ruolo di Chairman nel 1938, quando il comitato fu ribattezzato con il suo nome. Lo stesso Dickstein fu per lungo tempo estromesso dalle attività del Comitato per ragioni di equilibri interni al Congresso, nonostante il ruolo fondamentale che abbia giocato nel Comitato stesso fin dal nome. HAYNES (1996)

²⁸ È stato suggerito, tuttavia, che parte del minor interesse del comitato nei confronti del comunismo fosse dovuto ad alcuni tentativi di corruzione da parte del Commissariato del Popolo per gli affari interni sovietico (abbreviato con la sigla NKVD dal nome cirillico) allo stesso Dickstein, a cui sarebbe stato corrisposto addirittura un salario mensile per alcune attività di intelligence svolte per conto dell'Unione Sovietica. Le accuse non sono tuttora state verificate. WEINSTEIN e ALLIEV (2000).

Generale in congedo George Moseley di organizzare un esercito privato assieme ad alcuni membri di organizzazioni antisemite si rivelò un flop. Nell'analizzare le questioni legate al comunismo, il comitato guidato da Dies allargò il proprio orizzonte includendo tra le organizzazioni potenzialmente pericolose anche quelle di stampo più progressista che comunista e legate ai successi e agli entusiasmi per il New Deal rooseveltiano. Dietro a questa scelta risiedevano, in parte, anche motivazioni personali: Dies, come parte dei democratici del Sud, aveva mostrato crescente sfiducia nei confronti delle azioni intraprese da Roosevelt nella sua battaglia per il New Deal, pur senza arrivare a condividere l'uguaglianza tra comunismo e progressismo che veniva invece sposata da alcuni repubblicani, tra cui lo stesso Fish. Questa tendenza, tuttavia, ebbe delle importanti novità che sarebbero state poi anticipatrici di alcuni orientamenti futuri del Comitato permanente per le attività antiamericane che sarebbe stato istituito dopo il termine della Seconda Guerra mondiale. Le attenzioni di Dies si rivolsero prima verso organizzazioni politiche in cui erano penetrate infiltrazioni da parte di comunisti, come nel caso di alcuni "third-parties²⁹" che supportavano Roosevelt a livello statale³⁰, spostando poi la sua attenzione verso alcuni progetti federali nati sotto il New Deal e che riguardavano il mondo delle arti: a finire sotto le lenti del Comitato furono il Federal Theater Project (FTP), un ente incaricato di organizzare produzioni "popolari" includendo nel proprio cast e nelle proprie maestranze attori e professionisti dello spettacolo disoccupati oppure giovani e non ancora affermati. Tra le proprie attività il

²⁹ Per Third-Party si intende, nel linguaggio del sistema politico americano, un partito che sia al di fuori del duopolio repubblicano-democratico. Negli anni '30 erano molto diffusi, soprattutto a livello locale, partiti capaci di imporsi e di portare addirittura rappresentanti a livello nazionale.

³⁰ È il caso del Farmer Labor Party del Minnesota, il cui candidato Governatore, Elmer Benson, aveva effettivamente lavorato con degli affiliati del partito Comunista in alcune campagne politiche; gli interrogatori con cui furono appurati questi fatti furono una delle maggiori cause della sconfitta del Farmer-Labour Party alle elezioni governatoriali del 1938 e la successiva estromissione dalla scena politica. HAYNES (1996).

FTP aveva anche il compito di promuovere produzioni su tematiche legate all'emancipazione degli afroamericani o in lingua straniera. Ad essere oggetto delle inchieste del comitato furono alcune delle messe in scena dalle tematiche più radicali, che prestavano il fianco ad interpretazioni politicamente sconvenienti o addirittura apertamente legate al comunismo³¹. Furono chiamati a testimoniare di fronte al comitato la direttrice del progetto Hallie Flanagan, ed alcuni dei suoi sottoposti. Nonostante lo scarso successo dell'accusa nel rinvenire elementi di effettiva propaganda nelle attività del Teatro, che pure era molto popolare negli Stati Uniti e che aveva lanciato figure amatissime dal pubblico americano come Burt Lancaster, Dies ne ottenne la chiusura che avvenne con la cessata erogazione dei fondi nel 1939.

Questa vittoria politica accrebbe il potere ed ampliò le attività del Comitato, che proseguì le proprie attività investigative nel 1939 anche dietro la spinta data dagli eventi di politica internazionale, che erano dominati dal patto Molotov-Ribbentrop che aveva di colpo posto, agli occhi dell'opinione pubblica americana, comunismo e nazismo sullo stesso piano, permettendo a Dies di muovere le proprie accuse con la stessa intensità verso l'una e l'altra parte. Tra le organizzazioni che dovettero sottostare alle indagini del Comitato ci fu l'American Youth Congress, una organizzazione molto prossima ad agenzie del New Deal come la Works Progress Administration, che gestiva buona parte dei progetti federali (tra cui quello teatrale appena defunto), che fu condotta alla chiusura nel 1940 per una riconosciuta affiliazione di alcuni

³¹ Una delle produzioni più compromettenti e che fu oggetto di scandalo, non a caso, fu quella dell'Opera *The Cradle Will Rock*, composta dal musicista Marc Blitzstein con la Regia e la sceneggiatura di Orson Welles. La trama della rappresentazione, ambientata in una generica "Steeltown" americana, raccontava della progressiva sindacalizzazione dei lavoratori locali sotto le insegne del protagonista Larry Foreman che li guidò contro le pretese smodate dell'affarista Mr. Mister. Il valore allegorico della rappresentazione ed i disordini che si verificarono alla prima rappresentazione a Broadway ne resero ancora più esplicito il già forte messaggio politico. SELDES (2009).

dei suoi membri all'Internazionale Comunista, nonostante l'impegno in suo favore addirittura di Eleanor Roosevelt. Con la Seconda Guerra Mondiale il Comitato perse gradualmente di importanza, visto il progressivo trasferimento di funzioni di controllo ed intelligence ad agenzie legate direttamente al Governo; giocò tuttavia un ruolo significativo nel programma di concentramento dei cittadini americani di origine giapponese durante la guerra con la pubblicazione del cosiddetto Yellow Report³² sulla base del quale la War Relocation Administration avrebbe basato le proprie attività³³. Lo stesso Dies, una volta terminato il proprio mandato nel 1944, si ritirò a vita privata.

B. Le attività dopo la Seconda Guerra Mondiale e la prima *blacklist* ad Hollywood

Al termine della Seconda Guerra Mondiale, e nonostante il Comitato risultasse decapitato dal ritiro di Dies, una coalizione bipartisan guidata dal democratico John Rankin del Mississippi si schierò a favore del suo mantenimento, dotandolo addirittura della forma di uno standing committee (ovvero un Comitato permanente) con la denominazione ufficiale di House Unamerican Activities Committee (HUAC). La rinascita del comitato incontrò comunque un'opposizione maggiore rispetto alle sue precedenti formulazioni: il 1946 vide addirittura la nascita di un "controcomitato" chiamato "Cittadini uniti per l'abolizione del comitato Wood-Rankin", con una forte partecipazione da parte del mondo progressista che ruotava attorno al "Fronte Popolare".

³² Vedi trascrizione delle Audizioni al Congresso.

³³ HAYNES (1996).

Dopo un primo biennio in cui la leadership fu mantenuta da Rankin, a seguito della tornata elettorale del 1946 che rimescolò gli equilibri all'interno del Congresso a favore dei Repubblicani, la carica di Chairman passò al Deputato del New Jersey Thomas Parnell, repubblicano. Durante il mandato di Parnell le attenzioni dello HUAC si iniziarono a concentrare prevalentemente sul mondo delle arti, andando ad analizzare gran parte delle attività dell'industria cinematografica di Hollywood, riprendendo in parte i timori che avevano mosso l'azione di Dies quando era egli a capo del Comitato. L'azione di questo si rivolse su due fronti: da un lato vennero analizzate le attività di organismi sindacali ed associativi che erano ritenuti essere vicini ideologicamente al Partito Comunista, oppure i cui membri erano presunti affiliati di questo, dall'altro ci si concentrò su quelle produzioni cinematografiche che sembravano essere troppo ammiccanti nei confronti e del comunismo o della Russia Sovietica. Ad attirare l'attenzione degli inquirenti furono in particolare tre pellicole: "Mission to Moscow", prodotto dalla Warner Bros nel 1943 con il preciso intento di difendere alcune scelte di Stalin, tra cui quelle che poi sarebbero divenute note come purghe, in ottica di collaborazione bellica; "The North Star", dello stesso anno, che racconta episodi romanzati della resistenza in Ucraina; e "Song of Russia", prodotto l'anno seguente dalla Metro Goldwin Meyer, in cui venivano idealizzati i tratti bucolici ed idilliaci della realtà sovietica³⁴.

In una circostanza favorevole per le indagini del Comitato, che in un certo senso prefigurava anche il futuro spostamento politico del microcosmo cinematografico americano, il mondo sindacale di Hollywood aveva già iniziato un progressivo allontanamento dalle idee e soprattutto dai leader comunisti già prima che iniziassero le indagini dello HUAC. Le principali

³⁴ HAYNES (1996).

sigle erano divise tra filocomuniste, con in testa la Conference of Studio Unions (CSU), e liberali anticomunisti della International Alliance of Theatrical Stage Actors (IATSA), con la Screen Actors Guild (SAG) a fare da ago della bilancia e la cui leadership era stata contestata negli anni precedenti tra le opposte fazioni. Nel 1945 i primi tentarono di imporre uno sciopero generale ad Hollywood che però fallì anche a causa dell'aperta ostilità della IATSA che invece scelse di non defezionare; contestualmente la Screen Actors Guild passò da una fazione legata ad ambienti filocomunisti alla leadership di Ronald Reagan, all'epoca attore di discreto successo e futuro Presidente degli Stati Uniti. Contestualmente anche la stampa locale iniziò a porre il problema delle "infiltrazioni comuniste" nel cinema: il giornale *Hollywood Reporter*³⁵, a partire dal luglio del 1946, iniziò una sistematica campagna di "denuncia" pubblicando a più riprese liste di attori, sceneggiatori, registi e chiunque nel settore fosse sospettato di affiliazioni di qualsiasi genere³⁶ con il mondo comunista o filosovietico. Le denunce pubblicate sull'*Hollywood Reporter* assunsero la forma di Liste di nomi seguendo una modalità che avrebbe poi trovato diffusa fortuna e sarebbe stata emulata più volte negli anni a seguire.

Le inchieste dello HUAC trovarono così un terreno fertile su cui lavorare: le mutazioni negli equilibri interni prodotte dall'ambiente di Hollywood si prestavano perfettamente al lavoro dei deputati che poterono beneficiare di denunce ed apparizioni spontanee di attori e produttori che intendevano denunciare casi di presunto o reale "comunismo". Tra i produttori, in particolar modo quelli che erano stati accusati di aver prodotto film di propaganda filosovietica, abbondarono le ritrattazioni, i ripensamenti con tanto di giuramenti di fedeltà alla bandiera e un reiterato impegno a

³⁵ VOLKERSON (1946).

³⁶ Tra le accuse più singolari che vennero mai rivolte in queste circostanze ci fu quella che toccò all'autore Lionel Stander, a cui fu contestato il fatto di essere stato ripreso mentre fischiava "L'internazionale" durante le riprese di un film. ROSS (2002)

produrre esclusivamente pellicole anticomuniste, in quelle che spesso sembravano spettacolari tentativi di ingraziare il proprio interlocutore più che un sincero pentimento³⁷. Grazie anche agli elenchi pubblicati dallo Hollywood Reporter i funzionari del Comitato ebbero relativamente pochi problemi ad individuare le persone da interrogare per le proprie indagini.

L'inchiesta inoltre ricevette una enorme risonanza mediatica anche in virtù dei personaggi coinvolti: comparirono a testimoniare lo stesso Ronald Reagan, George Murphy, Gary Cooper e Walt Disney. Il risultato di questo lavoro, tuttavia, non fu particolarmente ampio: le pellicole che potevano essere effettivamente accusate di propaganda filosovietica erano un numero esiguo, e gli attori che vennero poi accusati e sottoposti a procedimenti legali furono solo dieci, divenuti celebri con l'appellativo di "Hollywood Ten". Le conseguenze che queste attività generò però furono ben più ampie: gran parte dell'industria dell'intrattenimento americano, invasa dal nuovo fervore anticomunista, si votò in gran parte alla causa patriottica nelle proprie produzioni; al tempo stesso quanti erano stati in odore di comunismo o erano sospettati di affiliazioni di sorta vennero gradualmente estromessi dalle attività nel settore, di fatto costretti a cercare altre strade.

Con il Waldorf Statement³⁸, divulgato dal presidente della Association of Motion Pictures Producers il 18 novembre del 1947 a nome di gran parte dei produttori americani raccolti sotto la sigla, fu inaugurato un metodo basato su una serie di *Blacklist* informali ma di cui tutti erano a conoscenza³⁹ per

³⁷ HAYNES (1996)

³⁸ Nome informale di un comunicato stampa pubblicato al termine di una lunga riunione tra i maggiori produttori cinematografici americani che, oltre a ribadire la lealtà dei 30.000 lavoratori di Hollywood nei confronti dell'America, metteva dei precisi limiti al coinvolgimento futuro di attori e maestranze sulla base del loro credo politico.

³⁹ SELDES (2009).

scegliere di coinvolgere o escludere professionisti dal proprio lavoro nel settore dell'intrattenimento sulla base di una dichiarazione di anticomunismo. Il testo dello Statement, pur mantenendo almeno a parole il rispetto per le basilari libertà di espressione, di cui anzi i promotori si definivano sostenitori convinti, subordinava di fatto la possibilità di avere fortuna, quando non addirittura un qualsiasi ingaggio nel mondo dello spettacolo ad una adesione convinta all'anticomunismo.

Questa vicenda, oltre a generare una serie di importanti proteste nel settore⁴⁰, scatenò un progressivo effetto di emulazione in altri ambienti attigui a quello del cinema, arrivando rapidamente a lambire il settore musicale. Prima coinvolgendo musicisti che avevano lavorato alle colonne sonore di produzioni "sospette", poi mettendoli sotto accusa in quanto presunti comunisti.

C. Altri esempi di "liste nere"

Il meccanismo delle Blacklist iniziò rapidamente ad entrare in funzione nell'industria cinematografica americana, costringendo molti attori e professionisti dello spettacolo a cambiare radicalmente mestiere, quando non a subire conseguenze peggiori o costringendoli addirittura al suicidio, spesso sulla base di mere supposizioni. Sebbene la lista avesse una valenza puramente "ufficiosa", inserita in un contesto di montante isteria gonfiato dalle speculazioni della stampa e da associazioni come la American Legion e dalla crescente popolarità delle campagne di Red Baiting guidate dal Senatore

⁴⁰ Molte di queste proteste erano basate sul timore che questo nuovo orientamento delle produzioni cinematografiche mettesse a repentaglio, oltre che l'indipendenza artistica delle produzioni, la libertà dei singoli attori. Tra i più celebri sostenitori di questa posizione ci fu l'attore Humphrey Bogart.

del Wisconsin Joseph McCarthy⁴¹, ispirò rapidamente fenomeni di emulazione. Una lista riguardante l'ambiente musicale fu pubblicata all'indomani della discussa Cultural and Scientific World Conference del marzo del 1949. La conferenza, sulla cui organizzazione vigevano fondati sospetti di infiltrazione sovietica, aveva riunito alcune delle più importanti figure culturali e scientifiche, provenienti in gran parte dagli Stati Uniti e dall'Unione Sovietica e in minor misura da parte di paesi europei, fu raccontata dalla stampa come una riunione di idealisti o addirittura di bolscevichi che tramavano per l'espansione del comunismo negli Stati Uniti. La rivista Life, che ne pubblicò un ampio resoconto fotografico, parlò di “*visitatori rossi*”, di cui vennero pubblicate immagini che ricordavano quasi foto segnaletiche. La più clamorosa di queste fu la lista pubblicata nel 1950 da uno speciale della rivista newyorkese Counterattack, significativamente intitolato Red Channels, in cui venivano meticolosamente elencate le personalità “rosse” che popolavano il mondo della radio e della televisione, sebbene all'epoca della pubblicazione della rivista molti di questi fossero già stati sottoposti ad interrogatori ed accertamenti nonché scagionati. Altre liste, non pubblicate a mezzo stampa, furono usate da organizzazioni come memorandum interni per evitare di coinvolgere nelle proprie attività personaggi compromessi: è il caso della *Blacklist* della Ford Foundation, nella quale furono inclusi numerosi attori, registi e musicisti⁴².

D. Musicisti sotto accusa

⁴¹ Joseph McCarthy è stato un avvocato, giudice e politico statunitense. Il suo nome è generalmente associato con il fenomeno del Maccartismo e l'anticomunismo negli Stati Uniti durante i primi anni '50. Nello svolgimento della sua attività di inchiesta, come membro del Senato, fu a capo del Sottocomitato permanente sulle investigazioni, una parte del più ampio Internal Security Subcommittee del Senato, una sorta di controparte del già citato Comitato per le attività antiamericane del congresso.

⁴² SELDES (2009).

Gli effetti di questo nuovo clima sul mondo della musica coincisero con un crescente impegno propagandistico sovietico negli Stati Uniti, di cui erano partecipanti, spesso inconsapevoli, anche numerosi musicisti americani. Gran parte di questi venivano bollati dalla stampa “ottimista”, guidata dalla Rivista Life, come “idealisti di sinistra troppo impegnati a risolvere i problemi del mondo”⁴³. Per alcuni di questi, ritenuti più compromessi, esistevano abbondanti documentazioni delle attività politiche svolte fin da prima della Seconda Guerra Mondiale in mano alla Federal Bureau of Investigation (FBI)⁴⁴. Il primo musicista a finire sotto le lenti di ingrandimento dello HUAC⁴⁵ era stato Hanns Eisler, un musicista tedesco fuggito durante l'ondata di epurazioni seguita alla presa del potere da parte del Nazismo in Germania prima dello scoppio della Guerra. Eisler era in pericolo in Germania in quanto “comunista in senso filosofico”, come veniva definito ed autore di pubblicazioni dal titolo decisamente compromettente come “Musica della Rivoluzione”. Eisler in realtà aveva fatto parte in Germania di organizzazioni vicine al partito comunista ed era diventato uno dei membri di spicco dello International Music Bureau, organizzazione che aveva la mission, secondo le sue stesse parole, di radunare compositori e interpreti di musica antifascista per lavoratori.

Il suo arrivo negli Stati Uniti assieme al fratello Gerhart e alla sorella Ruth aveva avuto come meta finale, dopo un periodo di relativa instabilità, la colonia cinematografica di Hollywood, dove questi si era rapidamente

⁴³ LIFE (1949).

⁴⁴ È il caso ad esempio di Leonard Bernstein, il cui attivismo politico (anche con gruppi effettivamente infiltrati da membri affiliati al partito comunista o addirittura all'Unione Sovietica) era stato monitorato a partire dal 1938, quando aveva allestito una rappresentazione della già citata opera *The Cradle Will Rock* di Marc Blitzenstein nel campus di Harvard contro il volere delle autorità accademiche. Vedi SELDES (2009).

⁴⁵ La trascrizione dell'audizione di Eisler è disponibile online, così come è online un breve video di una sua apparizione di fronte allo HUAC nel 1947 (senza specifica ulteriore di data). Alcuni stralci significativi delle sue parole sono anche riportati da SELDES (2009).

affermato come abile autore di musiche da film⁴⁶ a partire dal 1942, anno in cui aveva iniziato a lavorare con regolarità. A coinvolgerlo nelle indagini del Comitato fu la compromissione del fratello Gerhart: questi, secondo quanto accertato dalle indagini, non era fuggito da Hitler bensì si era recato negli Stati Uniti per espresso ordine del Comintern in modo da prendere le redini del Partito Comunista degli Stati Uniti. Gerhart Eisler, convocato di fronte allo HUAC per rispondere di queste accuse, rifiutò di prestare giuramento e questa insubordinazione gli costò l'espulsione dagli Stati Uniti verso la Repubblica Democratica Tedesca (DDR). Dei suoi due fratelli, Ruth ammise la passata affiliazione al Partito Comunista, nata su impulso del fratello, ma da cui si era distaccata quando questi aveva iniziato a partecipare alle attività di spionaggio e polizia segreta da cui poi sarebbe stato trasmesso l'ordine del Cominform di recarsi negli Stati Uniti. Sempre Ruth, inoltre, parlò del fratello come “compositore di colonne sonore e comunista in senso filosofico”, cosa che in un periodo in cui Hollywood veniva passata al setaccio per tenere sotto controllo i potenziali pericoli di diffusione del comunismo, era una ragione ben più che sufficiente ad imporne una convocazione. Quando Hanns Eisler comparve di fronte al Comitato, era già montata una forte campagna di stampa contro di lui, che lamentava infatti cinque mesi di costanti attacchi pubblici. La sua iniziale linea di difesa era attestata su tre capisaldi: il fatto che la sua attività negli Stati Uniti era stata di natura squisitamente artistica senza mai affiliarsi a partiti politici, che quando invece si trovava in Germania era necessario per un artista partecipare alla lotta contro “fascismo e reazione” e che nel corso di questa lotta, condotta con i mezzi più variegati, aveva trovato compagni di viaggio di qualsiasi appartenenza politica, dai comunisti (di cui non aveva mancato però di elogiare le doti di affidabilità, disciplina ed

⁴⁶ Altro argomento su cui scrisse fortunati saggi, ancora oggi utilizzati nella didattica della musica “applicata”, tra cui “Comporre per i film” scritto su Commissione della Rockefeller Foundation a quattro mani assieme al Filosofo Theodor W. Adorno, anch'egli illustre emigrato dall'Europa negli anni '30.

eroismo) fino ai monarchici. Nel corso della sua carriera più recente, continuava Eisler, la sua musica era sempre stata accolta come quella di un compositore e di un avversario del Fascismo. L'unica concessione che fece alle accuse che gli erano state rivolte era quella di essere sempre stato attento alle tematiche dei lavoratori, su impulso anche del padre, Rudolf Eisler, professore di filosofia a Lipsia⁴⁷. La sua apparente imperturbabilità venne meno con il progredire dell'interrogatorio, mettendolo in difficoltà in due momenti: quando il funzionario del Comitato Stripling lo descrisse come un possibile "Karl Marx del comunismo in campo musicale", Eisler rispose definendosi lusingato; quando infine il Deputato Rankin definì come oscenità alcune poesie di Bertolt Brecht, che Eisler stimava e del quale aveva messo in musica più volte l'opera, Eisler andò in escandescenza, arrivando a causare la sospensione dell'interrogatorio⁴⁸. Nonostante il compositore tedesco avesse ricevuto una ampia solidarietà sia dal mondo culturale che da parte di quello politico, la sua situazione risultava particolarmente compromessa anche alla luce delle attività svolte dal fratello per conto dell'Unione Sovietica con cui, secondo la deposizione della sorella Ruth, era in costante contatto. A nulla valsero i concerti tenuti in suo onore e neppure una lunga lista di firme raccolte contro la sua espulsione per chiedere al Segretario alla Giustizia Clark. Il 26 marzo del 1948 Eisler fu espulso dagli Stati Uniti assieme alla famiglia.

Le manifestazioni di solidarietà non solo non avevano sortito alcun effetto, ma avevano al contrario compromesso ancor di più i suoi sostenitori,

⁴⁷ Vedi EISLER (1947). Alcune di queste notizie, come la sua dichiarata non affiliazione a partiti politici, erano vere solo limitatamente ai suoi anni Statunitensi. In Europa, infatti, aveva aderito alla Giovanile Socialista in Germania a soli 14 anni, ed assieme al fratello aveva lavorato saltuariamente per il quotidiano Die Rote Fahre, il principale giornale di ispirazione socialista e comunista della Germania del tempo; inoltre, negli anni '20, aveva insegnato a più riprese nella Scuola Marxista dei Lavoratori di Berlino.

⁴⁸ SELDES (2009).

che ora potevano essere accusati di aver fornito sostegno ad un “comunista”. Ad essere successivamente coinvolti in ulteriori indagini furono infatti altri musicisti presenti in questa lista che nel frattempo si erano impegnati in eventi e manifestazioni organizzate da realtà filosovietiche o filocomuniste, quando non direttamente con il beneplacito della stessa Mosca. I due esempi più rilevanti, sia per la fama dei protagonisti che per gli effetti che ebbero sull’opinione pubblica americana, furono quelli di Aaron Copland e Leonard Bernstein.

E. La censura ad Aaron Copland

La figura di Aaron Copland è un vero e proprio spartiacque nella storia della musica negli Stati Uniti. Il suo stile “populista” e la sua musica evocativa dei paesaggi americani di frontiera sono diventati un modello per un’intera generazione di compositori americani di musica colta e d’occasione e per il cinema. Il suo nome, già ampiamente celebrato all’interno degli ambienti musicali, era salito agli onori delle cronache per le sue composizioni patriottiche durante gli anni della Seconda Guerra Mondiale. Essendo stato uno dei primi studenti del Conservatorio Americano di Fontainebleau, inoltre, Copland rappresentava la prova vivente dell’efficacia del nuovo sistema educativo così fortemente voluto dalle autorità americane, che ne avevano potuto constatare non solo l’efficacia formativa ma anche le positive conseguenze in termini di immagine e propaganda.

Nonostante l’importanza acquisita dalla sua figura pubblica negli anni della guerra e la generale associazione tra la sua figura ed il patriottismo, Copland non sfuggì al clima inquisitorio degli anni del Maccartismo. La sua figura era stata posta sotto osservazione dall’FBI già negli anni ‘30, periodo durante il quale Copland aveva effettivamente militato in formazioni

progressiste con tendenze più o meno marcatamente comuniste, o in gruppi in cui erano effettivamente presenti comunisti, come nel caso del “Group Theatre”, un collettivo teatrale attivo tra il 1931 e il 1941 che ebbe un significativo successo di critica vincendo anche dei premi Pulitzer, e con giornali e riviste di ambiente *labour* come il Daily Worker, per cui aveva anche composto un piccolo brano che avrebbe poi egli stesso ribattezzato, con disprezzo, “My communist song”. Erano state tenute sotto osservazione anche le sue (rare) esternazioni politiche, in favore della candidatura comunista alla presidenza degli Stati Uniti nel 1936 e a sostegno del partito progressista di Henry Wallace nel 1948.

Ma a causare un vero danno d’immagine alla sua figura artistica, per quanto temporaneo, fu la partecipazione alla Conferenza del Waldorf Astoria del marzo 1949, in occasione della quale entrò nella già citata *blacklist* di Red Channels; il musicista era stato chiamato a presiedere un panel dedicato alle arti all’interno delle giornate di dibattito della conferenza. Nel suo intervento, riguardante la condizione dell’artista durante la guerra fredda, Copland non si era mostrato particolarmente incline a difendere la causa sovietica; al contrario rimproverava al Cremlino un atteggiamento censorio nei confronti della musica proveniente dall’esterno e anche, talvolta, nei confronti di quella composta da artisti russi, oltre ad un atteggiamento aggressivo nei confronti dell’esterno. Probabilmente a causargli qualche difficoltà era stata la scelta di applicare un metro di giudizio simile anche nei confronti della politica estera americana, anch’essa bollata come aggressiva e imperialista⁴⁹. Copland affermò, come avrebbe ripetuto in altre occasioni, che la responsabilità della guerra fredda era principalmente da imputare agli Stati Uniti e che questa era peggio addirittura della guerra vera e propria per un artista. Nonostante il trambusto mediatico causato dall’onda lunga della conferenza, i problemi

⁴⁹ STONOR SAUNDERS (1999).

politici e giudiziari arrivarono solo più tardi: nel 1950 Copland fu uno dei primi beneficiari delle borse Fullbright, con destinazione Roma, nella quale partecipò ad un anno di studio e ricerca durante il quale ebbe anche modo di viaggiare per l'Europa in veste di conferenziere e rappresentante del progetto Fullbright⁵⁰.

Tuttavia, tra la fine del 1951 e il 1952 la sua situazione si complicò; con il procedere delle indagini a suo carico e la pessima fama derivatagli dalla partecipazione alla famigerata conferenza, la musica di Copland venne più volte messa in discussione nelle aule del Congresso americano, in virtù delle sue presunte affiliazioni politiche. Il deputato repubblicano Fred Busbey protestò animatamente contro alcuni utilizzi pubblici delle sue composizioni, arrivando addirittura nel caso più eclatante ad ottenere che il suo lavoro per orchestra e voce recitante "Lincoln Portrait", dall'inequivocabile messaggio patriottico, in occasione del giuramento di Eisenhower come presidente degli Stati Uniti nel gennaio del 1953. Contestualmente gran parte della sua musica, assieme a quella di altri musicisti "sospetti" o oggetto di indagine, fu rimossa dalle biblioteche di Ambasciate ed altre rappresentanze statunitensi all'estero, e ne furono vietate le esecuzioni in progetti finanziati dall'International Information Administration oltre che dai programmi di Voice of America.

Ma le accuse a Copland erano destinate a raggiungere il culmine nell'estate dello stesso anno, quando il compositore fu chiamato a comparire di fronte al Senatore McCarthy in persona, scavalcando l'autorità del Comitato per le attività antiamericane visto il rilievo del personaggio. Il colloquio tra Copland, presieduto dallo stesso McCarthy e Joseph Cohn non ebbe particolari esiti: a Copland infatti veniva contestato di aver tenuto

⁵⁰ POLLACK (1999).

comportamenti impropri durante i soggiorni all'estero a spese del Dipartimento di Stato, nel 1941 in Sud America e nel 1947 in Italia, dove era stato invitato a tenere delle lezioni, oltre alle sue presunte affiliazioni al Partito comunista. Durante le due ore di colloquio, a cui assistettero anche altri due membri del sottocomitato e un funzionario del Dipartimento di Stato, Copland fu bersagliato da domande sul ruolo dei comunisti nella società, su quale dovesse essere il comportamento da tenere nei confronti di un insegnante che fosse scoperto essere comunista ed altre domande di poco conto. Le uniche ammissioni del compositore su legami effettivi con tre associazioni legate, anche se indirettamente, al mondo comunista, non furono sufficienti agli occhi del Comitato per proseguire le accuse nei suoi confronti. Nonostante l'avvertimento di Cohn che sarebbe stato richiamato la settimana seguente, questo di fatto non avvenne mai. La rovinosa caduta di McCarthy nel dicembre del 1954, quando fu "censurato" dal Senato e la fine delle attività investigative più frenetiche portarono ad un'interruzione delle indagini a suo carico nel 1955, ma già 1951-1952 e il 1954 era stato invitato a più riprese a tenere un ciclo di lezioni presso l'ateneo di Harvard, occasione che gli aveva fornito la possibilità di difendere il "diritto dell'artista di essere in errore"⁵¹.

F. La *Blacklist* contro Leonard Bernstein

Un caso simile per origine ma diverso poi nello sviluppo pratico rispetto a quello di Copland fu quello che coinvolse il direttore d'orchestra e compositore Leonard Bernstein. Talento precoce e musicista poliedrico, Bernstein si era imposto all'attenzione del grande pubblico quando il 14

⁵¹ POLLACK (2000).

novembre del 1944, a soli 26 anni, era stato chiamato a sostituire il direttore principale della New York Philharmonic Bruno Walter con un solo pomeriggio di preavviso in un concerto della stagione principale dell'orchestra trasmesso via radio dalla Columbia Broadcasting System (CBS) in tutti gli Stati Uniti. L'inizio della vita pubblica di Bernstein, e con essa di quella politica, è però precedente: già durante gli anni della formazione accademica e musicale il giovane Bernstein si era distinto per un vivace attivismo politico, di ispirazione progressista e simpatizzante per il socialismo, partecipando a numerose attività di protesta e aderendo a numerose petizioni promosse dal Fronte Popolare, una formazione anch'essa di stampo progressista, in particolare con tematiche legate alla guerra civile in Spagna. L'episodio più clamoroso che lo aveva coinvolto avvenne nel 1937, quando decise di mettere in scena l'opera *The Cradle Will Rock* di Marc Blitzstein. L'episodio ebbe del clamoroso per più motivi: anzitutto per la figura di Blitzstein, che era iscritto e attivo nel Partito comunista americano; questo suo credo politico aveva un inevitabile riflesso nella sua musica, che era radicale non solo nell'approccio creativo ma anche nelle tematiche trattate. L'opera, di cui Blitzstein era anche librettista, era ambientata in una ipotetica città dell'acciaio americana e metteva l'accento, in termini smaccatamente caricaturali, su un ipotetico conflitto di classe tra i padroni delle risorse e gli operai, in cui questi ultimi avevano la meglio grazie all'abilità del protagonista di unire tutti i singoli in un unico sindacato. La tematica era di chiara ispirazione politica e, sebbene la produzione fosse stata originariamente inclusa nel progetto federale del Works Progress Administration per tramite del Federal Theater Project (FTP)⁵² era stata successivamente censurata per via delle indagini sulle presunte infiltrazioni politiche all'interno dello FTP. Nonostante questo, una prima

⁵² Vedi paragrafo A.

rappresentazione improvvisata si era tenuta, pur con un cast ridotto e con la parte musicale limitata al solo Blitzstein che accompagnava i cantanti al pianoforte. Bernstein, indignato da questo divieto, aveva deciso di mostrare il proprio sostegno al collega compositore provando a mettere in scena una rappresentazione dell'opera nella città di Cambridge, sede del campus di Harvard. A seguito di una ulteriore censura voluta dalle autorità cittadine che avevano interdetto l'esecuzione per oscenità, Bernstein spostò la rappresentazione all'interno del campus, dove le regole imposte dalle autorità di Cambridge non avevano effetto, limitandosi per necessità ad una mera esecuzione con cantanti e il suo accompagnamento pianistico. Questo episodio ebbe una certa risonanza all'interno di Harvard ma, cosa più importante, rappresentò una prima "macchia" sul curriculum pubblico di Leonard Bernstein. In quell'occasione fu aperto nei suoi confronti un fascicolo da parte dell'FBI, in cui veniva non solo riportato con dovizia di particolari l'episodio, ma gli veniva anche attribuito un ruolo di vertice in alcune delle organizzazioni studentesche filocomuniste di Harvard, tra cui la John Reed Society⁵³.

Nel periodo immediatamente successivo, con una tendenza crescente durante gli anni dell'alleanza russo-americana, Bernstein continuò ad impegnarsi non solo per la causa antifascista che, salvo rare eccezioni, raccoglieva un consenso quasi universale nell'opinione pubblica statunitense, ma anche in attività sponsorizzate dal Fronte Popolare a favore di rifugiati russi e dell'Unione Sovietica oppure contro la Spagna franchista, oltre a numerose iniziative per i diritti civili e l'emancipazione degli afroamericani; si impegnò inoltre in iniziative contro le attività del Comitato Wood-Rankin⁵⁴. Nel 1949 fu uno dei partecipanti, seppur non in una posizione di protagonista,

⁵³ SELDES (2009).

⁵⁴ Vedi paragrafo A.

della già citata Conferenza del Waldorf Astoria. Di questi comportamenti, debitamente monitorati dagli informatori dell’FBI⁵⁵, gli sarebbe poi stato chiesto conto in seguito: nonostante alcune problematiche episodiche legate a singoli organizzatori di eventi, la sua carriera musicale proseguì senza particolari problemi fino al 1950, avendo anche la possibilità di esibirsi all’estero come direttore durante le prime tournée internazionali sponsorizzate dal Dipartimento di Stato. Durante quell’anno invece, gran parte delle sue attività o affiliazioni gli vennero contestate prima tramite la stampa e poi con gli organismi del congresso. Tra il febbraio e il giugno del 1950 riviste come “Counterattack”, “Look” e lo speciale “Red Channels” lo chiamarono a più riprese “sovversivo” e “pericolo rosso”. Il primo effetto materiale di queste accuse fu l’esclusione di qualsiasi sua esibizione dalle trasmissioni della CBS, che lo incluse nella sua *blacklist* in seguito alle informazioni rivelate da Red Channels che a sua volta faceva riferimento ai rapporti del Comitato per le attività antiamericane, compilati sulla scorta delle informazioni raccolte dall’FBI; immediatamente dopo fu interdetto dall’esibizione in qualsiasi concerto sponsorizzato dal Dipartimento di Stato. Una sorte analoga lo toccò addirittura per la direzione della New York Philharmonic da cui fu interdetto nel 1951. Il suo nome inoltre era stato inserito all’interno del Security Index previsto dal Subversive Activities Control Act in quanto “Comunista”. Numerosi suoi contatti ed amici legati a gruppi di cui aveva fatto parte in precedenza o ai quali aveva fornito sostegno erano stati chiamati a comparire di fronte allo HUAC, molti dei quali ebbero conseguenze gravi per la carriera e due dei quali, John Bromberg e John Garfield, morirono di infarto ad indagine in corso. Nel 1953 Bernstein, che aveva comunque ricevuto offerte per andare a dirigere in Europa, specialmente in Italia, si vide revocato il passaporto. In seguito a questa ulteriore misura restrittiva il musicista scelse

⁵⁵ SELDES

di prestare una dichiarazione giurata in cui affermava di non essere e non essere mai stato in passato comunista, rinnegava gran parte delle proprie attività a sfondo politico e dichiarava che il sostegno che di volta in volta aveva dato ad iniziative di qualsiasi tipo era da intendersi a carattere puramente simbolica⁵⁶. Questa ritrattazione, per quanto sofferta e dolorosa, lo portò ad una rapida e progressiva riabilitazione; di lì a poco gli fu restituito il passaporto, cosa che gli permise di poter riprendere la propria attività all'estero. L'anno seguente la Columbia gli commissionò la colonna sonora di una nuova produzione cinematografica, sancendone di fatto l'esclusione da qualsiasi *blacklist* di sorta. La Ford Foundation inoltre lo invitò a partecipare, in un'inedita veste di didatta, al programma televisivo Omnibus, cosa che contribuì a migliorarne l'immagine pubblica. La sua dichiarazione giurata, inoltre, fu ritenuta talmente credibile che Bernstein non solo venne riabilitato, ma fu progressivamente incluso nei programmi del dipartimento di Stato che, tramite tournée internazionali delle migliori orchestre e interpreti americane, promuovevano il buon nome degli Stati Uniti nel mondo⁵⁷.

⁵⁶ SELDES (2009).

⁵⁷ Vedi capitolo successivo.

Capitolo II: la politica estera

I. L'origine della politica estera culturale in risposta all'azione sovietica

A. Contesto Storico

Con la presa di Berlino, l'armistizio firmato dalle autorità tedesche e il cessare delle ostilità sul fronte del Pacifico, i decisori statunitensi si trovarono nella condizione di dover amministrare territori europei in cui la popolazione, per quanto sollevata dalla fine della guerra, aveva sentimenti contrastanti nei confronti dei nuovi vincitori. I primi sforzi dei *policy maker* arrivati in Germania da Washington furono inevitabilmente indirizzati al ripristino del corretto funzionamento delle principali funzioni di approvvigionamento della popolazione e della macchina amministrativa, entrambe profondamente compromesse dalla guerra. I progressi nella riorganizzazione della vita pubblica in Germania erano però ostacolati, oltre che dalle condizioni materiali in cui versava il paese, dalla divisione politica che si andava delineando in maniera sempre più inequivocabile tra gli oramai ex-alleati. Eppure, sebbene si andasse diffondendo tra la popolazione tedesca dell'Ovest la cognizione di quanto effettivamente fosse brutale la condizione dei territori sottoposti al controllo diretto dell'Armata Rossa, rimaneva diffuso uno scetticismo quando non addirittura una aperta ostilità nei confronti degli occupanti anglo-americani⁵⁸.

Le ostilità più generalizzate erano quelle diffuse tra i ceti intellettuali, che erano vissuti per anni convinti della diffusa rozzezza della vita culturale

⁵⁸ GADDIS (2005).

americana, ridotta ad una minima parte in una società interamente votata alla mera ricerca del profitto. In questo senso era stata di grande impatto la continua propaganda perpetuata durante gli anni del nazionalsocialismo che aveva identificato come nemico ideologico gli Stati Uniti ed il loro “consumismo”, con tutto quel che la cultura americana aveva generato, pur non ritenendo il pericolo al di là dell’Atlantico potenzialmente dannoso come il bolscevismo sovietico, che nelle teorie di Hitler era un frutto dell’ebraismo, e come tale un male da estirpare il più rapidamente possibile. Della cultura americana, di cui pure i gerarchi nazisti avevano sfruttato alcune delle importanti creazioni tecnologiche, veniva in particolare stigmatizzata la commistione razziale tra bianchi e neri, e di questi ultimi il prodotto culturale principale, ovvero il Jazz, che invece aveva trovato una relativa diffusione. Un ulteriore danno d’immagine alla cultura americana lo aveva causato anche il comportamento dei decisori americani che, dopo l’entrata in guerra degli Stati Uniti contro la Germania guglielmina, avevano vietato l’esecuzione e la diffusione di musica tedesca nelle sale da concerto americane, seppur con scarso successo e per un periodo di tempo circoscritto⁵⁹.

La necessità di cancellare questo stereotipo si fece immediatamente pressante con la rottura dell’equilibrio con la controparte sovietica palesatosi fin dalle prime conferenze di pace. Questi ultimi, anche tra chi non aderiva spontaneamente ai dettami del comunismo, venivano comunque ritenuti come portatori dell’eredità culturale russa e dunque erano riconosciuti come più prossimi dai tedeschi in quanto appartenenti ad una cultura europea, in senso lato. La reverenza che molti intellettuali tedeschi non comunisti nutrivano per il lascito culturale russo era rimasta comunque significativa nonostante anni di netta contrapposizione politica, e in un minor misura veniva visto il

⁵⁹ PERRIS (1985).

bolscevismo come sostanzialmente estraneo a gran parte della cultura della Russia imperiale, che spesso aveva vissuto fruttuosi incontri con l'universo culturale tedesco e mitteleuropeo.

Nicholas Nabokov⁶⁰, compositore russo di nascita ma naturalizzato americano che lavorò per anni a progetti di propaganda culturale, osservava un diffuso atteggiamento di tolleranza, se non di aperta simpatia, nei confronti del comunismo da parte di numerosi intellettuali, in parte come reazione al precedente atteggiamento fascista diffuso nel continente, ma anche per una genuina adesione ideologica. Il problema principale legato alla diffusione di questa *forma mentis* tra gli intellettuali era la possibilità che questi avevano di influenzare le decisioni e le preferenze di parte della popolazione, e soprattutto dei *policy maker* che avrebbero dovuto guidare le nazioni europee nella delicata fase di ricostruzione post-bellica⁶¹.

Con il consolidarsi dello stallo politico e la divisione della Germania e di Berlino in quattro settori, che avrebbe poi portato alla cristallizzazione dei due blocchi in cui sarebbe stata divisa l'Europa politica nei decenni a seguire, si fece strada la convinzione tra i decisori americani di dover intraprendere una "guerra" non convenzionale⁶² "per conquistare le menti e i cuori degli europei alla causa della libertà"⁶³. Sfruttando reparti specializzati dell'esercito, come la divisione Propaganda della US Strategic Bombing Survey, il lavoro degli ufficiali di stanza nel settore americano della Germania

⁶⁰ Cfr. *infra*, nota 71.

⁶¹ "[N]on potevo né accettare né sposare l'atteggiamento filocomunista di tanti intellettuali [...] dell'Europa occidentale. Riscontravo in loro una curiosa cecità nei confronti della realtà del comunismo russo e ritenevo che [...] fosse solo una reazione alle montanti maree fasciste che, sulla scia della Depressione, [erano] dilagate in Europa. NABOKOV (1975).

⁶² Viene usata anche l'espressione "guerra psicologica" per designare questo genere di sforzo. La definizione, per quanto renda l'idea del tipo di impegno profuso, ha origini nel linguaggio dello spionaggio e della propaganda bellica sostenuta dagli Stati Uniti nel precedente conflitto e gestito da un apposito organismo, lo Psychological Warfare Branch (PWB).

⁶³ STONOR SAUNDERS (1999).

si concentrò sulla ricerca “[d]i buone armi [...] culturali con cui distruggere il nazismo e promuovere un genuino desiderio di Germania democratica”⁶⁴.

Tra queste armi culturali da annoverare nel peculiare arsenale a disposizione c’era anche quella musicale⁶⁵. Nella Germania nazista l’uso della cultura e della musica come strumento di propaganda era stato sistematicamente utilizzato per rafforzare la diffusa convinzione della superiorità culturale tedesca e dell’affiliazione delle scelte culturali ad una traiettoria storica che aveva radici profonde. Joseph Goebbels, gerarca nazista divenuto celebre come Ministro della Propaganda del Terzo Reich, fu un convinto sostenitore del ruolo della musica nel colpire in profondità non l’intelletto quanto i sentimenti del “popolo”, che nell’ottica collettivista propria dell’*élite* nazionalsocialista era la chiave per raggiungere il “cuore della nazione”. La consapevolezza da parte delle figure culturali tedesche di essere custodi di una comune eredità in campo musicale con il mondo mitteleuropeo, comprendente anche i territori del defunto Impero Austroungarico, risale a molto prima dell’unificazione prussiana del 1870⁶⁶. La sistematica strumentalizzazione ed esasperazione di questo sentire comune per fini politici divenne un’arma formidabile per alimentare la coesione sociale. L’utilizzo della figura di Wagner, con la partecipazione volenterosa di parte della famiglia del Maestro, l’aggiunta del busto di Anton Bruckner⁶⁷

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ La citazione viene da un rapporto interno della divisione “Theater and Music control” dell’esercito americano di occupazione, citata in STONOR SAUNDERS (1999).

⁶⁶ Proabilmente il più significativo contributo a questo tema, per quanto storicamente datato, è quello del filosofo Johann Gottlieb Fichte, che durante l’imperversare degli eserciti napoleonici nei territori di una Germania divisa ed occupata sosteneva la supremazia culturale del popolo tedesco.

⁶⁷ Compositore Austriaco vissuto nel diciannovesimo secolo, da più parti indicato come autore preferito di Hitler, il cui Adagio dalla Settima Sinfonia fu usato dalle radio tedesche dopo l’annuncio della morte nel 1945.

al Walhalla⁶⁸ di Regensburg, la nomina di Richard Strauss⁶⁹ a direttore della Camera musicale del Reich furono tutte azioni mirate a rafforzare un'idea di continuità con la tradizione musicale austro-germanica, in contrasto invece con le espressioni di quella che fu bollata come *Entartete Kunst*, l'arte degenerata⁷⁰, accusata nel suo modernismo o avanguardismo di essere antigermanica o al servizio della propaganda straniera⁷¹.

La Allied Control Commission⁷², che doveva vigilare sul processo di denazificazione della popolazione tedesca, si trovò ad esaminare casi controversi⁷³ come quello di artisti del calibro di Herbert Von Karajan, Elizabeth Schwarzkopf e Wilhelm Furtwängler che avevano, con diverso impegno, prestato la loro arte al servizio del Reich negli anni appena trascorsi e persino aderito alle politiche del Partito Nazionalsocialista. Il primo e il terzo furono direttori d'Orchestra, la seconda Soprano. Di Karajan e Schwarzkopf era ben nota l'affiliazione al Partito Nazionalsocialista, con tanto di tesseramento riportato e ben noto alle autorità. La Schwarzkopf, in particolare, si era anche esibita in concerto per il morale delle truppe tedesche

⁶⁸ Nelle antiche mitologie norrene, il termine Walhalla/Wallhöll indicava un equivalente dell'Olimpo greco; in questo contesto, il termine indica un tempio eretto sulle sponde del Danubio e che raccoglie busti commemorativi di figure che hanno avuto un ruolo determinante nella storia tedesca.

⁶⁹ Compositore tedesco morto nel 1948, la cui adesione alle idee del Nazionalsocialismo non è mai stata chiarita del tutto; pur ricoprendo incarichi ufficiali e di rappresentanza, non ha mai avuto la Tessera del Partito. Vedi PRINCIPE (1989).

⁷⁰ ADAM (1992).

⁷¹ Le musiche di ispirazione jazzistica erano, nella distinzione operata dai censori, strumento di propaganda statunitense, mentre le infiltrazioni moderniste erano di chiara ispirazione bolscevica. Vedi ADAM (1992).

⁷² La commissione era lo strumento con cui gli alleati gestirono le funzioni di governo congiuntamente nei territori occupati, sia per quel che riguardava le più basilari funzioni amministrative che dovevano essere portate avanti, sia per le questioni di carattere più squisitamente politico e o ideologico, come nel caso in analisi. Vedi ZIEMKE (1990).

⁷³ Le divergenze in queste situazioni tra i rappresentanti "occidentali" e quelli sovietici furono uno dei motivi per cui, nel marzo del 1948 Vasily Sokolovsky abbandonò definitivamente le attività svolte dalla commissione, portando alla definitiva divisione tra Allied High Commission, che operò fino al 1955 in quella che sarebbe diventata la Repubblica Federale Tedesca, e una analoga Alta Commissione Sovietica per la Repubblica Democratica Tedesca. ZIEMKE (1990).

impiegate nel fronte orientale nel 1942. Furtwängler aveva diretto concerti per il compleanno del Führer. Questo coinvolgimento non fu tale da precludere il loro ritorno alle scene e addirittura onorificenze ufficiali, come nel caso della Schwarzkopf che fu nominata Dama dell'Impero britannico.

Il payoff che si presentava ai *policy maker* americani era il seguente: se procedere alla totale denazificazione della cultura tedesca oppure scegliere di preservare almeno gli esponenti più illustri per arruolarli nella incombente battaglia culturale da intraprendere contro il nuovo nemico sovietico. La scelta ricadde sulla seconda opzione, per necessità⁷⁴ e per far fronte al pericolo che si presentasse il problema opposto. C'era infatti il pericolo che figure che erano state di spicco negli anni della propaganda nazista arrivassero a sposare, per opportunismo o per adesione, la causa sovietica⁷⁵. In un rapporto del Generale Gregory Bateson al Generale William Donovan, direttore dell'Office of Strategic Services⁷⁶, la situazione ed i pericoli potenziali della situazione in Germania, ma conseguentemente in tutta Europa, erano riassunti in termini perentori: i metodi pacifici, ovvero quelli che si sarebbero rivelati idonei ad evitare lo scoppio di una nuova guerra aperta, sarebbero stati di importanza sempre crescente. Il fatto che però questi fossero pacifici non ne pregiudicavano in alcun modo l'ostilità delle intenzioni, che al contrario dovevano avere come obiettivo quello di un progressivo indebolimento dell'avversario, anche se non trattandosi di una guerra aperta risultava

⁷⁴ La scelta destò non poche perplessità in ambienti culturali americani. Il direttore d'Orchestra americano Leonard Bernstein, raccontando per lettera lo scenario che si presentava ai suoi occhi nel corso di una tournée americana che toccò anche la Germania, parlò di ri-nazificazione. Cfr. SELDES (2009).

⁷⁵ È opportuno ricordare in questa sede come un atteggiamento analogo fosse riscontrabile da parte delle autorità sovietiche allo stesso modo. Proprio Furtwängler ricevette numerose offerte per posti di Direttore stabile in orchestre che avevano sede nel settore orientale come la Staatsoper "Unter den Linden" di Berlino. STONOR SAUNDERS (1999).

⁷⁶ Precursore in tempo di Guerra della moderna CIA per quel che riguarda i servizi di Intelligence.

complesso definire correttamente il perimetro entro il quale collocare avversari o alleati⁷⁷.

B. Le prime iniziative

Per quel che riguarda le iniziative prettamente musicali, i rappresentanti Sovietici avevano permesso e sostenuto una riapertura della *Staatsoper* di Berlino già nel 1945; tutta la successiva stagione di rappresentazioni, sempre sotto l'egida delle autorità d'occupazione sovietiche, fu improntata ad offrire al pubblico berlinese, nonché al personale diplomatico e militare americano invitato a ciascun evento, una rilettura in chiave propagandistica del repertorio operistico, compresa una rilettura antifascista dell'opera di Giuseppe Verdi, *Rigoletto*⁷⁸. Sempre nel settore Est della città fu aperta nel 1947 una Casa della Cultura sovvenzionata anch'essa dalle autorità sovietiche. La casa della cultura aveva la doppia funzione di offrire un riflesso dell'attività culturale sovietica alla popolazione berlinese orfana delle grandi manifestazioni del regime nazista, e al tempo stesso di destare impressione sugli alleati europei, al fine di adombrare l'impegno delle autorità americane in campo culturale. L'ufficiale Robert Colby del Servizio Affari Culturali della forza di occupazione britannica riportò, in un rapporto, delle impressioni entusiastiche per la capacità di iniziativa sovietica

⁷⁷ “[...] ci dobbiamo attendere una crescente importanza dei metodi “pacifici”. I nostri nemici saranno più liberi che mai di propagandare, sovvertire, sabotare ed esercitare [...] pressioni su di noi e dovremo essere più disposti [...] a usare questi stessi metodi, dato che desideriamo evitare ad ogni costo la tragedia di una guerra aperta; le tecniche pacifiche diventeranno vitali nei periodi di indebolimento dell'avversario prima di una guerra, di una guerra aperta e di manipolazione postbellica [...]” Bateson, citato in STONOR SAUNDERS (1999).

⁷⁸ MAYNE (1983).

sottolineando al tempo stesso la mancanza di una forza uguale e contraria da parte della Gran Bretagna e degli alleati occidentali, il cui impegno si era concentrato ad alcuni modesti apparati logistici in cui la cultura veniva fruita in maniera individuale e raramente vi erano quei momenti aggregativi che dovevano svolgere un ruolo fondamentale, a detta del funzionario britannico, per intensificare lo sforzo nella battaglia delle idee⁷⁹.

La maggioranza dei primi sforzi che le autorità statunitensi, coadiuvate dall'adesione da parte dei loro omologhi britannici⁸⁰, fu disorganizzata e costituita per lo più da iniziative episodiche, prive di una regia o di un coordinamento: tra queste si ricorda un concerto diretto proprio di Wilhelm Furtwängler nel maggio del 1947 al *Titania Palast*, oggi sede di un cinema, adattato ad auditorium dalle autorità americane che lo avevano requisito⁸¹.

La prima scelta parte di una strategia fu l'apertura di una serie di centri culturali denominati *Amerika-Häuser*⁸², immaginati come veri e propri "avamposti della cultura americana in Germania" e pensati per un pubblico tedesco, come il nome lascia intuire. Al loro interno era possibile assistere a proiezioni cinematografiche, concerti, conferenze oltre che usufruire di sale

⁷⁹ “[S]upera tutto quello che gli altri alleati hanno fatto e mette in ombra quel poco che abbiamo realizzato noi [...] è un grandioso istituto culturale che raggiungerà moltissime persone e smentirà l’opinione generalmente in voga secondo la quale i russi sono rozzi incivili. Tutto ciò è abbastanza deprimente, per quanto ci riguarda – il nostro apporto è tanto ridotto – un centro informazioni e poche sale di lettura che dovranno essere chiuse per mancanza di carbone per il riscaldamento. [...] Dovremmo essere spronati da questo recentissimo ingresso della Russia nel Kulturkampf e rispondergli [...] per mostrare quello che gli inglesi hanno fatto qui a Berlino [...]”. Rapporto di Colby della Commissione centrale britannica a Berlino del 1947, citato in STONOR SAUNDERS (1999).

⁸⁰ Sempre secondo Stonor Saunders, tuttavia, anche i britannici condividevano in qualche misura il pregiudizio europeo sull’inferiorità dell’arte e della cultura d’oltreoceano, motivo per cui i primi tentativi degli addetti culturali americani trovarono risposte poco entusiastiche e una partecipazione debole.

⁸¹ Questo fu il primo atto ufficiale di riabilitazione del direttore tedesco da parte delle autorità americane che gli concessero poi nel 1949 i documenti necessari per viaggiare ed esibirsi al di fuori della Germania e nel 1951 lo nominarono direttore musicale del rinato Festival di Bayreuth, in Baviera, tornato sotto la gestione degli eredi di Richard Wagner.

⁸² Letteralmente “Case America”.

di lettura riscaldate, il che rappresentava un incentivo alla visita non indifferente in una città in cui il riscaldamento in tutte le abitazioni era ancora un miraggio. Alonzo Grace, pedagogo e direttore per le Relazioni culturali ed educative dell'Ufficio del Governo Militare in Germania degli Stati Uniti (OMGUS) descriveva il compito di questi "avamposti" in termini quasi epici, rivolgendosi ai suoi sottoposti. Il senso dell'azione degli impiegati del servizio per le Relazioni Culturali, che godevano di un privilegio unico nella storia americana, era quello di dover riorientare culturalmente una grande nazione come la Germania, che nonostante tutti i grandi contributi che gli Stati Uniti avevano portato nel campo della cultura, era rimasta indifferente continuando a perpetuare lo stereotipo per cui gli americani potevano al più limitarsi ad investire le risorse di cui erano ricchi in opere di ingegno tedesco o comunque europeo. E questo, doveva servire prima per la Germania, per poi arrivare al continente ed infine al mondo intero⁸³.

Per intensificare la sfida contro questi pregiudizi, negli *Amerika-Häuser* iniziarono a susseguirsi una serie di eventi in cui venivano messi in mostra alcuni dei più rinomati talenti della cultura americana, oltre a sponsorizzare eventi culturali messi in campo da cittadini europei. Tra questi vanno annoverati i "Corsi estivi di Darmstadt", una scuola di composizione musicale sperimentale che era stata avviata già nel 1946 dal musicista Wolfgagn Steinecke a Darmstadt, città dell'Assia all'epoca sotto controllo del governo militare americano, e che si sarebbe poi affermata come incubatrice

⁸³ "[P]ochi altri hanno avuto il privilegio di far parte di una missione più importante o impegnativa di quella per la quale siete stati scelti con lo scopo di riorientare in senso intellettuale, morale, spirituale e culturale una Germania sconfitta, conquistata e occupata [...] nonostante i grandi contributi portati dall'America nel campo della cultura, questi non sono noti né in Germania né nel resto del mondo. La nostra cultura è considerata rozza e materialista e si sente di frequente ripetere questa osservazione da parte degli europei: noi abbiamo le capacità e il cervello, voi il denaro [...]". Vedi GRACE (S.D.)

della creatività più radicale dell'avanguardia musicale⁸⁴. Nonostante le divisioni interne tra i gruppi nazionali che formavano una serie di scuole nella scuola, le risposte contrastanti in termini di critica e soprattutto di pubblico, poco incline ad apprezzare i radicali sperimentalismi proposti dagli allievi dei cosiddetti Freienkurse, i corsi di Darmstadt proseguirono sotto gli auspici del governo di occupazione americano e continuarono anche con la progressiva normalizzazione della vita pubblica in Germania, arrivando fino ai giorni nostri.

Le iniziative intraprese nello stesso periodo e negli anni immediatamente successivi sotto influenza più o meno diretta del Cominform⁸⁵ (e conseguentemente dell'Unione Sovietica) proseguivano ininterrottamente. A partire dall'agosto del 1948 si erano tenuti incontri e conferenze sotto la denominazione di "Congresso mondiale degli intellettuali per la pace"⁸⁶, da cui gemmarono successivamente una serie di organizzazioni affiliate⁸⁷ con carattere permanente o semipermanente. Il primo di questi incontri, inaugurato il 6 agosto a Wroclaw in Polonia e presieduto dal

⁸⁴ BORIO e DANUSER (1997). Cfr. *infra*, p. 27.

⁸⁵ La natura e l'impatto del sostegno sovietico a questo genere di eventi è stata a lungo oggetto di dibattito. Alcuni studiosi, tra cui occorre ricordare Lawrence Wittner, sostennero che per quanto realtà come il World Congress of Intellectuals for Peace o il World Peace Council fossero sostenuti dalle autorità sovietiche in funzione antiamericana e per paura della superiorità militare di Washington, garantita in particolare dalla bomba atomica, essi raccoglievano comunque una partecipazione sincera da parte di larga parte del ceto intellettuale che indipendentemente da qualsiasi affiliazione politica temeva il replicarsi di una guerra su larga scala come quella conclusasi pochi anni prima (WITTNER 1995). L'appoggio da parte delle autorità sovietiche si palesò solo nel 1950 quando il COMINFORM approvò una dettagliata risoluzione proposta da Mikhail Suslov, in cui veniva lodato come esemplare il lavoro svolto dai Partigiani per la Pace. Cfr. *infra*, nota 28.

⁸⁶ World congress of intellectuals for Peace.

⁸⁷ Tra queste ricordiamo i Partigiani per la Pace e Il comitato internazionale degli intellettuali in difesa della pace. I partigiani si esposero in maniera inequivocabile già nell'aprile del 1949 quando nella conferenza organizzata a Parigi, in cui si espresse replicando la posizione del COMINFORM secondo la quale esisteva una "[linea di demarcazione nel mondo] tra un gruppo [di nazioni] non-aggressivo [legato ai] sovietici e uno guerrafondaio ed imperialista capeggiato dal governo americano" ("a non-aggressive Soviet group and a war-minded imperialistic group, headed by the United States government"). POPOV (1973).

Segretario dell'UNESCO Julian Huxley, raccolse l'adesione di numerose figure di rilievo nel panorama artistico e scientifico mondiale, tra cui spiccava il nome di Albert Einstein⁸⁸. Ad essere particolarmente eclatante fu il fatto che uno degli eventi successivi a questo fu l'organizzazione di un incontro a carattere analogo direttamente su suolo statunitense, la "Conferenza culturale e scientifica per la pace" tenutasi il 25 marzo del 1949 all'Hotel Waldorf Astoria, in cui furono presenti numerosi intellettuali e musicisti americani e sovietici. Questo evento ebbe come conseguenza imprevista quella di fomentare la rinascita della Red Scare⁸⁹ negli Stati Uniti e soprattutto l'organizzazione di una contro-organizzazione di matrice filoamericana, il Congress for Cultural Freedom che avrebbe promosso in maniera sistematica attività analoghe a quelle del Congresso Mondiale, ma a carattere antisovietico⁹⁰.

⁸⁸ WITTNER (1995).

⁸⁹ Durante i giorni della Conferenza venivano organizzati dei picchetti al di fuori dell'Hotel in cui si riunivano americani, appartenenti ad organizzazioni religiose o all'American Legion. La notizia della conferenza ebbe poi una grande eco nella stampa, che arrivò a mettere apertamente alla gogna i partecipanti americani alla conferenza che vennero ritratti in maniera antipatizzante e decisamente parziale in uno speciale della rivista anticomunista Red Channels. Per alcuni di costoro, l'apparire in queste pagine avrebbe segnato un grande handicap al proseguimento della carriera futura.

⁹⁰ Le iniziative intraprese dal Congress for Cultural Freedom nella loro realizzazione pratica non furono sempre "apertamente" antisovietiche. L'intenzione dei primi fondatori era prevalentemente quella di riabilitare l'immagine dell'America culturale, e complici alcuni tentativi poco riusciti di raccogliere consensi con toni radicalmente antistalinisti in Europa, specie a Parigi, il grado di aperta ostilità nei confronti delle autorità e delle politiche di Mosca fu modulato di volta in volta a seconda del pubblico di riferimento. Cfr, p. 17.

II. L'orientamento generale delle Policy americane

A. Contesto politico strategico

Queste iniziative tuttavia non vennero ritenute sufficienti a contrastare il lavoro di propaganda svolto dalle forze sovietiche, che nel settembre del 1946 aveva inaugurato l'Ufficio d'informazione dei partiti comunisti ed operai, noto con la sigla Cominform⁹¹, che si sarebbe poi riunito il 5 settembre dell'anno seguente a Belgrado. Tra gli interventi dei partecipanti a questo incontro è importante ricordare quello di Andrej Zdanov, Vicesegretario del Partito Comunista dell'Unione Sovietica e "ideologo" del partito, che descrisse in questi termini il programma di propaganda attuato fino ad allora dall'Unione Sovietica in campo culturale:

*"[...] i partiti comunisti d'Europa hanno conseguito un buon successo nel lavoro condotto tra gli intellettuali. Prova ne è che in questi paesi i migliori scienziati, artisti e letterati appartengono al Partito Comunista, e nel campo intellettuale guidano le lotte progressiste e con la loro creatività e impeto stanno conquistando sempre più intellettuali alla causa del comunismo [...]"*⁹².

I principali progressi degli Stati Uniti, fino a quel momento, erano stati concentrati sullo sviluppo dell'arma atomica, il cui primo utilizzo in Giappone aveva significativamente incrinato i già tesi rapporti con i sovietici, e nonostante gli sforzi compiuti congiuntamente dalle potenze vincitrici per la creazione del meccanismo di sicurezza collettiva all'interno del nuovo Consiglio di Sicurezza delle Nazioni Unite, segnava un pattern che si sarebbe

⁹¹ GADDIS (2005).

⁹² Vedi PROCACCI (1994) e ZDANOV (1947), citato in STONOR SAUNDERS (1999).

vistosamente perpetuato negli anni sfociando, senza soluzione di continuità, nella Guerra Fredda. Ad accrescere le necessità di un approccio complessivo per contrastare le mire dei leader del Cremlino contribuì la serie di richieste che Stalin pose nel trattare le questioni legate al Mediterraneo orientale e all'Iran, in cui le sue mire espansionistiche erano dettate da una crescente sfiducia nel proseguimento della cooperazione interalleata. Le richieste dell'Unione Sovietica furono chiaramente respinte. I decisori di Washington si trovavano in una situazione tale per cui era necessario un generale ripensamento dell'atteggiamento nei confronti dell'Unione Sovietica in maniera tale da evitare la possibilità di un conflitto aperto, ma al tempo stesso capace di fronteggiare coerentemente le pretese di Mosca. Buona parte della risposta a questo problema, agli occhi di Washington, risiedeva nella comprensione delle motivazioni del comportamento sovietico. E parte di queste risposte arrivò in una comunicazione dall'Ambasciata americana di Mosca per il Dipartimento di Stato, sotto forma di “lungo telegramma”⁹³, inviato dal diplomatico George Frost Kennan⁹⁴. Nella sua disamina dell'atteggiamento sovietico, che Kennan aveva modo di osservare da vicino, il funzionario americano tracciò un excursus storico che risaliva a prima dell'avvento del comunismo e che contribuiva a spiegare la diffusa ostilità del potere russo a guardare con apprensione verso l'esterno per consolidarsi e

⁹³ L'espressione “lungo telegramma” si riferisce in realtà solo al vero e proprio telegramma di ben 8.000 parole che Kennan inviò il 22 febbraio del 1946, giunto quasi al termine della sua missione in Unione Sovietica, al Segretario di Stato James Byrnes, in cui metteva in evidenza la “tradizionale insicurezza russa” nei confronti degli altri attori internazionali e il conseguente utilizzo strumentale, da parte di Stalin, della dottrina Marxista-Leninista per giustificare e proiettare verso l'esterno questo atteggiamento, giustificandosi poi nei confronti della popolazione sovietica con la teoria dell' “accirchiamento capitalistico”. Il telegramma, vista la portata innovativa del suo contenuto e l'impatto che ebbe sui decisori americani, fu reso pubblico, pur con delle modifiche sostanziali, sotto forma di articolo anonimo su Foreign Affairs, quello che oggi viene comunemente riconosciuto come “articolo X”.

⁹⁴ George Frost Kennan (1904 – 2005) è stato uno dei diplomatici americani che più influirono nel delineare gli orientamenti della dottrina Truman e della politica dei primi anni di guerra fredda. Fu inviato come capo diplomatico presso l'ambasciata americana a Mosca dal luglio del 1944 all'aprile del 1946.

rendere coeso il proprio corpo sociale. Negli anni del potere di Lenin e poi di Stalin questa necessità si era resa ancora più stringente in virtù della necessità di giustificare un potere esercitato in maniera crudele e dittatoriale, che poteva essere in qualche modo giustificato agli occhi della popolazione solo tramite la presenza di un'incombente e permanente minaccia esterna. Per questo, sosteneva Kennan, era futile credere che ad eventuali concessioni nei confronti delle richieste sovietiche sarebbero corrisposte fasi di moderazione o di rilassamento della postura sovietica nei confronti del mondo esterno; al contrario il Cremlino, estremamente sensibile per quel che riguardava le questioni di prestigio, ne avrebbe esclusivamente giovato. Il comportamento degli Stati Uniti doveva essere dettato da una strategia di pazienza, con la consapevolezza che la guerra aperta non sarebbe stata necessaria se si fosse applicato un "paziente e vigile contenimento delle tendenze espansive russe"⁹⁵. Una versione rivisitata di questo "lungo telegramma" sarebbe apparsa sotto forma di articolo anonimo sulla rivista "Foreign Affairs" nel giugno del 1947. In questa occasione Kennan avrebbe toccato anche aspetti ideologici del potere sovietico e le loro implicazioni ai fini del mantenimento di una forte influenza dal punto di vista intellettuale su quanti gravitavano nella sfera di influenza del Cremlino:

“Risiede nella natura dell’immaginario dei leader sovietici, e nella natura della loro ideologia, il fatto che non possa essere contemplata alcuna opposizione ufficiale che abbia una qualche validità o giustificazione. Questa opposizione può venire

⁹⁵ “Long-term, patient but firm and vigilant containment of Russian expansive tendencies”. Il termine containment sarebbe divenuto poi celebre nel campo della scienza politica per definire tutta la strategia degli Stati Uniti nel primo periodo di guerra fredda.

*solamente dalle forze ostili ed irrecuperabili del capitalismo
morente*^{96 97.}

Il “lungo telegramma”, anche grazie alla versione divulgata a mezzo stampa, ebbe una grande risonanza non solo negli Stati Uniti. Prima ancora della sua pubblicazione su *Foreign Affairs*, infatti, era stato intercettato dall’intelligence russa e consegnato a Stalin. Questi, in risposta, ordinò all’ambasciatore sovietico a Washington Nikolai Novikov di preparare un altro telegramma dedicato alla politica estera degli Stati Uniti, che riverberava però in gran parte le convinzioni ideologiche e dottrinarie del comunismo sovietico, ponendo l’accento su come l’atteggiamento degli Stati Uniti nei confronti dell’esterno fosse un riflesso delle tendenze del capitalismo monopolistico, nonché reiterando, per questa naturale tendenza dei “monopolisti americani”, l’inevitabile necessità che le potenze capitalistiche sarebbero entrate in conflitto l’una contro l’altra^{98.}

Lo scenario delineato da Novikov, che aveva come ingombranti il Ministro degli Esteri Molotov e molto verosimilmente lo stesso Stalin, sembrava però lungi dal verificarsi, e in parte questo era anche frutto dell’atteggiamento tenuto proprio dal Cremlino. Nel prosieguo delle discussioni sulle sorti dell’Europa occidentale, oggetto di un incontro a Mosca nell’aprile del 1947 tra i rappresentanti delle quattro zone di occupazione della Germania, Stalin insisteva sulla non-urgenza di trovare una sistemazione stabile alla Germania (e con essa a tutta la parte del continente che non era

⁹⁶ Nella versione originaria del “Telegramma” questo passaggio è preceduto da una ampia digressione su come nel pensiero di Lenin prima e di Stalin poi, i peggiori nemici della causa comunista all’interno della società borghese fossero i “falsi amici del popolo”, ovvero quanti professavano riletture che oggi potremmo definire moderate o social-democratiche dell’insegnamento marxista.

⁹⁷ KENNAN (1947).

⁹⁸ GADDIS (2005).

sotto controllo dell'Armata Rossa). Il rappresentante americano, il nuovo Segretario di Stato Generale George Catlett Marshall, ricavò da questo incontro la necessità invece di prendere un'iniziativa tale da evitare la completa rottura degli equilibri nell'Europa occidentale, che ancora faticava ad intraprendere una strada di ripresa dopo la fine della Guerra.

Una prima presa di coscienza da parte dei vertici della politica di Washington era già riscontrabile nella relazione del Presidente Truman del 12 marzo del 1947⁹⁹. Chiamato a riferire di fronte al crescente pericolo di una insurrezione filocomunista in Grecia, alla cui protezione avevano rinunciato da poco le forze britanniche, con il governo di Londra che aveva lamentato di non riuscire più a coprirne i costi, Truman si era espresso in termini molto chiari: il compito degli Stati Uniti nel prendere il posto della potenza britannica in ritiro era quello di permettere che ogni nazione potesse compiere scelte libere tra i modi di vita alternativi che erano di fatto presenti sulla scena politica mondiale in quel tempo. Truman osservava, tuttavia, che spesso questa scelta non solo non era libera perché vincolata da minoranze armate e pressioni esterne, ma al tempo stesso impediva il libero svolgersi della vita pubblica di una nazione tramite il controllo di tutti quei mezzi necessari per permettere l'esercizio di libertà fondamentali come quella di informazione o di parola¹⁰⁰.

⁹⁹ A questo discorso viene fatto riferimento solitamente per indicare l'avvio della cosiddetta Dottrina Truman.

¹⁰⁰ *"Nel momento attuale della storia mondiale ogni nazione deve scegliere tra modi di vita alternativi. Molto spesso, questa scelta non è libera: uno è basato sulle scelte della maggioranza. L'altro è basato sulla volontà di una minoranza che si impone con la violenza. Si fonda sul terrore e sull'oppressione, sul controllo della stampa e della radio, su elezioni bloccate e sulla soppressione delle libertà personali. Credo che la politica americana debba sostenere i popoli liberi che stanno resistendo ai tentativi di conquista da parte di minoranze armate e di pressioni esterne. Credo che dobbiamo aiutare i popoli liberi a realizzare i loro destini nel modo che ritengono più opportuno [...]"* TRUMAN 1955.

La nuova consapevolezza del pericolo in Europa occidentale era stata altrettanto importante nel definire le priorità dell'azione americana. Marshall, che aveva avuto occasione di confrontarsi personalmente con i suoi omologhi francesi e britannici a Mosca il mese precedente, lavorò con il Dipartimento di Stato, in cui nel frattempo era tornato in servizio proprio George Kennan, per rispondere necessità di una strategia onnicomprensiva per rispondere alla serie di "dilemmi della sicurezza" che la collaborazione degli ex-alleati, nel venir meno, stava ponendo agli Stati Uniti e ai Britannici causata dalla interiorizzazione al Dipartimento di Stato delle avvertenze che Kennan aveva fornito. Da questi input nacque lo European Recovery Program, implementarono un vasto piano di sostegno economico alle popolazioni europee, comprese quella sovietica e quelle di tutti i paesi che sarebbero in seguito appartenuti al Patto di Varsavia¹⁰¹, che sarebbe divenuto celebre come "Piano Marshall", e che avrebbe rinforzato la necessità di questo impegno "non contro un particolare governo o un'ideologia, ma contro la fame e il bisogno" in un discorso tenuto lo stesso anno ad Harvard¹⁰². Le considerazioni che aveva indotto la nascita del Piano Marshall erano di due ordini: in primo luogo, che l'intervento militare sovietico nell'Europa occidentale non era il pericolo maggiore, ma al contrario lo era che l'inerzia degli americani abbandonasse le popolazioni europee alla fame e alla povertà, conseguentemente accrescendo il rischio concreto che alle prime tornate elettorali queste eleggessero dei rappresentanti comunisti, o comunque legati a Mosca, facendo piombare così anche la parte restante del continente sotto controllo del Cremlino in maniera incruenta e rendendo impossibile ed

¹⁰¹ Offerta che sarebbe stata poi rifiutata da tutti i paesi sotto influenza sovietica ad eccezione della Jugoslavia, che proprio in quella situazione avrebbe marcato una netta separazione rispetto agli altri paesi del nascente blocco comunista. Gli aiuti somministrati alla popolazione iugoslava non sarebbero poi però figurati, dal punto di vista formale, come parte del piano Marshall; vedi LAMPE et al. (1990).

¹⁰² MARSHALL (1947).

ingiustificabile un intervento americano per preservarne l'indipendenza. Il sostegno materiale portato dagli aiuti dell'European Recovery Programme avrebbe portato prima di tutto un beneficio psicologico oltre che concreto alle popolazioni europee, probabilmente mutando in parte l'atteggiamento ostile che in parte dei ceti intellettuali (e non solo) era diffuso nei confronti degli Stati Uniti. In secondo luogo, inoltre, il Piano Marshall era congegnato in modo tale da proporre aiuti e sostegno economico a tutti i paesi europei, inclusi quelli sotto sfera di influenza di Mosca e l'Unione Sovietica stessa; c'era la convinzione, puntualmente confermata, che il Cremlino non avrebbe permesso a nessuno di questi di accettare gli aiuti, con la speranza, anch'essa realizzatasi, di insinuare delle divisioni all'interno del blocco sovietico. Iniziava a farsi strada così, tra le priorità dei *policy maker* di Washington, la convinzione che in assenza di una improbabile ed inauspicabile conflitto aperto, gran parte del confronto tra Stati Uniti e Unione Sovietica si sarebbe basato su uno scontro psicologico per convincere le altre nazioni ad unirsi all'uno o all'altro schieramento, ed ideologico, nella scelta di un sistema sull'altro.

Sul finire dello stesso anno, rivolgendosi all'assemblea del National War College, Kennan, che nel frattempo era passato a ricoprire posizioni di rilievo all'interno del Governo degli Stati Uniti come direttore del Policy Planning Staff, tornò sull'argomento specificando però il ruolo e l'obiettivo della politica americana nel settore della contropropaganda, che lui stesso riteneva ancora arretrato. Per Kennan era necessario rimuovere l'influenza dei sovietici in Europa in modo da dare la possibilità alle Nazioni europee di non dover convivere con una minaccia costante proveniente da Est. Il discorso però non era limitato alla minaccia militare, che pure veniva posta con drammatica attualità dalle truppe dell'armata rossa: la minaccia più potente e più urgente da contrastare era la capacità sovietica di portare avanti una

strategia di *political warfare*, estranea alla tradizionale politica estera degli Stati Uniti. A causa dell'inerzia americana in questo specifico settore, inoltre, l'Unione Sovietica aveva sostanziale campo libero nell'influenzare l'attività e il pensiero degli intellettuali europei, "imbevuti delle peggiori idee possibili riguardo gli Stati Uniti"¹⁰³.

B. Il primo progetto: The American Review

La necessità di intervenire sul settore dell'informazione (ovvero della controinformazione) e della cultura era avvertita con particolare urgenza dalle forze americane stanziato in Germania¹⁰⁴ e che dunque si trovavano quotidianamente a contatto con la propaganda sovietica. A recepire e dar seguito dal punto di vista operativo a questi orientamenti provvede per la

¹⁰³ "Il nostro obiettivo in questo è abbastanza chiaro: rimuovere l'influenza Russa in Europa fino al punto da rendere possibile per tutte le nazioni europee di proseguire nella propria esistenza senza dover temere di essere schiacciate dai propri vicini ad est. Quello che però spesso dimentichiamo è di commisurare questo obiettivo con gli strumenti che abbiamo ora a disposizione; ce ne occupiamo noi, nel settore di policy, e quello che posso dire è che le armi che abbiamo ora a disposizione, ad eccezione della potenza bellica, sono drammaticamente deboli e rudimentali. Il *political warfare* internazionale è estraneo alla nostra tradizione, non ne abbiamo mai fatto uso prima e non siamo preparati. Molti tra noi non lo comprendono neppure. [...] Tutto quel che occorre fare è comprendere l'enorme importanza, forse addirittura la più grande in assoluto tra tutte, dell'arma della propaganda, e poi confrontare gli strumenti di propaganda che abbiamo a disposizione oggi. È miserabile. I nostri sforzi non sfiorano neppure quello che la Russia è in grado di fare in nell'Europa occidentale. Da un capo all'altro del continente i ceti intellettuali, la cosiddetta intelligenza, sono imbevuti delle peggiori idee possibili riguardo gli Stati Uniti e ciò che noi cerchiamo di ottenere. [...] Il lavoro sulla percezione è centrale per il nostro nemico, e non possiamo sottovalutarlo" HARLOW e MAERZ (1991).

¹⁰⁴ Nel documento "Occupation of Germany, Policy and Progress 1945-1946" redatto dal Dipartimento di Stato nel 1947, la situazione dell'informazione e della vita culturale in tutta la Germania, non solo nel settore americano, veniva espressa in questi termini: "Work in all fields of information is seriously handicapped by lack of materials, facilities and competent, reliable personnel. Germany still remains isolated to some degree from the intellectual life of the outside world and it will take time to level all barriers. Zonal lines and policies operate against a free exchange of ideas within Germany. But U.S. policy is persistently directed toward the revival of free and democratic media of expression by Germans utilizing both German and foreign resources, the eradication of zonal barriers to interchange of ideas within Germany, and the cultural assimilation of Germany into the community of democratic nations [...]" A.A.V.V. (1947).

prima volta Melvin Jonah Lasky¹⁰⁵. In un documento redatto per il governo militare statunitense, intitolato “The need for a new, overt publication, effectively American Oriented, on the Cultural Front”, Lasky asseriva che gran parte delle “accuse” che venivano mosse contro gli Stati Uniti da parte di quel ceto intellettuale che gli si mostrava così ostile erano in buona parte una riedizione di quelle stesse strategie di comunicazione e propaganda che erano state impiegate dalla Germania Nazista; al tempo stesso, osserva Lasky, le iniziative che sono state prese e che sono risultate efficaci (come il Piano Marshall) non sono però “difese” in maniera sufficiente contro il “vasto spettro di fattori che lavorano contro la politica estera statunitense in Europa e in particolare contro il successo del piano Marshall”¹⁰⁶.

A seguito di questo rapporto Lasky produsse anche un prospetto¹⁰⁷ che delineava le caratteristiche del progetto di rivista, genericamente indicata come *American Review*, da utilizzare come primo strumento per:

“[S]ostenere gli obiettivi generali della politica statunitense in Germania e in Europa illustrando il retroterra di idee, attività

¹⁰⁵ Melvin Jonah Lasky (1920 – 2004) è stato un giornalista, editore e intellettuale. Durante la Seconda Guerra mondiale arrivò in Europa con la Settima Armata in veste di storico ufficiale. Terminate le ostilità, si stabilì in Germania per conto del Governo militare statunitense e lavorò come corrispondente per alcuni periodici statunitensi, *The New Leader* e *Partisan Review*.

¹⁰⁶ “[...] le stesse vecchie formule antidemocratiche e antiamericane che hanno nutrito molte generazioni di europei e che la macchina della propaganda nazista aveva portato, con Goebbels, al culmine, stanno per essere rispolverate: ad esempio, l'accusa contro l'egoismo economico degli Stati Uniti, con lo zio Sam assimilato al personaggio di Shylock; la sua politica ritenuta profondamente reazionaria [...]; i suoi cosiddetti capricci culturali; la sua supposta ipocrisia morale [...]. La tradizionale idea americana “fai la luce e la gente troverà la sua strada” esagera le possibilità che la gente si converta in Italia o in Europa [...]. Non abbiamo avuto successo nel combattere il vasto spettro di fattori – politici, psicologici, culturali – che lavorano contro la politica estera statunitense e in particolare contro il successo del piano Marshall in Europa [...]. (nell'ambito) di natura culturale (c'è) un serio vuoto nel programma degli Stati Uniti, che è stato utilizzato dagli avversari della politica estera americana [...]” LASKY (1947a) citato in SCOTT-SMITH (2003).

¹⁰⁷ LASKY (1947b).

*spirituali, progressi intellettuali e letterari, dai quali la democrazia americana trae ispirazione [...]*¹⁰⁸.

Nell'idea proposta da Lasky, la pubblicazione di una rivista avrebbe dimostrato all'élite tedesca e successivamente a tutte le altre del continente come:

*“[L]’America e gli americani hanno raggiunto eccellenti risultati in tutti gli ambiti dello spirito umano [...] per conquistare larga parte dell’intelligenza tedesca, sottraendola all’influenza comunista”*¹⁰⁹.

Il Governo militare presieduto dal Generale Lucius Dubignon Clay¹¹⁰ accolse la proposta di Lasky, e autorizzò la nascita di una prima rivista, intitolata *Der Monat*¹¹¹. I finanziamenti per le prime pubblicazioni furono ottenuti tramite le risorse del Piano Marshall, a cui si sarebbero successivamente sostituite le elargizioni del *Congress for Cultural Freedom*¹¹². La rivista fu pubblicata a partire dall'ottobre del 1948 e visse come periodico fino al 1971, quando dopo essere stata acquistata dal quotidiano tedesco *Die Zeit* interruppe le pubblicazioni. *Der Monat* finse da

¹⁰⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁹ *Ibidem.*

¹¹⁰ Lucius Dubignon Clay (1897 – 1978) è stato un militare americano, assistente di Eisenhower durante il 1945 e successivamente governatore militare della zona di occupazione americana della Germania. Il nome di Clay è generalmente associato al cosiddetto “Ponte Aereo di Berlino”, con cui il settore occidentale della capitale tedesca fu rifornito da parte degli alleati nel periodo di blocco operato dalle forze sovietiche. Dopo il termine del mandato in Germania continuò a servire il governo degli Stati Uniti sotto la presidenza Eisenhower per la quale si occupò ancora di iniziative culturali e di propaganda come la “Crusade for Freedom”. Il suo nome è anche menzionato nel celebre discorso “Ich bin ein Berliner” del Presidente Kennedy nel 1963, che lo volle accanto a sé sul palco della Rathaus.

¹¹¹ In italiano “Der monat” è traducibile con “Il mese”. Il titolo fa riferimento alla cadenza della pubblicazione che era per l'appunto mensile.

¹¹² Cfr. *infra*, p.17.

modello per una serie di pubblicazioni che contribuissero a riabilitare l'immagine degli Stati Uniti a quelle che sono state definite a posteriori le "elites di sinistra non-comunista"¹¹³ prima in tutta Europa, e che furono successivamente replicate secondo simili modalità anche in Asia ed America Latina¹¹⁴.

¹¹³ "Non communist left" è un'espressione che compare ricorrentemente nei documenti citati in STONOR SAUNDERS (1999).

¹¹⁴ Tra le riviste che imitarono questo modello negli anni seguenti possiamo menzionare, a titolo di esempio: *Encounter* per la Gran Bretagna, *Il Mondo* per l'Italia, *Mundo Nuevo* per l'America Latina. Queste erano pensate che in ogni paese di destinazione venissero individuate figure idonee a difendere la causa della libertà culturale e, in minor misura, a riabilitare tra i ceti intellettuali l'immagine degli Stati Uniti d'America, proponendo al tempo stesso una vigorosa critica al comunismo, al neutralismo e tentativi di "smascherare" gli sforzi ritenuti fintamente pacifisti di Stalin e dell'Unione Sovietica nel suo complesso. Vedi STONOR SAUNDERS (1999), WARNER (1995).

III. Le iniziative americane

A. La nascita del Congress for Cultural Freedom

Con le prime pubblicazioni di “Der Monat” e i primi esiti positivi raccolti dalla rivista nella sua campagna “per conquistare le menti [delle elites] tedesche” si rese necessaria la stratificazione di un’organizzazione che fosse in grado di gestire l’attività oltre che di replicare lo stesso modello o prendere iniziative analoghe in altri Stati in cui la necessità di rispondere alla politica culturale sovietica si faceva sempre più stringente. A gestire questa fase organizzativa fu il Policy Planning Staff sotto il comando di George Kennan, che interagiva con il National Security Council in cui sedeva lo stesso Kennan e le nascenti strutture della Central Intelligence Agency (CIA), che prendeva il posto dell’Office for Strategic Services nel coordinamento dell’intelligence in tempo di pace.

Il coordinamento di queste realtà venne ufficializzato con la Direttiva NSC-4¹¹⁵ del National Security Council (NSC), datata 9 dicembre e successivamente rivisitata il 17 dicembre 1947. Nello schema della direttiva veniva individuato come problema centrale quello di determinare le misure necessarie da prendere per coordinare le attività di “informazione estera” degli Stati Uniti in linea con il raggiungimento degli interessi nazionali americani; questi interessi risultavano però minacciati dalla persistente attività di propaganda da parte dell’Unione Sovietica attraverso un’attività che comprendeva sia meccanismi “psicologici” che economici e di pressione politica. Questa attività di propaganda, tuttavia, non era semplicemente rivolta a mettere in cattiva luce gli Stati Uniti in quanto tali, quanto piuttosto a

¹¹⁵ Disponibile *online*.

dividere le opinioni pubbliche e a rendere impossibile una efficace opposizione al potere dell'Unione Sovietica. Per rispondere a questi problemi, si osservava, erano necessarie azioni su due livelli: il primo che comprendesse un sostegno economico alle popolazioni che ancora non avevano del tutto superato le difficoltà della guerra che fosse chiaramente riconoscibile come “americano”, e in secondo luogo un'attività di contropropaganda per rispondere alle attività portate avanti dalle forze dell'Unione Sovietica¹¹⁶.

Con il Central Intelligence Act del 20 giugno 1949 vennero concesse alcune speciali libertà all'Agenzia di natura amministrativa e fiscale, tra cui la possibilità di non dover rendere conto delle attività del proprio personale e del proprio utilizzo di fondi federali. A seguito di questa importante novità la CIA ingrandì notevolmente il proprio personale¹¹⁷, del quale una parte consistente venne successivamente trasferito in Europa con una grande concentrazione nelle *facilities* americane dislocate a Berlino Ovest, nei pressi

¹¹⁶ L'allegato 4 al documento sopra citato fa esplicito riferimento ad operazioni psicologiche (di propaganda) per contrastare azioni sovietiche o da essi ispirate: “*The Problem [...] To determine what steps are required to strengthen and coordinate all foreign information measures of the U.S. Government in furtherance of the attainment of US national objectives. [...] Analysis*

The USSR is conducting an intensive propaganda campaign directed primarily against the US and is employing coordinated psychological, political and economic measures designed to undermine non-Communist elements in all countries. The ultimate objective of this campaign is not merely to undermine the prestige of the US and the effectiveness of its national policy but to weaken and divide world opinion to a point where effective opposition to Soviet designs is no longer attainable by political, economic or military means. In conducting this campaign, the USSR is utilizing all measures available to it through satellite regimes, Communist parties, and organizations susceptible to Communist influence. [...]

The US is not now employing strong, coordinated information measures to counter this propaganda campaign or to further the attainment of its national objectives. The extension of economic aid to certain foreign countries, particularly in Europe, is one of the principal means by which the US has undertaken to defend its vital interests. [...]

Conclusions

The present world situation requires the immediate strengthening and coordination of all foreign information measures of the US Government designed to influence attitudes in foreign countries in a direction favorable to the attainment of its objectives and to counteract effects of anti-US propaganda [...]”.

¹¹⁷ Secondo Stonor Saunders il numero di impiegati della CIA crebbe da 232 a 2812 nei tre anni immediatamente successivi all'entrata in vigore dell'atto. Vedi STONOR SAUNDERS (1999).

dell'aeroporto di Tempelhof. Ad accelerare l'intervento dal punto di vista culturale in Germania, compreso tra le "operazioni psicologiche" menzionate in uno degli allegati della già citata risoluzione NSC-4, furono due fattori: la crescita di audacia delle iniziative sovietiche che erano giunte, con la già menzionata conferenza del Waldorf Astoria, fino al territorio americano, e i risultati incoraggianti della rivista "Der Monat".

Per rispondere alle sfide sovietiche e per mettere in piedi iniziative in grado di contrastare l'immagine degli Stati Uniti come paese "senza cultura" come veniva effettivamente propagandato dalle forze sovietiche, la risposta alla Conferenza del Waldorf Astoria si dispiegò proprio a Berlino Ovest¹¹⁸ dove l'anno seguente venne tenuto il primo incontro del Congress for Cultural Freedom, che radunò intellettuali americani ed europei nella parte controllata dagli americani della ex-capitale tedesca. La preparazione dell'evento fu affidata in gran parte a uomini che la CIA aveva inviato nella città a partire dall'anno precedente. A gestire l'organizzazione fu posto Michael Josselson¹¹⁹, che aveva già preso parte all'opposizione alla Conferenza del Waldorf e aveva avuto anche un ruolo nell'organizzazione di una conferenza di analogo tenore nel 1949 a Parigi e che propose sempre nel 1949 di organizzare un evento di più ampio respiro proprio a Berlino, città in cui operava da diversi anni. Nelle sue parole, il "Congress" doveva avere il compito di prendere l'iniziativa, fino ad allora lasciato in mano ai comunisti,

¹¹⁸ Nel periodo intercorso tra la primavera del 1949, quando aveva avuto luogo la Conferenza del Waldorf Astoria, e l'apertura del Congress For Cultural Freedom vennero effettuati altri tentativi, prima a New York e successivamente a Parigi, dall'esito però non soddisfacente per contrastare lo sforzo sovietico.

¹¹⁹ Michael Josselson (1908 – 1978) è stato un militare, storico ed agente della CIA. Nato nei territori dell'Impero Russo, nell'attuale Estonia, Josselson studiò a Berlino e lavorò per conto di aziende americane a tra la capitale tedesca e Parigi prima di emigrare negli Stati Uniti con la presa del potere da parte di Hitler. Tornò in Europa durante la guerra come parte dei servizi di intelligence e rimase per gran parte della carriera successiva a Berlino Ovest.

per riportare con forza al centro del dibattito le idee culturali e politiche che avevano formato l'occidente, ripudiando invece ogni sentimento totalitario¹²⁰.

Accanto a Josselsons ricoprì un ruolo di rilievo anche Lasky, che in qualità di direttore di *Der Monat* aveva già creato un insieme di contatti e relazioni a Berlino e tra gli intellettuali dell'Europa occidentale, o comunque non schierati a favore dell'Unione Sovietica o “neutralisti”, tale da costituire dei panel di rilievo che avrebbero dovuto animare i giorni di dibattito¹²¹. Nonostante l'evento avesse chiaramente una finalità politica e di “riabilitazione” dell'immagine americana in Europa, era essenziale che non trasparisse il coinvolgimento del Governo di Washington nell'iniziativa, sebbene gran parte dell'elargizione per finanziare il progetto venisse proprio da fondi stanziati per la CIA proprio da Washington. Per evitare che questo “endorsement” scoraggiasse i partecipanti esterni che non erano a conoscenza del coinvolgimento americano dietro questa iniziativa¹²².

Il Congress for Cultural Freedom si aprì il 26 giugno del 1950, con un concerto dei Berliner Philharmoniker al *Titania Palast*. La data era stata selezionata mesi prima, ma la coincidenza con lo scoppio delle ostilità in Corea (avvenuto esattamente il giorno precedente) aggiunsero un senso di urgenza che diede forma a tutte le attività del Congresso per i giorni a venire accrescendone anche il significato ideale. Berlino, che si trovava suddivisa in

¹²⁰ “[S]eize the initiative from the Communists by reaffirming the fundamental ideals governing cultural (and political) action in the Western world and the repudiation of all totalitarian challenges [...]” WARNER (1995).

¹²¹ Tra gli intellettuali invitati, a titolo di esempio, sono da menzionare Raymond Aron, André Malraux, Ignazio Silone e Altiero Spinelli, Arthur Schlesinger Jr., Tennessee Williams, Karl Jaspers, Benedetto Croce, Jacques Maritain, Bertrand Russel ed Ernst Reuter, che ricopriva allora la carica di sindaco di Berlino.

¹²² Questo nonostante gran parte delle spese e della logistica per gli ospiti provenienti dagli Stati Uniti fosse gestita direttamente da Agenzie del Dipartimento di Stato. In questo modo tuttavia l'iniziativa finì sotto l'attenzione di Jesse MacKnight, assistente speciale del Segretario di Stato che, impressionato positivamente dalla gestione e successivamente dal buon esito dell'evento, propose di rendere stabile il sostegno governativo alle attività del nascente Congress for Cultural Freedom. Vedi WARNER (1995).

un settore occidentale ed uno sovietico dopo aver letteralmente scampato la morte per inedia dovuta al blocco imposto da Stalin, poteva divenire la prossima Corea, o comunque lo sarebbe stata per quel versante di Guerra Fredda culturale che era proseguito ininterrottamente una volta terminato il conflitto con la Germania nazista. I primi interventi che aprirono la manifestazione furono caratterizzati da un alto grado e teatralità da parte dei relatori, alcuni dei quali optarono addirittura per entrate spettacolari, come lo scrittore tedesco Theodor Plievier che “planò” verso la sala per sfuggire il rischio di essere inseguito e catturato dai sovietici o da spie tedesche dell’Est¹²³.

A livello di contenuti emersero prevalentemente due “fazioni”, che opponevano due modi di vedere l’opposizione al comunismo in netta antitesi: chi proponeva una retorica di netta contrapposizione al comunismo, di cui il più vivace rappresentante era l’anglo-ungherese Arthur Koestler, e chi invece proponeva di intraprendere una strada riformista per cooptare una parte “salvabile” del messaggio del comunismo, il cui *appeal* continuava ad essere ben saldo in Europa nonostante le evidenti contraddizioni, rappresentato principalmente dall’italiano Ignazio Silone¹²⁴. Nessuna delle due aveva la forza di imporsi come visione ufficiale del Congresso, ma al contrario ne rappresentava una dimostrazione di vivacità e di dibattito interno, cosa che

¹²³ “[...] *The time had come to choose sides. Austrian physicist and Congress panelist Hans Thirring dramatized this feeling by repudiating his own prepared remarks, which were essentially neutralist in tone, because the Korean invasion had betrayed his trust in Stalin’s peaceful aspirations. German writer Theodor Plievier made a spectacular entrance after flying in from hiding in West Germany, defying the danger that he might be kidnapped by the Soviets or East Germans while visiting Berlin [...]*” WARNER (1995).

¹²⁴ Ignazio Silone è stato uno scrittore, giornalista e critico italiano. Membro del Partito Comunista d’Italia dal 1921 al 1931, si orientò successivamente verso una netta critica dell’ideologia e delle attività del Partito, pubblicando numerosi saggi e contribuendo alla raccolta “The God that failed”, in cui numerosi intellettuali europei riflettevano in retrospettiva sulla propria esperienza comunista e il successivo rigetto. Tra questi, numerosi divennero parte del Congress for Cultural Freedom. Lo stesso Silone divenne direttore dell’Associazione italiana per la libertà culturale. Cfr. *Infra*, p. 17.

giovava senza dubbio agli organizzatori. L'evento conclusivo del 29 giugno, in cui venne pubblicamente declamato il Manifesto del Congresso, raccolse la partecipazione di quasi 15.000 berlinesi. Anche le reazioni da parte delle autorità statunitensi che avevano supervisionato all'evento furono positive¹²⁵, rendendo ancora più plausibile la necessità di mandare avanti questa impresa con il sostegno governativo, segnando di fatto la messa in pratica di quella strategia di guerra culturale che era stata più volte domandata da Kennan in passato.

B. L'organizzazione e le attività del Congress for Cultural Freedom

Subito dopo la definitiva stabilizzazione del Congress come una struttura permanente, essa fu organizzata come segue:

- Presidente, carica ricoperta da Denis de Rougemont per primo;
- Segretario, carica ricoperta da Michael Josselsons, con poteri organizzativi;
- Comitato esecutivo, presieduto dal Presidente, con poteri decisionali, in cui i membri erano scelti sulla base delle nazionalità rappresentate e con criterio di rotazione;
- Segretariato.
- Comitati nazionali o continentali, strutturati sul modello dell'organizzazione centrale, di cui il più rilevante fu l'American Committee for Cultural Freedom, attivo fin dal 1951¹²⁶.

¹²⁵ "Ranged from pleased to ecstatic" nel resoconto di Warner. "Defense department representative Gen. John Magruder deemed it a subtle covert operation carried out on the highest intellectual level and unconventional warfare at its best in a memo to Secretary of Defense Louis Johnson." Vedi WARNER (1995).

¹²⁶ L'American Committee For Cultural Freedom prese il posto dell'organizzazione informale Committee For Cultural Freedom, fondata a ridosso della guerra, con lo scopo di

I vertici dell'organizzazione furono eletti per la prima a Berlino al termine dei giorni di incontro del giugno 1950 e tenne per lungo tempo carattere semipermanente. Con lo sviluppo e la crescita delle attività del Congress, esso si dotò di uffici periferici dotati di organizzazione autonoma ma che rispondevano sempre alle decisioni del Comitato Esecutivo e del Segretario.

Le attività che il Congress for Cultural Freedom intraprese a partire dal 1950 fino al 1966, anno in cui una serie di inchieste del New York Times rivelò il coinvolgimento della CIA in buona parte delle sue attività segnandone di fatto un rapido declino, furono prevalentemente articolate su due fronti: quello editoriale, con il Congress che funse da editore o da finanziatore per 28 pubblicazioni in tutto il mondo che assecondassero in maniera plausibile gli obiettivi della politica estera americana in materia culturale, e quello intellettuale, che si dispiegò mediante un'intensa attività di organizzazione di conferenze e dibattiti in una vasta area geografica; accanto a questo venivano organizzati per conto del Congress o a suo nome iniziative quali festival, concerti o grandi kermesse artistiche, che però avevano un carattere straordinario rispetto alle attività ordinarie del Congress, sebbene queste ultime giocarono un ruolo importante nell'affermazione dell'organizzazione come motore culturale del mondo non comunista. Per i singoli eventi il Congress si sarebbe interfacciato di volta in volta con fondazioni private ed altre entità, talvolta costituite *ad hoc* per elargire finanziamenti di fatto provenienti da fonti governative quando non dalla stessa CIA¹²⁷, oppure altre fonti di donazioni legate alla filantropia privata.

“americanizzare” alcune delle idee della sinistra politica, mantenendo però una rigorosa opposizione allo stalinismo ed un anticomunismo che si rivelarono poi tratti comuni con l'organizzazione che le succedette.

¹²⁷ Su questo punto avrebbe insistito, nel 1966, la già citata inchiesta del New York Times.

Il primo grande evento a carattere eminentemente musicale¹²⁸ messo in piedi sotto le insegne del Congresso fu il Festival “*Oeuvres du Vingtieme Siecle*”, organizzato a Parigi nell’aprile del 1952. La scelta della capitale francese, preferita a Berlino, aveva un alto valore simbolico: anzitutto perché i precedenti sforzi da parte della propaganda americana di riscuotere consensi a Parigi non avevano ottenuto riscontri positivi¹²⁹, sia perché, come ammoniva il New York Times, per la sola Francia l’Unione Sovietica spendeva nella “battaglia culturale” più di quanto gli Stati Uniti spendessero in tutto il mondo¹³⁰.

I primi passi per l’organizzazione della manifestazione furono intrapresi già a partire dal maggio del 1951 quando il Comitato Esecutivo del Congress deliberò a favore di una grande iniziativa culturale “anti-totalitaria”, proposta da Nicholas Nabokov¹³¹, che mise nero su bianco fin da questa prima proposta il valore simbolico dell’evento:

“[...] il significato politico, culturale e morale del Festival e del suo programma non dovrebbe essere spiegato apertamente [...] Dovrebbe essere lasciato al pubblico di trarre le [...] logiche conclusioni. Praticamente tutte le opere che verranno eseguite appartengono alla categoria che stalinisti ed esteti sovietici etichettano come formalista, decadente e corrotta e comprende le

¹²⁸ Per quanto la musica figurasse come parte di un tutto più coeso, occupava una posizione chiaramente preminente.

¹²⁹ Cfr. *supra*, p. 16.

¹³⁰ STONOR SAUNDERS (1999).

¹³¹ Nicholas Nabokov (1903-1978) è stato un compositore, arrangiatore, scrittore e saggista russo naturalizzato americano.

*opere di compositori russi, quali Prokofiev, Shostakovic, Skrjabin e Stravinskij*¹³² [...]”¹³³.

Per esplicitare questo ideale, l’organizzazione del Festival decise di portare degli ospiti di rilievo, tra cui lo stesso Stravinskij, da anni residente ad Hollywood. A fornire i buoni uffici per questa operazione fu lo stesso Nabokov che, appoggiandosi all’organizzazione dell’American Congress for Cultural Freedom incontrò personalmente il compositore in California per convincerlo a partecipare alla manifestazione, che in suo onore si sarebbe aperta proprio con una rappresentazione del suo più celebre lavoro, il balletto “La Sagra della Primavera”, che quarant’anni prima lo stesso pubblico parigino aveva sonoramente rifiutato. L’operato del Congress riuscì ad allestire una “*line-up*” internazionale che poteva contare su artisti del calibro di Aaron Copland, Leontyne Price, Samuel Barber e Benjamin Britten, per limitare l’elenco alla musica. Furono inoltre invitate orchestra ed *ensemble* di tutta Europa e degli Stati Uniti, le cui spese vennero sostenute dalla Fondazione Farfield¹³⁴.

¹³² Tra i quattro musicisti qui menzionati, solo Skrjabin morì prima della Rivoluzione d’ottobre e dunque ricevette una condanna postuma. Prokofiev e Stravinskij emigrarono, il primo per fare in seguito ritorno in patria, mentre il secondo trascorse gran parte della sua vita e carriera lontano dalla Russia. Per quel che riguarda Shostakovic il discorso è particolarmente complesso: nonostante una adesione giovanile ed entusiastica agli ideali del comunismo, il suo rapporto con il partito fu ondivago ed in gran parte influenzato dalle decisioni e dagli umori di Stalin, che secondo alcuni firmò addirittura di suo pugno delle stroncature della sua musica che vennero pubblicate sulla Pravda. Shostakovic divenne così di volta in volta o l’eroico cantore delle gesta del popolo sovietico, un ambasciatore ufficiale dell’arte russa in occasioni ufficiali come la già menzionata conferenza del Waldorf Astoria oppure un nemico del popolo e dissoluto formalista. Per approfondire, vedi PULCINI (1996).

¹³³ STONOR SAUNDERS (1999).

¹³⁴ Di fatto un’organizzazione di facciata che riceveva i propri fondi dalla International Organizations Division della CIA, a cui capo era stato posto Julius Fleischmann, mecenate americano. La mission della fondazione, come esplicitata nello statuto, era quella di riunire privati cittadini americani “*interessati a preservare l’eredità culturale del mondo libero. [...] La fondazione [...] offre assistenza a quelle organizzazioni i cui programmi tendono a rafforzare i legami culturali che uniscono le nazioni del mondo e a rivelare a tutti i popoli che condividono la tradizione della libertà culturale, gli insiti pericoli che il totalitarismo pone nei confronti dello sviluppo culturale e intellettuale [...].*” Vedi STONOR SAUNDERS (1999).

Parallelamente agli eventi musicali furono organizzati dibattiti letterari animati da figure già presenti al Congresso di Berlino, come Silone e De Rougemont, mostre di pittura e scultura che ruotavano attorno ad opere appartenenti alla cosiddetta “arte degenerata” o addirittura di opere che avevano il *trait d’union* di essere state bandite tanto da Hitler quanto da Stalin, per rafforzare il valore simbolico dell’evento. Nonostante qualche eccezione, tra cui le defezioni illustri di Sartre e Camus¹³⁵, il Festival aveva riunito gran parte di quella *élite* culturale che i *policy maker* americani e le menti del Congress volevano persuadere. La risposta del pubblico agli eventi fu, in linea generale, più che soddisfacente. L’ultima esibizione della Boston Symphony Orchestra, l’*ensemble* che doveva dimostrare la capacità degli americani di fare arte al livello degli europei, fu salutata “da più acclamazioni di quante avrebbero potuto riceverne un centinaio di discorsi di John Foster Dulles o Dwight Eisenhower”.

Per le finalità propagandistiche e politiche degli organizzatori era altrettanto importante per che l’evento trovasse risonanza sulla stampa locale ed internazionale, cosa che si verificò. Buona parte della critica fu diretta ad aspetti prettamente musicali dell’evento, mentre in minor misura venne attribuito un significato politico al di là del valore artistico. Tra le testate francesi, “Cette fête américaine” ricevette numerose critiche sia di natura musicale che extramusicale. A titolo di esempio, riportiamo quanto scritto dalla rivista “Combat”, con toni decisamente antipatizzanti, parlava di un Festival della NATO, alimentando il sospetto che:

¹³⁵ Entrambi gli intellettuali, rispettivamente sulle pagine delle riviste *Les Temps Moderns* e *Combat*, avevano da tempo invocato la neutralità della Francia nella disputa tra Unione Sovietica e Stati Uniti.

*“[I] musicisti francesi, anche i migliori, sono stati esclusi probabilmente perché nessuno li ha mai sentiti in Alabama o in Idaho [...] Avremmo potuto mettere da parte il nostro orgoglio nazionale se non fosse che, nascosto dietro tutta questa manifestazione, c’è uno speciale obiettivo: la libertà e la cultura non possono definirsi in un congresso; la loro caratteristica principale è quella di non sopportare controlli, pregiudizi e sponsorizzazioni [...]”*¹³⁶.

Sulla stessa rivista, tuttavia, apparvero anche voci meno dispregiative, come il commento di Guy Demur, che attribuiva la ricezione negativa a “sciovinismo e complesso di inferiorità nei confronti degli Stati Uniti [che] in modo bizzarro ma non inspiegabile, è riuscito a sminuire questa esposizione delle arti d’Europa, alle quali gli americani, in modo forse goffo, hanno voluto rendere omaggio”. Voci decisamente favorevoli apparvero invece sul supplemento letterario del quotidiano “Le Figaro” che definì il Festival una “grande prova artistica indipendente”, e su “Le Franc-Tireur”.

La rubrica del New Yorker da Parigi, sinteticamente intitolata “Letter from Paris”, diede amplissimo spazio alla manifestazione nella pubblicazione del maggio 1952, in cui Janet Flanner ne lodò la qualità artistica, ipotizzando un collegamento alle vicende politiche di quei giorni¹³⁷ per giustificare i “tanti

¹³⁶ STONOR SAUNDERS (1999); BERGHAN (2001).

¹³⁷ “*Masterpieces of the XXth Century*” an international exposition of the arts now going on, has been sponsored by a largely American organization called the Congress for Cultural Freedom. Recently, in a praiseworthy effort to assess the exposition, and to appraise the French reaction fairly, “Combat”, the Leftist non-communist daily, ran a series of signed articles by its Guy Demur. His main conclusion: “Confusedly, these cultural entertainments were tied to the signing of the treaty for a European Army and to the Admiral Fechteler report (a reference to a report, now admitted to be spurious, in which the Admiral was supposed to have advised the National Security Council of the inevitability of war by 1960), which, true or false, has fed the anti-American mythology and rekindled Europe’s great fear...” It is their fear which leads to unfavorable criticism. [...]” Janet Flanner, New Yorker, 23 maggio 1952.

litri di inchiostro capzioso” versati dai giornali francesi, arrivando a definire la manifestazione “un fiasco estremamente popolare”. La stessa Flanner, tuttavia, non mancò di sottolineare il valore politico dell’evento, definendolo il “più grande sforzo propagandistico, pubblico o privato, dal termine della guerra”, sottolineando il valore eminentemente anticomunista della etichetta “anti-totalitaria” che era stata apposta al festival, visto che “le restrizioni di Hitler e Mussolini sulle arti non erano più un problema”. Il britannico *Spectator*, che pure dedicò numerosi articoli all’evento, si limitò a parlare degli aspetti artistici¹³⁸.

A titolo di ulteriore esempio delle attività del Congress è opportuno citare anche un ulteriore evento, organizzato in Italia nel 1954, simile nella concezione ma con obiettivi leggermente differenti. Il titolo della manifestazione italiana era “La musica nel XX secolo”, organizzata come prodotto a carattere esclusivamente musicale ma con un interesse più mirato alla musica all’epoca contemporanea, bandendo anche un Concorso di composizione. È interessante notare, oltre a questo cambiamento, che tra le motivazioni ufficiali della scelta di Roma per l’organizzazione di questo Festival non si fa riferimento ad una natura politica o propagandistica¹³⁹.

¹³⁸ “[...] *The Paris Festival of Masterpieces of the Twentieth Century has been working up throughout the first two weeks of May to a week of music devoted almost entirely to the three great masters of our time— Schonberg, Bartok and Stravinsky. Stravinsky has inevitably dominated the week, since he is the only one still left to conduct his own works and to be feted in person. And one can offer plenty of other reasons why he should. For although he has always had the greatest popular success of the three, he has also been taken the least seriously, being always suspect as having his tongue in his cheek [...]*” Colin Mason, *The Spectator*, 30 maggio 1952.

¹³⁹ Tra le motivazioni menzionate troviamo, ad esempio, il buon clima di Roma, l’assenza di iniziative di pari caratura in grado di fare da concorrenza, la presenza di attrattiva musicale garantita dai concerti nelle Chiese e la possibilità di usare le infrastrutture della RAI per le questioni logistiche. Vedi PAHL (2012).

L'evento organizzato a Roma, comparato a quello di Parigi, era senza dubbio più ridotto: il primo era della durata di un mese intero, il secondo di appena 11 giorni. Il primo inoltre aveva eventi più spettacolari, come grandi concerti ed esibizioni in grande stile, mentre il secondo, pur non mancando di una parte concertistica, dava maggior risalto ad aspetti accademici e sociologici della professione musicale. In un memorandum interno¹⁴⁰ del Congress redatto in previsione del Festival veniva posto il problema della triplice relazione tra compositore, pubblico e critica, di svincolarsi dai linguaggi delle generazioni precedenti e dare spazio ulteriore alle nuove voci anche attraverso un concorso di giovani compositori, che poi effettivamente si tenne. La mancata menzione di una intenzione politica esplicita dietro questo evento non rende possibile escludere questa finalità del tutto, che ricevette comunque i finanziamenti sia del Congress che della Fondazione Farfield come tramite della CIA. L'Italia sarebbe stata nuovamente teatro di eventi organizzati dal Congress l'anno seguente con una ulteriore conferenza tenutasi a Milano¹⁴¹.

C. Le tournée sponsorizzate delle orchestre americane in Unione Sovietica

Sulla scia delle stesse motivazioni¹⁴² che avevano mosso le prime azioni della diplomazia culturale americana, pur nella veste non ufficiale data dal Congress for Cultural Freedom, nonché del buon esito riscosso dai primi esperimenti in tal senso durante manifestazioni come quella parigina del 1952¹⁴³, il Dipartimento di Stato americano iniziò ad integrare nelle proprie

¹⁴⁰ PAHL (2012).

¹⁴¹ SCOTT-SMITH (2002).

¹⁴² Ovvero quelle secondo cui, per convincere gli europei occidentali ad abbandonare le posizioni neutraliste e appoggiare le istanze americane nella guerra fredda era necessario convincerli di una "speciale relazione transatlantica" tramite una comune cultura. Vedi MONOD (2005).

¹⁴³ Cfr. *supra*, p. 17.

attività di politica culturale anche concerti delle migliori orchestre americane in maniera sistematica. Inviti per concerti oltreoceano erano già pervenuti alle migliori orchestre americane, indipendentemente da motivazioni politiche, con la fine del conflitto. Questi iniziarono però ad assumere un carattere ed una finalità ben precisi¹⁴⁴.

L'organismo designato dal Dipartimento di Stato per gestire l'attività internazionali delle Orchestre americane fu l'American National Theater Academy (ANTA). Il progetto per l'ANTA nel 1935 su iniziativa del Congresso, approvato all'unanimità nel Wagner-McLaughlin Bill, prevedeva attività di promozione su base nazionale delle attività di artisti americani tramite raccolte fondi ed indizione di concorsi, di cui il primo fu proprio per la costruzione di uno spazio fisico che ne potesse contenere le attività. Il primo periodo di attività dell'ANTA fu però reso complesso da attriti politici di quanti lamentavano un'inclinazione politica troppo dichiaratamente "*liberal*".

Con il secondo dopoguerra, tuttavia, ne furono riorganizzate gradualmente le attività¹⁴⁵: nel 1951 venne trasformato in un organismo incaricato di gestire i progetti culturali americani all'estero di natura teatrale e musicale, con poteri di veto sul budget degli enti che venivano sottoposti al suo controllo anche per attività sul territorio nazionale¹⁴⁶; contestualmente venne intitolato all'ANTA un teatro di Broadway, in una solenne cerimonia presieduta dallo stesso Truman sempre nel 1951¹⁴⁷. Con una coincidenza curiosa, fu la presidenza Eisenhower a dare il massimo impulso alle attività dell'ANTA: lo stesso Presidente che disse al direttore Leonard Bernstein¹⁴⁸ di

¹⁴⁴ JUNKER (2001).

¹⁴⁵ MONOD (2001).

¹⁴⁶ GIENOW-HECHT (2012).

¹⁴⁷ CATHALTHE (1951).

¹⁴⁸ SELDES (2009).

non capire tutte quelle “arie e barcarole” fu lo stesso che ne promosse gran parte dell’attività all’estero, arrivando persino a portare lo stesso Bernstein sul palco di più importanti teatri e delle sale da concerto dell’Unione Sovietica¹⁴⁹. Sempre sotto la presidenza Eisenhower fu inaugurato inoltre un programma speciale amministrato dall’ANTA, denominato President’s Special International Program for Cultural Presentations, con cui venivano elargiti i fondi per attività concertistiche e di “presentazione culturale” all’estero¹⁵⁰.

Le orchestre americane, sotto l’egida dell’ANTA, iniziarono a programmare concerti in gran parte dell’Europa occidentale fin dai primi anni ’50. Contestualmente l’ANTA si impegnò anche per far sì che solisti e direttori americani potessero ricoprire ruoli di prestigio all’interno di istituzioni del vecchio continente, come avvenne nel caso della Prima rappresentazione della Scala del 1953 dell’opera *Medea* di Luigi Cherubini con protagonista la celebre diva Maria Callas diretta da Leonard Bernstein¹⁵¹. Contestualmente musicisti e didatti americani vennero invitati con frequenza crescente nelle istituzioni americane in Europa, come nel caso di Aaron Copland che soggiornò lungamente a Roma come ospite e docente presso l’American Academy¹⁵².

Nel 1956 la Boston Symphony Orchestra fu il primo *ensemble* americano ad esibirsi su un palcoscenico sovietico sotto la direzione del francese, naturalizzato americano, Charles Munch. Nel settembre di

¹⁴⁹ Il “disgelo culturale” tra Unione Sovietica e Stati Uniti durante la Presidenza Eisenhower, frutto sia di scelte politiche consapevoli che di contingenze fortunate, sarà oggetto di trattazione del terzo capitolo.

¹⁵⁰ GIENOW-HECHT (2012).

¹⁵¹ La situazione personale e politica di Leonard Bernstein, nel 1953, era ancora in una fase intermedia tra la precedente accusa e la riabilitazione totale che sarebbe arrivata negli anni successivi. CFR. SELDES (2009) e supra.

¹⁵² POLLOCK (2005).

quell'anno l'Orchestra americana, come parte di un tour del Nord Europa, si esibì per quattro volte a Leningrado (oggi San Pietroburgo) aprendo ogni sua esibizione con l'inno dell'Unione Sovietica seguito da quello Americano. Ognuno dei quattro concerti fu un *sold-out*, cosa che spinse l'ANTA a replicare l'esperimento con un direttore americano. La scelta ricadde su Leonard Bernstein, che nel frattempo era divenuto celebre in patria come divulgatore e narratore della musica classica attraverso una serie di trasmissioni televisive intitolate "The Young People's Concerts". Secondo la studiosa Jessica Gienow-Hecht:

*“Bernstein rappresentava un apprezzabile emissario culturale americano: era in grado di mostrare al pubblico, all'estero, che l'alta cultura (europea, ndr) era compatibile con la democrazia americana, ed inoltre, che questo rendeva gli Stati Uniti appetibili come leader internazionali [...]”*¹⁵³.

La New York Philharmonic, l'Orchestra designata per questa missione e di cui Bernstein era divenuto direttore stabile, intraprese la propria *tournee* nel 1959: nel corso di due mesi e mezzo, tra agosto ed ottobre, l'orchestra americana si esibì per cinquanta volte in tre città di diciassette diversi paesi europei, compresi alcuni appartenenti al blocco orientale come Polonia e Jugoslavia e naturalmente l'Unione Sovietica, dove si esibì per 18 volte tra Mosca, Kiev e Leningrado. In questa città in particolare le reazioni del pubblico, che aveva imparato ad apprezzare gli artisti americani già nella precedente edizione del Concorso Tchaikovskij in cui si era consacrato il texano Van Cliburn¹⁵⁴, erano particolarmente entusiastiche, rasentando

¹⁵³ “[Bernstein was] an attractive American cultural envoy: he could show to audiences abroad that, first, high culture was compatible with American democracy and, second, that this qualified the United States as an international and desirable leader.” GIENOW-HECHT (2012).

¹⁵⁴ Cfr. *infra*, cap. III.

addirittura la devozione. Lo stesso Bernstein avrebbe ricordato, più avanti, che fuori dalle sale di Leningrado, a concerto terminato, rimanevano centinaia di persone ad aspettare gli artisti anche per più di un'ora per avere occasione di stringergli la mano o addirittura solo di sfiorarli¹⁵⁵.

Oltre all'entusiastica risposta del pubblico, ad essere rilevante ai fini politico-propagandistici della tournée era anche il contenuto delle performances musicali, che lo stesso Bernstein, forte della propria esperienza di *showman* televisivo, contribuiva a rendere interattive e dialogiche con il pubblico al di là del semplice aspetto performativo. I concerti spesso venivano preceduti o inframezzati da momenti in cui Bernstein conversava attivamente con il pubblico, al netto delle comprensibili barriere linguistiche, non limitandosi però a spiegare il significato della musica che si sarebbe impegnato ad eseguire, ma anche al significato politico che essa poteva sottintendere¹⁵⁶.

D. L'esportazione del Jazz

Nonostante lo sforzo prodotto da parte di alcuni musicisti, tra cui su tutti ancora una volta lo stesso Bernstein, per mettere in mostra sia in patria che all'estero la produzione americana di "musica colta", la maggior parte del repertorio con cui si esibivano e su cui venivano misurate le orchestre americane in tournée era di matrice europea¹⁵⁷. In un'ottica di propaganda intesa come rappresentazione non solo del valore artistico degli esecutori americani ma anche dei prodotti della cultura americana in quanto tale era

¹⁵⁵ SELDES (2009).

¹⁵⁶ "I humbly hope that we have made a contribution to that international understanding everybody always talks about". Bernstein, citato in SELDES (2009) e GIENOW-HECHT (2012).

¹⁵⁷ MONOD (2001).

necessario trovare anche altre forme artistiche più idiomatiche per l'esportazione. Il prodotto culturale americano per eccellenza, che aveva già avuto una prima fortuna in Europa a partire dal termine della Prima Guerra mondiale era la musica Jazz, che si era diffusa anche in Unione Sovietica e nella Germania di Weimar, salvo poi venire avversata sia durante il periodo staliniano e sotto il Terzo Reich, dal momento che entrambi i totalitarismi ritenevano la musica Jazz uno strumento americano di corruzione delle culture musicali nazionali. Terminata la guerra, in Unione Sovietica il Jazz era diventato al contrario uno strumento di contropropaganda: essendo musica prevalentemente composta ed eseguita da afroamericani, offriva spunti per mettere in luce l'esistenza del problema della razza e del razzismo negli Stati Uniti che venivano dipinti come ancora integralmente segregazionisti da parte della stampa sovietica come il giornale "Sovetskaja Kultura", che rispondeva direttamente al ministero della cultura sovietico, o l'agenzia di informazione TASS¹⁵⁸.

Per difendere l'immagine dell'America nel mondo, e al tempo stesso per permettere l'esportazione di un prodotto culturale autenticamente americano, su proposta del Deputato Adam Clayton Powell Jr., nel 1956 furono inseriti per la prima volta nei programmi dell'ANTA concerti jazz¹⁵⁹. Lo strumento *ad hoc*, chiamato Jazz Ambassadors, permise a numerosi musicisti jazz di imbarcarsi in lunghe *tournee* internazionali al di qua e al di là della cortina di ferro con il supporto economico e logistico del Dipartimento di Stato. Sebbene i musicisti facenti parte di questo programma non fossero selezionati sulla base di criteri di quote o appartenenza "razziale", venivano preferiti artisti afroamericani oppure ensemble in cui suonassero musicisti

¹⁵⁸ BERKELEY (2018).

¹⁵⁹ *Ibidem*.

appartenenti a diversi gruppi etnici, e talvolta vennero incluse anche esecutrici donne¹⁶⁰.

E. Il supporto alla scuola di Darmstadt

Una delle prime iniziative da parte degli Stati Uniti fu il sostegno ai *Freienkurse* o Corsi estivi di Darmstadt per una Nuova Musica, pur non come parte della generale iniziativa di propaganda bensì come sforzo individuale da parte del Governo di Occupazione Militare Americano in Germania. I *Freienkurse* meritano di essere menzionati per due motivi: anzitutto per la portata culturale e l'impatto che ebbero nella formazione musicale e tecnica di gran parte della nascente *élite* musicale e culturale dell'Europa del secondo dopoguerra, sia per la tipologia di critiche che attirarono su di sé da parte di rappresentanti del ceto intellettuale più legati al mondo comunista¹⁶¹. Per quel che riguarda il primo, basti ricordare che furono allievi dei corsi di Darmstadt musicisti come Pierre Boulez, che avrebbe poi ricoperto alcuni degli incarichi più prestigiosi in Italia e negli Stati Uniti in qualità di direttore d'orchestra, Luigi Nono, uno dei più influenti compositori e didatti del secondo dopoguerra italiano, Franco Evangelisti, fondatore in Italia del gruppo di improvvisazione Nuova Consonanza, ancora oggi attivo, e Karlheinz Stockhausen, compositore entrato nell'immaginario collettivo come esempio della "musica difficile". Proprio la ricezione critica di quest'ultimo ci ricollega al secondo punto: Stockhausen, che divenne rapidamente una delle figure di punta dell'avanguardia di Darmstadt, fu oggetto di alcune pesanti e sistematiche critiche da parte di intellettuali e musicisti che potremmo racchiudere sotto l'etichetta di "comunisti ortodossi", che arrivarono persino a ritenerlo "al servizio dell'imperialismo", pur limitando questa critica al

¹⁶⁰ VON ESCHEN (2004).

¹⁶¹ STONOR SAUNDERS (1999).

versante puramente estetico ed ideologico e non insistendo sul coinvolgimento americano in quelle strutture, su tutte la scuola di Darmstadt, che per prime ne avevano garantito il successo¹⁶².

L'impegno del Governo americano in questa iniziativa era volto principalmente a veicolare "la decisiva importanza delle arti [...] come antidoto al collettivismo", pur non riuscendo ad andare oltre uno scarso successo di critica ("i concerti sono stati descritti come il Trionfo del Dilettantismo") e di pubblico. I finanziamenti statunitensi continuarono ad affluire alla scuola di Darmstadt per tutta la durata degli anni '50¹⁶³.

¹⁶² È il caso su tutti di Cornelius Cardew, compositore e docente britannico, che fu prima allievo dei corsi di Darmstadt, poi suo assistente personale, salvo poi rifiutare interamente la precedente esperienza e lanciarsi in una serrata critica dell'estetica del suo ormai ex-maestro e dotandosi di un proprio gruppo musicale, lo Scratch Group, attivo a Londra tra il 1969 e il 1974. Vedi CARDEW (1974).

¹⁶³ STONOR SAUNDERS (1999).

Capitolo III: Case Study: il concorso Tchaikovskij di Mosca del 1958, la vittoria di Van Cliburn e il successivo disgelo

I. Premessa: l'importanza del concorso e cenni biografici su Van Cliburn

A. Il contesto storico

Il contesto storico nel quale prese vita la prima edizione del concorso Pianistico Tchaikovski, oggi una delle più importanti composizioni per giovani aspiranti virtuosi al mondo, è quello di un chiaro e aperto confronto tra la superpotenza americana e quella sovietica. Entrambi i paesi avevano interesse ad una dimostrazione di supremazia

sull'avversario, fosse essa simbolica o concreta. In questa situazione lo sviluppo di strategie comprendenti i “mezzi pacifici¹⁶⁴” di confronto avevano assunto una progressiva centralità anche e soprattutto da parte dei *decision makers* statunitensi che, come visto in precedenza, avevano iniziato a dare rilevanza a questi fattori piuttosto tardi rispetto alla controparte sovietica. In questo contesto la nascita del concorso Tchaikovskij, congegnato per essere uno strumento per ribadire la supposta supremazia sovietica¹⁶⁵ in campo culturale avrebbe potuto segnare un punto significativo a favore del Cremlino; cosa che però non avvenne, visto l'esito del concorso che decretò la netta vittoria del pianista americano Harvey Lavan Cliburn. Il concorso, nella sua organizzazione, gestione e nei processi decisionali coinvolse ampi settori dello Stato Sovietico, arrivando ai massimi vertici con lo stesso Kruscev che ebbe l'ultima parola sull'esito della competizione; un coinvolgimento, seppure in gran parte indiretto e senza nessuna influenza sull'esito della manifestazione, ci fu anche da parte del Dipartimento di Stato americano. Ciò non toglie che l'inatteso esito del Tchaikovskij, unito alla grande risonanza che ebbe a livello internazionale fornì l'opportunità di proporre una politica di progressivo riavvicinamento culturale tra i due paesi in ambiti anche al di fuori del solo contesto musicale, oltre ad un punto a favore dell'immagine degli Stati Uniti nel mondo.

B. Cenni biografici su Van Cliburn

¹⁶⁴ L'espressione è riportata tra virgolette per via del significato specifico che questa aveva assunto nelle scelte strategiche dei decisori durante le prime fasi della guerra fredda. Vedi cap. 2 par. II.

¹⁶⁵ Vedi paragrafo successivo.

Harvey Lavan Cliburn, divenuto celebre poi come Van Cliburn, nacque il 12 luglio del 1934 a Shreveport, in Louisiana. Crebbe però in Texas, dove la madre, insegnante di pianoforte con passate aspirazioni da concertista, lo indirizzò fin dalla più tenera età verso il suo strumento. La sua predisposizione musicale, stando ai racconti della famiglia ed ai ricordi dello stesso Cliburn, fu tale da portarlo rapidamente a vincere numerosi concorsi nel suo Stato di origine e presto anche a livello nazionale, assicurandosi così l'accesso ad una delle istituzioni più prestigiose degli Stati Uniti, la Juilliard Academy di New York, dove studiò sotto la guida di Rosina Lhevinne, docente di origine russa emigrata negli Stati Uniti. Il coinvolgimento di Van Cliburn nella Guerra Fredda coincise con la sua maturità musicale: il pianista vinse la prima edizione del concorso Tchaikovskij di Mosca nel 1958¹⁶⁶. Durante le fasi del concorso e vista la progressiva affermazione di Van Cliburn, il Dipartimento di Stato americano venne coinvolto in misura crescente¹⁶⁷, non solo per la già citata opportunità che il trionfo di un musicista americano¹⁶⁸ poteva rappresentare ma anche in virtù del carattere difficilmente inquadrabile del pianista e del suo amore viscerale nei confronti di Mosca, della cultura russo-sovietica e del popolo moscovita in generale, cosa che lo rendeva potenzialmente sospetto in un periodo in cui lo spionaggio e il controspionaggio erano problemi all'ordine del giorno.

¹⁶⁶ I dettagli sull'organizzazione e l'andamento del concorso, compresi i risvolti politico-diplomatici, sono trattati nel paragrafo seguente.

¹⁶⁷ Vedi paragrafo successivo.

¹⁶⁸ Oltre a Cliburn, raggiunsero la fase finale anche altri pianisti americani, tra cui si distinsero Jerome Lowenthal e Daniel Pollack, entrambi studenti della Juilliard, che raggiunsero la finale. ISACCOF (2017)

Il successo di Cliburn, giunto alla fine di un concorso travagliato e nonostante molte opposizioni da parte dell'apparato sovietico, comprese personalità molto influenti all'interno del Partito Comunista dell'Unione Sovietica, diede il la ad una carriera folgorante per il pianista come effetto più immediato, ma fu anche un'opportunità per continuare una delicata fase di riavvicinamento diplomatico tra le due superpotenze, resa possibile anche dalla fase di destalinizzazione che era stata inaugurata dalle autorità del Cremlino¹⁶⁹. L'impegno "diplomatico" di Cliburn fu reiterato successivamente in altre occasioni di incontro e confronto tra leader americani e sovietici, tra cui un concerto tenuto in occasione dell'incontro alla Casa Bianca tra Michail Gorbacev e Ronald Reagan nel 1987, in occasione del Washington Summit che si sarebbe concluso poi con la firma dello *Intermediate-Range Nuclear Forces Treaty* (INF).

¹⁶⁹ Vedi par. III.

I. Il concorso Tchaikovskij come strumento diplomatico

A. Origine ed organizzazione del concorso

Convinte della “indiscutibile superiorità della cultura socialista¹⁷⁰”, le autorità sovietiche avevano iniziato a valutare le possibilità di una manifestazione musicale di ampie proporzioni da tenere in terra sovietica fin dalla fine del secondo conflitto mondiale. Il progetto aveva assunto una prima forma concreta nel 1951, quando Nikolai Bepalov¹⁷¹, all’epoca da poco nominato presidente del Comitato Sovietico per gli affari artistici, aveva elaborato la proposta di una “Festival musicale di Mosca”. Il progetto di Bepalov prevedeva un connubio tra artisti sovietici ed internazionali, affermati ed esordienti, che oltre ad esibirsi nelle rispettive discipline artistiche sarebbero anche stati condotti in una serie di visite guidate nei punti nevralgici della vita artistica della capitale, in modo da rimarcare la schiacciante superiorità. A coronare il tutto una serie di concorsi, con una giuria presieduta dal compositore Dmitri Shostakovich¹⁷², personalità di spicco della musica sovietica. Nonostante la grandezza ed il successo promesso, il progetto si infranse rapidamente sullo scoglio economico, visto che la stima preliminare dei costi si aggirava intorno ai venti milioni di rubli.

¹⁷⁰ La citazione è attribuita a Bepalov, citato in ISACOFF (2017).

¹⁷¹ Nikolai Bepalov (1921 – 2009) è stato un politico e funzionario sovietico, responsabile del Comitato per gli affari artistici di tutta l’Unione Sovietica

¹⁷² Il rapporto di Shostakovich con le autorità sovietiche, specie con Stalin vivente, furono caratterizzati da una forte ambiguità. Le autorità alternavano momenti di plauso pubblico a feroci censure, con tanto di stroncature che si dice siano state scritte da Stalin in persona. Vedi PULCINI (1996) e VOLKOV (2005).

L'idea, ridimensionata, fu riproposta nel 1956 da Nikolai Mikhailov¹⁷³, Ministro della Cultura, sotto forma non più di Festival bensì di un Concorso intitolato a Piotr Ilic' Tchaikovskij, illustre compositore russo del diciannovesimo secolo. Questo era stato concepito con la doppia finalità di proporre la capitale sovietica sotto una nuova luce agli occhi degli stranieri, in modo tale da garantire un maggiore afflusso di turisti durante e dopo l'evento, e al tempo stesso di mettere in vetrina i maggiori talenti della musica sovietica che venivano ritenuti facili vincitori della competizione che avrebbero rimarcato la superiorità della formazione artistica impartita nelle terre sovietiche. Erano previste due categorie: una pianistica ed una violinista, con prova principe l'esecuzione del Primo concerto per Pianoforte e di quello per violino scritti dal celebre compositore russo a cui era intitolata la manifestazione, che si sarebbe tenuta nel marzo del 1958. Fu istituito un comitato organizzativo per le questioni artistiche composto da illustri personalità del mondo musicale sovietico, tra cui lo stesso Shostakovich, che in gioventù aveva brillato in numerosi concorsi egli stesso prima di dedicarsi preminentemente alla carriera compositiva, il pianista Emil Gilels a capo della giuria preposta per il concorso pianistico e il violinista David Oistrach per quella riguardante il suo strumento. A fianco di questo comitato furono coinvolti in una organizzazione ombra rappresentanti di tutti i livelli dell'amministrazione sovietica, compreso il KGB, con il compito di monitorare eventuali pericoli di spionaggio da parte dei concorrenti stranieri.

¹⁷³ Nikolai Aleksandrovic Mikhailov (1906 -?) è stato un politico e diplomatico sovietico, membro del Comitato Centrale del Partito Comunista dell'Unione Sovietica a partire dal 1939 e ambasciatore plenipotenziario in Indonesia a partire dal 1960. Sebbene i dati biografici reperibili su di lui siano molto scarsi, è menzionato in un articolo della rivista *Foreign Affairs* che ne descrive le attività in Indonesia ancora nel biennio 1961-1962. PAUKER (1962).

I partecipanti provenienti dalle repubbliche sovietiche, una volta selezionati, furono sottoposti ad un regime di allenamento per i tre mesi che precedettero l'inizio del concorso: il governo aveva predisposto una serie di alloggi nel sobborgo moscovita di Ruza, sede della "Casa della creatività dei compositori". Qui i partecipanti venivano seguiti giorno per giorno da un team di docenti del Conservatorio della capitale, portando le routine di studio giornaliero talvolta fino alle 12 ore, nonostante le condizioni non ottimali in cui si trovavano a vivere¹⁷⁴. Il concorso, nonostante fosse alla prima edizione, attirò un numero importante di partecipanti dall'estero, arrivando in totale a contare 36 pianisti in rappresentanza di 13 nazioni¹⁷⁵. A contribuire al richiamo di Mosca, certamente considerata indipendentemente dalle considerazioni politiche una delle capitali musicali mondiali, concorse il fascino della sua storia, la rinomata acustica della sala del Conservatorio e soprattutto i grandi nomi delle giurie, anch'esse con rappresentanti internazionali, per quanto rimanessero composte in maggioranza da sovietici¹⁷⁶. In alcuni casi più delicati, come nel caso della rappresentanza americana, l'invito avvenne in forma ufficiale dall'ambasciatore Sovietico presso

¹⁷⁴ La testimonianza di Lev Vlassenko, secondo ad ex-equo nel concorso pianistico, riportata dalla moglie Ella, parla di "lavori forzati". Il pianista Skavronsky, sottoposto ad un trattamento ancora più duro del suo collega perché meno favorito, fu alloggiato in una dacia priva di riscaldamento, cosa che gli causò numerose febbri e crampi che ne compromisero significativamente la resa in concerto; cfr. VLASSENKO () e ISACOFF (2017).

¹⁷⁵ Queste erano l'Ungheria, la Polonia, la Bulgaria oltre all'Unione Sovietica tra quelle aderenti al patto di Varsavia; il Portogallo, la Repubblica Federale di Germania, la Francia, il Canada e gli Stati Uniti tra i membri NATO ed infine Giappone, Ecuador, Messico, Argentina e Cina tra i paesi "non allineati".

¹⁷⁶ La presenza di giurati internazionali non era solamente un motivo di lustro per il concorso, ma serviva anche ad accrescere la credibilità del concorso e soprattutto dei giudizi. In numerosi concorsi organizzati nel secondo dopoguerra da paesi in orbita russa, i premi venivano assegnati a musicisti sovietici indipendentemente dalle performance ma per ragioni di opportunità politica.

Washington Georgi Zarubin come parte di un primo tentativo di accordo sugli scambi culturali tra le due superpotenze¹⁷⁷.

Occorre ricordare che a questa giuria ufficiale era affiancato un comitato ristretto informale composto dal ministro della cultura Mikhailov, Sergej Kaftanov, primo viceministro dello stesso dicastero, Vladimir Lebedev e Vera Gornostaeva, consiglieri di Kruscev in materie culturali, Michail Suslov, secondo segretario del Partito Comunista, Ekaterina Furceva, segretario del Comitato Centrale, e presieduto dal Segretario in persona.

L'organizzazione sovietica prevedeva che tutti gli stranieri venissero alloggiati in due grandi strutture della città: l'Hotel Pekin per i partecipanti e l'Hotel Metropol per i giurati. Il primo era frutto dell'ingegno sovietico ed era stato eretto nel 1939, il cui nome era stato scelto come buon auspicio per una amicizia russo-cinese; il secondo invece risale al periodo zarista ed aveva ospitato in passato ospiti illustri come George Bernard Shaw e Bertolt Brecht, oltre ad essere stata una sede provvisoria del Comitato Centrale del Soviet di Mosca nei tumultuosi anni post-rivoluzionari. Entrambi però versavano in condizioni tutt'altro che felici, sia per quel che riguardava la gestione degli spazi sia per il cibo¹⁷⁸, cosa che mal dispose tanto i partecipanti quanto i giurati. La scelta da parte della dirigenza sovietica di ospitare i due gruppi in due soli edifici era però motivata da una ragione prioritaria: gli Hotel già in passato erano stati adibiti per ospitare rappresentanti stranieri, spesso appartenenti ad altri Partiti Comunisti, e

¹⁷⁷ Vedi paragrafo III.

¹⁷⁸ Resoconti giornalistici e testimonianze degli ospiti parlano diffusamente di cibo insufficiente, servizio carente, assenza frequente di acqua calda. ISACOFF (2017).

dunque erano muniti di un apparato di controllo composto prevalentemente da cimici e microfoni alcuni dei quali scoperti dagli stessi partecipanti causando notevole imbarazzo all'organizzazione.

Un altro mezzo con cui le autorità sovietiche tenevano sott'occhio gli ospiti era la squadra di interpreti che seguivano personalmente ciascun ospite, indipendentemente dalla capacità di quest'ultimo di parlare russo o meno¹⁷⁹. Negli alberghi questa funzione era intensificata dal contributo di tutto il personale, adeguatamente precettato, che segnalava eventuali movimenti non previsti dalle camere degli ospiti. Gli interpreti seguivano passo dopo passo gli spostamenti dei musicisti o dei giurati posti sotto la loro tutela; nel caso di eventi di gruppo erano affiancati direttamente da personalità del Partito Comunista che facendo assolvendo al compito ufficiale di anfitrioni in realtà permettevano di raddoppiare la sorveglianza. Nonostante tutte queste premure, è capitato, soprattutto nei giorni immediatamente precedenti all'inizio delle prove, che qualcuno riuscisse a sfuggire alle cure dell'interprete di turno: in queste circostanze arrivava ad intervenire persino personale del KGB¹⁸⁰.

Tutta questa serie di fattori rendeva la vita quotidiana degli ospiti tutt'altro che facile. A questo contribuivano anche le ingerenze ufficiali

¹⁷⁹ I russofoni erano guardati con sospetto ulteriore dalle autorità che temevano di non poterne controllare direttamente le interazioni con i cittadini.

¹⁸⁰ Come nel caso di Evelyne Crochet, pianista francese, che nell'ordine era stata la prima a scoprire un microfono nel proprio alloggio, al quale aveva deciso di rivolgere improperi in russo, lingua che conosceva per dei passati studi, mettendo doppiamente in allarme il personale di sorveglianza. La musicista ebbe addirittura l'ardire, durante uno dei suoi ultimi giorni di studio prima del concorso, di cambiare strada rispetto a quella che usualmente faceva per raggiungere il Conservatorio, intrattenendosi per circa un'ora prima di tornare sui suoi passi, salvo poi trovare un "drappello di autorità" ad attenderla in albergo per metterla in guardia dal ripetere comportamenti simili. ISACOFF (2017)

delle autorità sovietiche, che spesso provvedevano a denunciare comportamenti ritenuti inadeguati alle ambasciate degli Stati dei musicisti “sospetti”: la pianista Annie Marchand, francese, legò con un violista dell’orchestra del conservatorio ed i due si incontrarono più volte in appuntamenti di svago, fatti di visite al teatro Bolsoj’ o cene con amici. Il violista in questione era appartenente ad una famiglia legata alle più alte sfere del Partito Comunista, cosa che bastò per mettere in allarme le autorità sovietiche che ingiunsero, dietro forti pressioni all’ambasciata francese, di porre fine rapidamente a qualsiasi tipo di relazione tra i due.

B. Svolgimento del concorso

Il concorso prese regolarmente il via il 18 marzo con una cerimonia ufficiale alla quale presero parte alcune tra le più alte autorità sovietiche: Nikolai Mikhailov, promotore del concorso e Ministro per la Cultura dell’Unione Sovietica, e Nikolai Bobrovnikov, presidente del Consiglio esecutivo cittadino di Mosca dei deputati del popolo. Agli interventi ufficiali seguì una serata musicale in cui l’Orchestra di Stato eseguì musiche di Tchaikovskij, con al centro del programma l’esibizione di Emil Gilels, in qualità di virtuoso e presidente della giuria del concorso pianistico, che affrontò il Primo concerto per Pianoforte e Orchestra di Tchaikovskij, di cui era uno specialista, come per dare un modello di paragone ai partecipanti e per ribadire anche sul piano simbolico la preminenza dei musicisti sovietici nonché la maggiore importanza che rivestiva, a livello simbolico, la competizione pianistica rispetto a quello per violino. Questo si svolse infatti senza particolari difficoltà, fino alla consegna delle medaglie più prestigiose a due musicisti sovietici, Valery Klimov e Victor Pikaizen. A

completare il podio il rumeno Stefan Ruha, facendo sì che tutte le medaglie finissero al di qua della cortina di ferro, esattamente come era stato auspicato dalle autorità sovietiche.

Quello pianistico invece ebbe una vicenda decisamente più travagliata, concludendosi poi con l'imprevista vittoria di Van Cliburn. L'estro ed il talento del musicista americano erano risaltati fin dalle prime fasi del concorso; il suo virtuosismo non era riconosciuto dalla sola giuria, che pure lo piazzava stabilmente tra i concorrenti con punteggio più alto, ma a tributargli omaggi sempre più convinti era il pubblico russo che, stando alle cronache¹⁸¹ dell'epoca gremiva la sala in occasione delle sue esibizioni fin dai primi turni, riempiendolo di calorosi applausi, mazzi di fiori ed attendendolo per regalare doni e leccornie di ogni genere, supplendo inconsapevolmente alle carenze dell'organizzazione. Questa serie di concause accrebbe le preoccupazioni dell'Apparato sovietico che vegliava sul buon andamento della manifestazione.

Dopo le prime due fasi eliminatorie, in cui i pianisti venivano messi di fronte ad una vasta scelta di repertorio per lo strumento solo, venne il momento di esibirsi assieme all'Orchestra nelle prove decisive che prevedevano un repertorio fortemente improntato alla musica russa. La giuria continuava a scremare il numero di concorrenti in gara, pur svolgendo le votazioni in una maniera poco limpida: una volta terminate le esibizioni i giurati si riunivano in camera di consiglio a ponderare le proprie scelte, ma la votazione vera e propria veniva effettuata su di una scheda che veniva consegnata a Gilels che a sua volta le portava ai

¹⁸¹ FRANKEL (1958).

membri di un *presidium* incaricato di calcolare i punteggi complessivi e stilare la classifica. Questo sistema, pur peccando di trasparenza doveva avere il pregio di mantenere i voti dei singoli giurati ignoti in modo che non si influenzassero reciprocamente.

Nonostante questo proposito, nacque uno scandalo interno alla giuria quando il pianista Sviatoslav Richter ricevette un richiamo ufficiale da parte del Comitato Centrale per il suo comportamento deplorabile, poiché aveva fatto opposizione a tutti gli altri giurati del concorso pianistico arrivando a dare giudizi persino parossistici, “causando confusione e risentimento”¹⁸². Richter era infatti stato accusato di aver dato zero punti su venticinque alla quasi totalità dei candidati per sbilanciare il voto a favore di Cliburn, che invece ricevette il massimo. Assieme a lui solo il pianista sovietico Vlassenko ottenne ventiquattro punti e il cinese Liu ventitre. I resoconti ufficiali che furono pubblicati in seguito alla fine del concorso non mostrano particolare eccentricità nelle votazioni di Richter¹⁸³, che commentando questo frangente anni dopo avrebbe ricordato come fosse “*cruciale che il vincitore fosse un sovietico ma Van Cliburn era miglia e miglia avanti a tutti [...]*”¹⁸⁴.

¹⁸² ISACOFF (2017)

¹⁸³ È possibile, che queste fossero le intenzioni originarie di Richter, che fu poi ricondotto a più miti consigli dall’intercessione di Gilels che in qualità di presidente della giuria era esposto in prima persona alle reazioni delle autorità politiche. ISACOFF (2017)

¹⁸⁴ Vedi il documentario di MONSAINGEON (1998).

C. Le fasi finali e il coinvolgimento di Kruscev

La finale comprendeva nove partecipanti, che si sarebbero alternati sul palco della sala Tchaikovskij nell'arco di quattro giorni, vista la mole di programma che ciascuno doveva affrontare: due concerti per pianoforte ed orchestra ed il Rondò per pianoforte solo di Dmitri Kabalevskij, che era anche membro della giuria. Stando ai racconti e alle testimonianze dell'epoca, l'esibizione di Cliburn fu superiore rispetto alle altre anche per la scelta audace di eseguire il Terzo Concerto per Pianoforte ed Orchestra di Rachmaninov oltre ai due pezzi obbligatori¹⁸⁵, brano che per la sua difficoltà era stato raramente eseguito in terra sovietica anche dai più grandi virtuosi come lo stesso Gilels. Ad aggiungere un'ulteriore prova di forza, Cliburn scelse di eseguire la cadenza¹⁸⁶ più difficile tra quelle proposte dal compositore, che non era mai stata eseguita prima di allora in Unione Sovietica.

Il verdetto della giuria fu comunque sofferto, nonostante il clamoroso entusiasmo del pubblico e l'evidente superiorità dell'esecuzione. L'ultima votazione si svolse non con il metodo sopra descritto, bensì a chiamata, per favorire una maggiore chiarezza ma anche per spingere i giurati sovietici a parteggiare per i propri connazionali. Si arrivò ad una situazione in cui comunque Cliburn era in vantaggio, ma la componente

¹⁸⁵ Ovvero il brano di Kabalevskij e il Concerto di Tchaikovskij.

¹⁸⁶ Nella terminologia musicale il termine cadenza, quando associato ad un concerto per strumento solista ed orchestra, indica un momento in cui il solista suona senza accompagnamento orchestrale un passaggio di particolare intensità virtuosistica. Era usanza, specie da parte di Rachmaninov, comporre più di una cadenza per permettere al solista di scegliere in base al proprio gusto.

sovietica della giuria premeva per un primo posto ad ex-equo con Vlassenko, che pure aveva dato grande prova di sé in tutte le fasi del concorso. L'idea fu rigettata sia da Richter che da Gilels, ma viste le divisioni della giuria la scelta definitiva fu rimessa nelle mani del "comitato informale" menzionato in precedenza e, in definitiva, a Kruscev in persona.

Il segretario generale aveva seguito personalmente le ultime fasi del concorso e pare che, contrariamente a quanto suggerito dagli altri membri politici della giuria che avevano supervisionato il concorso, aveva sviluppato una simpatia spontanea per Cliburn¹⁸⁷. Non avendo però competenze in materia musicale, decise di affidarsi ad una serie di valutazioni dai suoi consiglieri: Vera Gornostaeva e Lebedev, entrambi contattati da Gilels telefonicamente, scelsero di sostenere la causa di Cliburn, adducendo inoltre come motivazione il fatto che dopo il trionfo di musicisti sovietici nel concorso violinistico la vittoria di un americano in quello pianistico avrebbe dato grande prestigio e una prova di imparzialità del neonato concorso. Suslov, più attento all'aspetto ideologico della questione, sostenne che la vittoria di un americano sarebbe stata deleteria per l'orgoglio nazionale sovietico. Il segretario Ekaterina Furceva¹⁸⁸ tentò un'operazione di mediazione proponendo un verdetto di parità al secondo posto. Sia il viceministro Sergei Kaftanov¹⁸⁹ che alcuni giurati con cui la Furceva aveva sondato il terreno si dissero

¹⁸⁷ Vedi e KRUSCEV S (2006).

¹⁸⁸ Ekaterina Furceva (1910 – 1974) fu una politica sovietica, seconda donna della storia ad essere ammessa nel politburo del Partito Comunista dell'Unione Sovietica.

¹⁸⁹ Sergei Kaftanov (1905 – 1978) fu un politico, burocrate e scienziato sovietico, che ricoprì incarichi in numerosi ministeri tra cui quello della cultura, dell'agricoltura e delle scienze e partecipò a numerosi programmi di cooperazione internazionale tra cui quello sovietico-siriano del 1956.

profondamente contrari a questa eventualità¹⁹⁰. Il viceministro aggiunse che una manovra del genere avrebbe “*cagionato danno e imbarazzo, e [...] l'autorevolezza del concorso ne sarebbe stata sepolta per sempre*”.

Kaftanov fu incaricato di redigere una sintesi di tutte le posizioni espresse, che poi consegnò personalmente a Kruscev sotto forma di nota. Una volta ultimata la lettura, il Segretario Generale ebbe un breve scambio con i suoi consiglieri prima di prendere la decisione definitiva, i cui punti salienti sono stati riportati dal figlio Sergei nelle sue memorie:

“la giuria insiste per Cliburn, ma...”, cominciò Suslov. “Kaftanov ha ragione, sarebbe una catastrofe se cercassimo di imporci sulla giuria; i membri stranieri se ne andrebbero immediatamente da Mosca”, lo interruppe la Furceva. “Ma è americano”, Suslov non demordeva. “Però suona nel nostro stile, come un russo; Cliburn ha studiato [...] con la professoressa Lhèvinne [...] della scuola di Safonov”, intervenne ancora la Furceva [...]. “Visto che i giurati insistono, noi non dobbiamo intrometterci. Questo è il loro mestiere. E poi, che vinca un americano è perfino un vantaggio: dimostra al mondo la nostra imparzialità.”
*Concluse mio padre con un sorriso*¹⁹¹.

Il leader sovietico, in seguito, commentò dicendo che “*il successo futuro di questo Concorso poggia su una cosa sola: che la giuria decida con giustizia [...]*.”¹⁹², addirittura secondo il figlio “*aveva inteso, con*

¹⁹⁰ Kabalevski arrivò ad affermare che avrebbe accettato un simile verdetto solo in caso di ordine scritto del Comitato Centrale.

¹⁹¹ KRUSCEV S. (2006)

¹⁹² KRUSCEV N. (1970)

quella decisione, di terminare la guerra fredda”; la vulgata ufficiale diffusa in seguito dai sovietici vuole invece un Kruscev decisionista e convinto, che si limita a chiedere che se fosse stato lui il più bravo, in tal caso di dargli il premio.

L’ufficialità del risultato fu data solamente dopo due giorni dalla finale, il 14 aprile; tuttavia Max Frankel¹⁹³, corrispondente per il New York Times a Mosca che aveva seguito il concorso in tutte le sue fasi, aveva già diramato la notizia negli Stati Uniti con uno scoop che gli sarebbe valso in seguito la direzione del quotidiano. La copertura che il giornale newyorkese aveva dato all’evento contribuì senza dubbio ad accrescere l’esposizione mediatica e il peso internazionale dell’evento, cosa del tutto inedita per un concorso musicale e che non si sarebbe più ripetuta in seguito. Cliburn fu ribattezzato dalla stampa come “American Sputnik¹⁹⁴”, a rimarcare il peso simbolico che l’evento avrebbe avuto nel confronto a distanza tra le due superpotenze e il punto metaforico che gli Stati Uniti avevano segnato in proprio favore dopo il successo tecnologico dei sovietici. L’emozione del successo fu tale che Cliburn fu accolto al suo rientro negli Stati Uniti da una parata trionfale che lo condusse tra le strade newyorchesi come un eroe trionfante, circostanza anch’essa eccezionale e che non si sarebbe più verificata per nessun musicista fino ai giorni nostri; addirittura secondo alcuni osservatori, gli erano conferiti tributi più simili a quelli di un eroe di guerra che non di un’artista¹⁹⁵. Proprio la sua immagine da artista aveva contribuito maggiormente al suo successo presso il popolo sovietico. Prima ancora del talento, infatti, il pubblico di Mosca aveva potuto

¹⁹³ Max Frankel (1930) è un giornalista americano, reporter per il New York Times dall’Europa dell’Est e vincitore del Premio Pulitzer per il racconto del viaggio di Nixon in Cina nel 1973.

¹⁹⁴ ISACOFF (2017).

¹⁹⁵ BORGE (2013).

apprezzare in prima persona un americano che non rispecchiava in nulla i tratti caratteristici dell'avidio capitalista su cui la propaganda sovietica aveva invece insistito fin dal principio.

D. Le attività del dipartimento di Stato americano

Nonostante non esistessero misure di controllo paragonabili a quelle messe in campo dalle autorità dell'Unione Sovietica, anche gli Stati Uniti erano soliti tenere sotto stretta osservazione quello che succedeva ai suoi cittadini che varcavano la cortina di ferro; questo era valido specialmente in una circostanza eccezionale e di rilevanza particolare come il concorso Tchaikovskij. Pur non essendo possibile sottoporre ciascun candidato ad uno controllo capillare, molti concorrenti, specie quelli beneficiari di Borse di studio del programma Fullbright¹⁹⁶, furono obbligati a chiedere autorizzazioni a partecipare alle autorità americane¹⁹⁷.

A vigilare direttamente da Washington sul buon esito della partecipazione degli americani al concorso, nonché sul loro comportamento, fu il Dipartimento di Stato, che demandò questo compito ad un Segretario Particolare, l'ex ambasciatore statunitense in Corea William Lacy¹⁹⁸. Questi si interfacciava direttamente con

¹⁹⁶ Programma di scambi culturali tra studiosi ed accademici voluto dal senatore Democratico James William Fullbright, a cui ad oggi hanno aderito più di 300.000 partecipanti. Il programma ha permesso negli anni a numerosi americani di studiare all'estero e al tempo stesso ha aperto le porte del sistema educativo statunitense a cittadini di altri paesi del mondo, provenienti da realtà sempre più diversificate.

¹⁹⁷ È emblematico in questo senso il caso di Daniel Pollack, studente Fullbright a Vienna, che si rivolse direttamente all'ambasciata in Austria che a sua volta chiese consulto a Washington. La risposta che questa ottenne dal dipartimento di Stato è significativa: "Desiderabili partecipanti americani ben preparati e del più alto livello possibile."

¹⁹⁸ William Lacy (1910 - 1978) è stato un diplomatico di carriera e funzionario pubblico americano. Una volta terminato il suo incarico a Seoul, Lacy era rientrato a disposizione del dipartimento di Stato dove era stato destinato dal Segretario Dulles a gestire gli scambi culturali

l'ambasciata a Mosca, guidata da Lwellyn Thompson¹⁹⁹. Il compito della diplomazia americana era principalmente quello di vigilare sulle attività dei concorrenti americani in modo prevenire eventuali esternazioni o comportamenti improvvidi da parte dei propri cittadini; al tempo stesso tenendone sotto costante osservazione la lealtà: il rischio di defezioni ed adescamenti per spionaggio era ritenuto concreto. Per questo a ciascuno dei musicisti si rivolgeva direttamente un funzionario dell'ambasciata americana.

La gestione degli spostamenti e delle attività di Van Cliburn crearono una serie di problematiche al suo funzionario di riferimento all'interno dell'ambasciata, Richard Davies, sia sul fronte del comportamento personale che sotto quelli della lealtà e del patriottismo. Per quel che riguarda il primo, occorre menzionare il fatto che il pianista texano era omosessuale, cosa che all'epoca non era tollerata, anzi esplicitamente condannata in Unione Sovietica, nonostante anche buona parte del contingente di partecipanti e giurati sovietici lo fossero altrettanto. A creare imbarazzo era soprattutto il rapporto che aveva con il pianista Norman Shetler, il quale di fatto si comportava come una sua guardia del corpo e manager al tempo stesso, rendendo talvolta inviccinabile il musicista senza l'assenso di quest'ultimo. Un simile comportamento metteva in difficoltà sia i russi, che pur non avendo necessariamente un sospetto sulla possibile relazione tra i due, non riuscivano ad interfacciarsi direttamente con Cliburn, sia gli americani,

tra est ed ovest, negoziando direttamente con l'omologo moscovita Zaroubin che avrebbero portato anche ad incontri celebri ai più alti livelli, tra cui il *Kitchen Debate* tra Nixon e Cruschev.

¹⁹⁹ Lwellyn Thompson (1904 - 1972) è stato un diplomatico e saggista americano. Trascorse buona parte della propria carriera diplomatica a Mosca, arrivando fino alla carica di ambasciatore degli Stati Uniti in Unione Sovietica, ruolo che ricoprì tra il 1957 e il 1962 e dal 1967 al 1969. Nel periodo intermedio si occupò di "affari sovietici" per il dipartimento di stato. La sua esperienza sulle questioni legate all'Unione Sovietica gli valse il soprannome di "Kremlinologist". Vedi THOMPSON e THOMPSON (2018).

che vedevano il possibile incidente diplomatico dietro l'angolo. Per scongiurare questa eventualità Thompson dovette ricorrere ad una comunicazione diretta con Cliburn per pregarlo di rendere meno espliciti certi suoi atteggiamenti²⁰⁰.

Dal punto di vista della lealtà al proprio paese, a mettere in allarme il personale dell'ambasciata furono alcune dichiarazioni in cui Cliburn, durante il concorso, aveva dichiarato di sentirsi a casa sua a Mosca, che i russi fossero “la sua gente”, arrivando addirittura, a trionfo avvenuto, a solidarizzare personalmente con Kruscev. Thompson in persona ebbe un colloquio per sondarne l'animo ed ebbe di che smentire le preoccupazioni che quelle dichiarazioni avevano destato²⁰¹. Cliburn all'epoca era un musicista tanto giovane quanto entusiasta ed ancora inconsapevole del ruolo che andava via via assumendo. Questa sua leggerezza caratteriale, che secondo la critica e la giuria del concorso traspare direttamente nel suo approccio pianistico, è stata confermata anche da altri testimoni risalenti all'epoca del concorso.

Le implicazioni diplomatiche del concorso divennero ancora più forti all'indomani della vittoria di Cliburn. Lacy telegrafò un messaggio di congratulazioni al pianista texano a nome del Dipartimento di Stato, anche se mancarono per diversi giorni pronunciamenti ufficiali sia da parte del Segretario di Stato Dulles che del Presidente²⁰². Di tutt'altro

²⁰⁰ Venne scoperto solo successivamente che tra i due, che pure erano entrambi omosessuali, non c'era alcuna relazione che andasse al di là dell'amicizia e della stima reciproca; tuttavia, eventualità potenzialmente ancora peggiore, esisteva una relazione tra Shetler e Richter, con quest'ultimo addirittura a rischio di arresto qualora la storia fosse divenuta di dominio pubblico, circostanza che fortunatamente non si verificò.

²⁰¹ THOMPSON e THOMPSON (2018)

²⁰² Un telegramma proveniente dalla Casa Bianca fu censurato da Thompson che segnalò a Washington di aver omesso di congratularsi con gli altri finalisti americani del concorso pianistico e con Joyce Flissler, che aveva ottenuto una medaglia nella finale del concorso violinistico.

tenore erano state invece le risposte sovietiche fino a quel momento con Kruscev che, galvanizzato dall'ampio risalto che il concorso aveva ricevuto sulla stampa internazionale²⁰³, continuava a stringere i rapporti con Cliburn, scegliendo di tenere ben due ricevimenti ufficiali in suo onore. Questo calore nei rapporti tra i due causò ulteriori preoccupazioni all'interno del Dipartimento di Stato, tanto che Davis fu invitato a tenere ancora sotto controllo i comportamenti del pianista, che nel frattempo pianificava apertamente di voler tornare in Russia in vacanza l'estate successiva. La circostanza era potenzialmente pericolosa, ma fu lo stesso pianista a spiegare questa scelta con la necessità di spendere il premio del Concorso che, essendogli stato assegnato in valuta locale non poteva essere trasferito all'estero per le leggi doganali sovietiche. È significativo tuttavia aggiungere che, con la parte restante del premio, Cliburn scelse di istituire delle borse di studio ad hoc per i pianisti americani che intendevano studiare o perfezionarsi a Mosca, anticipando i movimenti e gli scambi artistici tra le due superpotenze che di lì a poco si sarebbero grandemente intensificati.

E. Le conseguenze del concorso e gli scambi culturali

Sulle pagine del New York Times, nel gennaio del 1961, il giornalista Edward Weintal rifletteva su come l'unico punto fermo delle relazioni sovietico-americane negli anni precedenti fosse stato quello degli scambi culturali²⁰⁴. Anche in un periodo complesso come gli anni immediatamente precedenti, caratterizzati da avvenimenti come

²⁰³ A coronare la migliore delle aspettative possibili, i giornali americani, Washington Post in testa, avevano elogiato il comportamento dei russi. Il quotidiano della capitale federale aveva sentenziato "Il mondo non può mancare di apprezzare lo spirito che ha condotto i russi a premiare un artista americano". Vedi ISACOFF (2017).

²⁰⁴ WEINTAL (1961)

l'incidente dell'aereo spia U-2 e le successive tensioni createsi durante il summit di Parigi del 1960, gli scambi culturali erano proseguiti ininterrottamente.

I primi tentativi di costruire un sistema di scambi culturali reciproci erano stati proposti, seppure in via informale, durante il Summit di Ginevra del 1955²⁰⁵, ma le prime negoziazioni formali per dare il via al programma erano state intraprese solamente due anni più tardi. Per entrambe le parti la possibilità di uno scambio culturale presentava benefici reciproci ed era visto come una possibilità auspicabile in particolare dal presidente Roosevelt, che aveva addirittura proposto inizialmente uno scambio tra studenti che portasse diecimila giovani sovietici a studiare negli Stati Uniti, nonostante le resistenze dei vertici dell'FBI²⁰⁶.

Gli obiettivi dei policy maker americani di lungo termine erano stati messi in chiaro con uno studio preliminare del National Security Council del 1956²⁰⁷, in cui veniva delineato lo scenario complessivo entro cui operare. Lo studio partiva dal presupposto che un'apertura nei confronti del blocco sovietico in generale (e dell'Unione Sovietica in particolare) avrebbe potuto concorrere ad un'evoluzione del regime sovietico preoccupato più di permettere ai cittadini russi di raggiungere i propri obiettivi che non di ottenere l'espansione del comunismo globale, e ad un progressivo affrancamento dei satelliti sovietici nell'Europa dell'Est dall'influenza di Mosca. Le condizioni per questo

²⁰⁵ In occasione del Vertice dei ministri degli esteri dei paesi vincitori della Seconda Guerra Mondiale era stata elaborata una proposta di scambi multilaterali elaborata in 17 punti. La proposta, rifiutata dai rappresentanti sovietici, avrebbe poi lasciato il posto ad una serie di rapporti bilaterali sulla base dei quali l'Unione Sovietica si diceva disposta a collaborare.

²⁰⁶ YALE (2010).

²⁰⁷ NSC 5607.

tipo di evoluzione, si legge dal documento, erano più favorevoli in passato sia per un atteggiamento più morbido nei confronti della dottrina staliniana della gestione del potere, sia per la progressiva accettazione e il riconoscimento della leadership di Tito da parte dell'Unione Sovietica che avrebbe potuto portare a fenomeni di emulazione in alcuni altri paesi del blocco sovietico, in particolare Ungheria, Polonia e Cecoslovacchia.

Gli obiettivi da raggiungere erano quelli di accrescere la consapevolezza riguardo alla vita quotidiana nel mondo occidentale, che fino a quel momento arrivava in Unione Sovietica solamente tramite il filtro della propaganda, accrescere il loro desiderio di beni di consumo e di libertà e garanzie personali come quelle concesse dai sistemi legali occidentali e infine di ravvivare l'orgoglio nazionale dei paesi satelliti tramite una valorizzazione della propria cultura, in modo da accrescere ancora di più il desiderio di autonomia da Mosca.²⁰⁸ Gli obiettivi dell'Unione Sovietica, in merito ai quali non esistono documenti altrettanto attendibili quanto lo studio NSC-5607, sono stati sintetizzati in questo modo da Yale Richmond: ottenere accesso alle tecnologie sviluppate negli Stati Uniti, sostenere l'idea che l'Unione Sovietica fosse, al pari degli Stati Uniti, una potenza interessata al mantenimento della pace internazionale e dimostrare i successi dei

²⁰⁸ Objectives

11. To increase the knowledge of the Soviet and satellite people as to the outer world so that their judgments will be based upon fact and not upon Communist fiction.

12. To encourage freedom of thought by bringing to the Soviet and satellite peoples [...]

13. To stimulate the demand of Soviet and satellite citizens for greater personal security [...] security which is afforded by our constitutional and legal systems.

14. To stimulate their desire for more consumer's goods by bringing them to realize how rich are the fruits of free labor [...]

15. To stimulate nationalism within the satellite countries by reviving the historic traditions of these peoples and by suggesting the great benefits which can be derived from a courageous policy of defiance of Moscow such as Tito exhibited. NSC 5607

cittadini sovietici ed ottenere valuta estera come mezzo di pagamento per le esibizioni di artisti ed atleti sovietici negli Stati Uniti²⁰⁹.

Le negoziazioni²¹⁰, condotte da William Byrd Lacy per gli Stati Uniti e da Georg Zarubin per i sovietici, portarono ad un primo accordo che fu comunicato congiuntamente dalle due potenze il 27 gennaio del 1958²¹¹. L'accordo prevedeva in realtà per il primo anno uno scambio culturale di dimensioni molto modeste: 20 studenti americani si sarebbero trasferiti per un anno di studio a Mosca, e così avrebbero fatto altrettanti loro omologhi negli Stati Uniti, in particolare alla Columbia University. Il numero dei partecipanti si sarebbe poi ridotto a 17 in seguito alle defezioni di tre partecipanti sovietici. Le differenze tra i partecipanti erano evidenti e dettate anche dalle scelte e dalle motivazioni politiche a cui si rifacevano le motivazioni di ciascuna superpotenza: i partecipanti americani erano prevalentemente *graduate students* di età media intorno ai 25 anni, che si avviavano a specializzazioni in materie legate alle lingue e culture slave, ed erano selezionati a seguito di una procedura aperta e pubblica. Gli studenti sovietici²¹² invece erano mediamente di età superiore (tra i 30 e i 35 anni), specializzati in materie tecniche e venivano convocati per partecipare agli scambi tramite "Kommandirovka", ovvero venivano mandati in missione: alcuni di loro erano già stati reclutati come membri

²⁰⁹ RICHMOND (2010).

²¹⁰ Nel corso di queste negoziazioni era stata proposta da Zarubin a Lacy, in via informale, la partecipazione di musicisti americani al Concorso Tchaikovskijkovsky che avrebbe poi portato alla vittoria di Van Cliburn. Vedi par. I.

²¹¹ La diffusione del testo, negli Stati Uniti, fu data grazie al New York Times. Il testo del comunicato è oggi disponibile nella versione online del numero del 28 gennaio 1958

²¹² Tra i partecipanti del primo anno ci furono giovani che poi divennero personalità influenti dell'Unione Sovietica dei decenni successivi: il caso più significativo è quello di Alexander Yakovlev, che divenne studente di storia e politica americana presso la Columbia University e che sarebbe stato uno degli artefici della politica di glasnost dell'ultimo leader sovietico negli anni '80, oltre ad essere suo assistente personale e accompagnatore in occasione di buona parte degli incontri ufficiali con Ronald Reagan.

junior del KGB, sebbene venisse sconsigliato loro di svolgere alcuna attività di reclutamento durante l'anno di scambio²¹³. Nonostante il limitato numero di partecipanti iniziale, gli scambi si rivelarono un progressivo successo crescendo in maniera considerevole già negli anni immediatamente seguenti. Il successo di Van Cliburn al concorso Tchaikovsky inaugurò una massiccia partecipazione di scambi a livello artistico e musicale tra i due paesi: i musicisti americani che si recarono a studiare in Unione Sovietica, principalmente tra Mosca e Leningrado, si facevano portatori di quella stessa immagine che aveva portato Van Cliburn di americani sensibili alle arti e alla cultura come opposta a quella stereotipata di avidi cercatori del profitto. Anche gli artisti sovietici, che pure offrivano con il loro talento una immagine positiva del proprio paese al pubblico americano che si presentava numeroso alle loro esibizioni, tornavano in patria con resoconti estremamente positivi riguardo alla cultura statunitense: è il caso di Igor Moiseyev²¹⁴, direttore della Compagnia di Danza Popolare che nel 1959 si esibì in un lungo tour degli Stati Uniti e che, al ritorno in patria, tenne una conferenza a Mosca in cui magnificò la cultura americana e l'accoglienza ricevuta²¹⁵.

Il buon esito dei primi anni di scambi portò anche alla nascita di progetti permanenti, come nel caso delle American Exhibitions in Unione Sovietica, sotto forma di padiglioni permanenti in cui i rappresentanti americani mostravano al pubblico locale prodotti tipici della cultura americana, gli sviluppi tecnologici e le novità artistiche. È stato stimato che nei trentadue anni di attività delle American

²¹³ RICHMOND (2010).

²¹⁴ Igor Moiseyev (1906 – 2007) è stato un ballerino e coreografo ucraino-sovietico, celebre per la sua compagnia di Danza Popolare e per essere stato per anni l'organizzatore delle parate ufficiali nella Piazza Rossa di Mosca.

²¹⁵ WEINTAL (1961).

Exhibitions queste siano state visitate da venti milioni di cittadini sovietici²¹⁶.

²¹⁶ In alcune eccezionali circostanze le American Exhibitions si trasformarono in veri e propri terreni di confronto ideologico. Il caso più clamoroso è quello del già citato Kitchen Debate del 1959 tra l'allora vicepresidente Nixon e Kruscev, durante il quale i due leader dibatterono riguardo la superiorità dell'uno o dell'altro sistema economico di fronte ad una opulenta cucina americana. Il video di questo confronto è disponibile online; vedi inoltre RICHMOND (2010).

Conclusione

Alla luce dell'analisi svolta fino ad ora, è possibile dire che il ruolo della musica in un contesto di diplomazia culturale abbia avuto influenzato le scelte compiute dai decisori nel primo periodo di guerra fredda e dunque abbia potuto concorrere, in un contesto più strutturato di politica estera, a determinare l'andamento delle vicende del periodo in particolare per quel che riguarda i rapporti tra Stati Uniti e Unione Sovietica, nonché quelli con gli alleati europei; inoltre è possibile affermare che questo strumento è stato coscientemente utilizzato nel delineare la politica estera americana, nonché come mezzo per ottenere altri fini non ad esso strettamente collegati ma al tempo stesso di cruciale importanza per lo sviluppo della politica estera di Washington. Sicuramente uno dei dati più significativi che emergono da questo lavoro di ricerca è la sostanziale continuità dei progetti di diplomazia culturale nella politica estera americana, indipendentemente dal colore politico delle amministrazioni che si sono succedute nel periodo in analisi o dalle maggioranze al Congresso. È anzi ancora più notevole il fatto che un Presidente che, per sua stessa ammissione, non era un esperto di “arie e cabalette” abbia dato probabilmente il maggior impulso a questa strategia e maggior centralità alla musica durante il suo mandato. Resta invece da verificare quanto fosse consapevole la partecipazione di tutti gli attori coinvolti in azioni di politica estera e quanto invece la loro fosse un'adesione spontanea legata a comportamenti tipici della loro professione musicale. Per quel che riguarda gli scambi culturali e la loro reciprocità, sarà opportuno analizzare quanto questi abbiano avuto effetti non solo sulla percezione della cultura statunitense da parte dei cittadini sovietici, ma quanto questi abbiano

funzionato in senso inverso permettendo così agli americani di avere una visione più dettagliata e fedele del mondo russo-sovietico.

Questo tema, inoltre, pur trovando una sua particolare ragione di interesse nel periodo storico in cui è calato, può avere risvolti di grande attualità nel mondo contemporaneo delle relazioni internazionali; inoltre, la particolarità di questa forma di Soft Power e la sua natura mutevole la rendono appetibile come strumento di politica estera non solo per una grande potenza come gli Stati Uniti ma anche per buona parte degli altri attori internazionali. In particolar modo gli Stati membri dell'Unione Europea, Italia in primis, potrebbero beneficiare di una progressiva ma sistematica valorizzazione del proprio patrimonio storico e culturale come mezzo di pacifica ma efficiente autoaffermazione nell'arena delle relazioni internazionali, sia in un'ottica di "attrazione" da parte degli altri attori sia per facilitare il raggiungimento di propri obiettivi.

BIBLIOGRAFIA

Introduzione

NYE, Joseph S., 2004: *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, PublicAffairs.

SCOTT-SMITH, Gilels, 2003: *The Politics of Apolitical Culture. The congress for cultural freedom and the political economy of American Hegemony 1945-1955*, Routledge.

STONOR SAUNDERS, Frances, 1999: *Who paid the piper? CIA and the cultural cold war*, Granta Books, (ed. Italiana, *Gli intellettuali e la CIA. La strategia della guerra fredda culturale*, Fazi Editore).

TUCH, Hans, 2008: *Arias, Cabalettas and Foreign Affairs: A public diplomat's quasi musical memoir*. New Academia Publishing.

Capitolo 1 – La politica interna

ARCIULI, Emanuele, 2010: *Musica Per pianoforte negli Stati Uniti*, EDT.

BARNES, Julian, 2016: *Il rumore del tempo*, Einaudi.

BECKERMANN, Micheal, 1993: *Dvorak and his world*, Princeton University Press.

CREEL, George 1920 – ristampato nel 2012: *How we advertised America: The First Telling of the Amazing Story of the Committee on Public Information That Carried the Gospel of Americanism to Every Corner of the Globe*, Forgotten Books.

EISLER, Hanns, 1978: *Musica della rivoluzione*, Feltrinelli.

FRIED, Richard M., 1990: *Nightmare in Red: The McCarthy Era in Perspective*, Oxford University Press.

HAYNES, John Earl, 1996, *Red Scare or Red Menace? American Communism and Anticommunism in the Cold War Era*, Ivan R. Dee Inc.

HOROWITZ, Joseph, 1994: *Understanding Toscanini: a Social History of American Concert Life*, University of California Press.

LAWTON, Mary (a cura di), 1939: *The Paderewski Memoirs*, Collins.

MORGAN, Ted, 2004: *Reds. McCarthyism in Twentieth-Century America*, Random House.

MOYNAHAN, Bryan, 2017: *Sinfonia di Leningrado*, Il Saggiatore.

PRESTON LEONARD Kendra, 2007: *The Conservatoire Américain: a History*, Scarecrow Press.

PULCINI, Franco, 1996: *Shostakovic*, EDT.

ROSS, Stephen (a cura di), 2002: *Movies and American Society*, Malden.

SELDES, Barry, 2009: *Leonard Bernstein, the political life of an american musician*, University of California Press (ed. Italiana, *Leonard Bernstein. Vita politica di un musicista americano*, EDT).

SOLLERTINSKI, 1980: *Pages from the life of Dmitri Shostakovic*, Robert Hale Ltd.

VOLKOV, Solomon 2005: *Testimony: Memoirs from Dmitri Shostakovic*, Faber & Faber.

WEINSTEIN, Allen, VASSILIEV, Alexander 2000: *The Haunted Wood: Soviet Espionage in America – The Stalin Era*, Modern Library.

Articoli di Giornali e Riviste

Senza autore, 8 aprile 1949: *Red Visitors Cause Rumpus*, Life.

CATTON, Bruce, 26 gennaio 1953: *Wicked Music*, New Republic.

HARTNETT, Vincent, 22 giugno 1950: *Red Channels: The Report on the influence of Communists in Radio and Television*, Numero speciale della rivista Counterattack.

HUME, Paul, 18 gennaio 1953: *Music Censorship Reveals New Peril*, Washington Post.

VOLKERSON, William, 26 luglio 1946: *A vote for Joe Stalin*, The Hollywood Reporter.

Sitografia

A.A.V.V., 1980: *United States House of Representatives, Hearings before the Subcommittee on administrative Law and Governmental Relation of the Committee on the Judiciary House of Representatives. 96th Congress, Second Session*, Disponibile Online.

EISLER, Hanns, 1947: *Hanns Eisler, music composer and brother of Communist leader, Gergart i.e. Gerhart Eisler, testifies before the House Un-American Activities Committee 9/24 Eisler explained how he came to the U.S. inon a visa, and was permitted to remain in the U.S.* Washington D.C, 1947. Disponibile online.

EISLER, Hanns, 1947: *Statements by Hanns Eisler under interrogation by the House Committee on Un-American Activities and about his deportation from the USA*. Disponibile online.

VULLIAMY, Ed, 2001 *Orchestral Manoeuvres*, parti 1 e 2, The Guardian, Disponibile Online.

Capitolo 2 – La politica estera

- ADAM, Peter, 1992: *The Art of the Third Reich*, Harry N. Abrams Inc.
- CARDEW Cornelius, 1974: *Stockhausen serves imperialism*, Latimer Ltd.
- GADDIS, John Lewis, 2005: *The Cold War. A new History*, Penguin Books.
- HARLOW e MAERZ, Giles e George (a cura di), 1991: *Measures Short of War. The George F. Kennan Lectures at the National War College*, National Defense College University Press.
- JUNKER Detlef et al. (a cura di), 2001: *Die USA und Deutschland im Zeitalter des Kalten Krieges 1945 – 1990*, DVA.
- LAMPE, John et al., 1990: *Yugoslav-American Economic Relations Since World War II*, Duke University Press.
- MAYNE, Richard, 1983: *Postwar: The Dawn of Today's Europe*, Thames & Hudson.
- MONOD David, 2005: *Settling Scores: German Music, Denazification, & the Americans, 1945-1953*, University of North Carolina Press.
- NABOKOV Nicholas, 1975: *Bagázh: Memoirs of a Russian Cosmopolitan*, Secker & Warburg.
- PERRIS, Arnold, 1985: *Music as Propaganda: Art to Persuade, Art to Control*. Greenwood Press.
- POLLOCK, Howard, 2005: *Aaron Copland: the life and works of an uncommon man*, Faber & Faber.
- POPOV, Milorad, et al. 1973: *World Communism: A Handbook, 1918–1965*. Hoover Institution Press.
- PRINCIPE, Quirino, 1989: *Strauss, La Musica*. Rusconi.
- PROCACCI, Giuliano, 1994: *The Cominform: minutes of the three conferences 1947-1948-1949*, Feltrinelli.
- PULCINI, Franco, 1996: *Shostakovic*, EDT.

SCOTT-SMITH, Gilels, 2003: *The Politics of Apolitical Culture. The congress for cultural freedom and the political economy of American Hegemony 1945-1955*, Routledge.

SELDES, Barry, 2009: *Leonard Bernstein, the political life of an american musician*, University of California Press (ed. Italiana, *Leonard Bernstein. Vita politica di un musicista americano*, EDT).

STONOR SAUNDERS, Frances, 1999: *Who paid the piper? CIA and the cultural cold war*, Granta Books, (ed. Italiana, *Gli intellettuali e la CIA. La strategia della guerra fredda culturale*, Fazi Editore).

TRUMAN, Harry, 1955: *Memoirs*, Doubleday & co.

VON ESCHEN, Penny, 2004: *Satchmo Blows up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War*, Harvard University Press.

WITTNER, Lawrence, 1995: *One World or None: A History of the World Nuclear Disarmament Movement Through 1953*, Stanford University Press.

Documenti o atti ufficiali

Direttiva NSC-4, National Security Council, 9-17 dicembre 1947 e relativi allegati, disponibile online.

Articoli di giornale o riviste

CALTHALTE, Louis, 1951: *Truman endorses anta stage plans at dedication of permanent home for the theatre*, The New York Times.

FLENNER, Janet, 1952: *Letter from Paris*, The New Yorker.

KENNAN, George Frost, 1947: *The sources of soviet conduct*, Foreign Affairs.

MASON, Colin, 1952: *The Paris Festival*, The Spectator.

PERRIGO, Billy, 2017: *How the U.S. Used Jazz as a Cold War Secret Weapon*, TIME Magazine.

(senza autore), 1935: *National Theatre Is Authorized by Congress to Advance the Drama*, The New York Times.

Sitografia

A.A.V.V. (Department of State), 1947: *Occupation of Germany, Policy and Progress 1945-1946*, disponibile online.

BERKELEY, Hugo, 2018: *When America's hottest jazz stars were sent to cool cold-war tensions*, The Guardian, disponibile online.

BORIO Gianmario e DANUSER Hermann, 1997: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, disponibile online.

GIENOW-HECHT, Jessica, 2012: *The World Is Ready to Listen: Symphony Orchestras and the Global Performance of America*, Journal of Diplomatic History, disponibile online.

GRACE, Alonzo, 1947: *Basic Elements of Educational reconstruction in Germany*, disponibile online.

LASKY, Melvin, 1947a: *The need for a new, overt publication*, consultabile online nei Military Agency Records-RG 260.

LASKY, Melvin, 1947b: *Towards a Prospectus for the American Review*, Consultabile online nei Military Agency Records-RG 260.

MONOD, David, 2001, “*Disguise, Containment and the Porgy and Bess Revival of 1952–56*” Journal of American Studies, Vol. 35, disponibile online.

SCOTT-SMITH, Giles, 2002: *The Congress for Cultural Freedom, The End of Ideology, And the Milan Conference Of 1955: ‘Defining the Parameters of Discourse’*, Journal of Contemporary History, Vol. 37, disponibile online.

WARNER, Michael, 1995: *Origins of the congress for cultural freedom 1949-1950*, disponibile online.

ZHDANOV, Andrei, 1947: *Speech at the Founding of the Cominform*, disponibile online.

ZIEMKE Earl, 1990: *The US Army occupation of Germany, 1944-1946*, disponibile online.

Materiali Multimediali

Documentario e serie di Podcast The Jazz Ambassadors, prodotto da BBC e PBS, 2018, disponibile online.

MARSHALL George, 1947: *The "Marshall Plan" speech at Harvard University, 1947*, video e trascrizione disponibili online.

Capitolo 3 - Case Study: il concorso Tchaikovskij di Mosca del 1958, la vittoria di Van Cliburn e il successivo disgelo.

ISACOFF, Stuart, 2017: *Quando il mondo si fermò ad ascoltare. Van Cliburn, il pianista che vinse la guerra fredda*. EDT.

KRUSCEV, Sergei (a cura di), 2006, *Memoirs of Nikita Krushev*, Pennsylvania University Press.

KRUSCEV, Nikita, 1970: *Kruscev ricorda*, Sugar Editore.

NYE, Joseph S. 2004: *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, PublicAffairs.

PULCINI, Franco, 1996: *Shostakovic*, EDT.

THOMPSON, Jenny e THOMPSON, Sherry, 2018: *The Kremlinologist: Llewellyn E. Thompson, America's man in Cold War Moscow*, John Hopkins University Press.

TUCH, Hans, 1990: *Communicating with the world: U.S. Public Diplomacy Overseas*, St. Martin's Press.

TUCH, Hans, 2008: *Arias, Cabalettas and Foreign Affairs: A public diplomat's quasi musical memoir*. New Academia Publishing.

VLASSENKO, Ella (a cura di), *Lev Vlassenko: Articles, Reminiscences, Interviews*, Allstate Printing & Graphics, 2009.

VOLKOV, Solomon 2005: *Testimony: Memoirs from Dmitri Shostakovic*, Faber & Faber.

Articoli di Giornale e riviste

BORGE, Anders, 2013: *Discordant Diplomacy: Goodwill and the cultural battleground of the 1958 Tchaikovskij Competition*, John Hopkins Review.

FRANKEL, Max, 1958: *Russians cheer U.S. Pianist, 23: Texan Wins Ovation for His Brilliance at Moscow Fete*, The New York Times.

RICHMOND, Yale, 2010, *Cultural Exchange and the Cold War: How the West Won*, in *American Communist History*, vol. 9 n. 1, Routledge.

PAUKER, Guy J., 1962: *The Soviet Challenge in Indonesia*, Foreign Affairs.

WEINTAL, Edward, 1961: *Analysis of our Moscow Link*, The New York Times.

(Senza autore/agenzia Reuters), 1956, *Soviet and Syria Sign Pact*, New York Times.

(Senza autore), 1958 *Text of the Joint Communiqué of U.S. and Soviet Union on Cultural Exchanges*, New York Times.

Documenti ufficiali

National Security Council, *Statement on East-West Exchanges (NSC 5607)*, disponibile online.

Materiali Multimediali

MONSAIGEON, Bruno, 1998, *Sviatoslav Richter, The Enigma*. Documentario disponibile online.

24 luglio 1959, Resoconto video del “The Kitchen Debate”, disponibile online.

Allegato I:
Testimonianze giornalistiche del New York Times sul successo di Van Cliburn
e sui primi effetti degli scambi culturali

Figura 2: Commento sulle prime fasi del concorso, 4 aprile 1958

3 in Soviet Enter 2d Round of Tchaikovsky Contest

MOSCOW, April 4 (AP)—Three Americans were among twenty pianists tonight to compete in the second round of the Tchaikovsky International Piano and Violin Competition. Eight finalists will be picked tomorrow for a third round.

Daniel Pollack of Los Angeles and Jerome Lowenthal of Philadelphia were chosen for the second round without playing because of their first-prize record in other competitions. Van Cliburn of Kilgore, Tex., played his way into the second round. The fourth United States entry, Norman Shetler of Philadelphia, was eliminated.

The first prize carries an award of 25,000 rubles (\$6,250 at official rates).

Eight Soviet pianists, one from Communist China, two Bulgarians, a Japanese, a Portuguese and four Frenchmen were the others picked by a panel of judges headed by Emil Gilels, a leading Soviet pianist.

Figura 1: Commento sulla semifinale, 9 aprile 1958

They Are Among 9 in Last Round of Moscow Contest

MOSCOW, April 9 (AP)—Van Cliburn of Kilgore, Tex., and Daniel Pollack of Los Angeles advanced tonight to the final round of the piano competition in the Tchaikovsky International Piano-Violin Festival.

The two are the only Americans among the nine finalists picked by a panel of judges headed by Emil Gilels, Soviet pianist. They were among twenty who competed in the second round.

The finals will begin Thursday and end Monday. The other remaining contestants are three Soviet pianists, and one each from France, Japan, Bulgaria and Communist China.

Mr. Gilels said the excellence of the contestants caused the panel to raise the finalist total from eight to nine. The winner will get 25,000 rubles (\$6,250).

Jerome Lowenthal and Norman Shelter, both of Philadelphia, were other entrants from the United States.

U. S. Pianist Wins Soviet Contest

Figura 3: Articolo con immagine relativo alla vittoria di Cliburn 13 aprile 1958

Moscow Juries

By MAX FRANKEL
Special to The New York Times

MOSCOW, Monday, April 14—Van Cliburn, a 23-year-old American, has won the first prize in the Soviet Union's most important Tchaikovsky piano competition.

Mr. Cliburn, a Southwestern Ohio boy in New York, is reported to have had been regarded as a student of the twenty high standards over the past few years and was one from Conservatory Ohio.

The awards were made last night by a panel of judges from Moscow, including all leading Soviet musicians. Their choice nearly coincided with that of the Moscow piano conservatory which awarded Mr. Cliburn's performance in the finals Friday night.

Dmitri Pokrov, section director of the American from Los Angeles, was awarded eighth prize. He was the only American to receive a prize in the final round. The other prize was a 1st prize.

Members of the jury were Leo Stokowski, an 87-year-old student at the Moscow Central Conservatory, and Leo Slatkine, a 39-year-old student at TSC, though in the Soviet Union.

The first prize will be awarded to the winner of the contest and a number of other prizes. The first prize will be awarded to the winner of the contest and a number of other prizes. The first prize will be awarded to the winner of the contest and a number of other prizes.



Van Cliburn, left, being greeted in Moscow last night by Leo Stokowski, Soviet pianist (center) and a member of the jury (right).

U. S. PIANIST PLAYS FOR SOVIET CHIEFS

Cliburn, 23, Performs for Notables After Triumph in Moscow Contest

By MAX FRANKEL
Special to The New York Times

MOSCOW, April 14—Van Cliburn played piano tonight for a chief of state, a chief of government, a queen and a host of cheering Muscovites.

The selection of the 23-year-old American performer as winner of the international Tchaikovsky piano competition was announced officially. Moscow lost no time endorsing the results.

Premier Nikita S. Khrushchev embraced Mr. Cliburn at a Kremlin reception. This evening, Mr. Cliburn's first non-competitive Moscow performance was attended by Mr. Khrushchev; Marshal Kliment Y. Voroshilov, Soviet chief of state; Anastas I. Mikoyan, a First Deputy Premier, and the Dowager Queen Elizabeth of the Belgians.

Moscow's citizens were extending indiscriminate congratulations to all Americans and to a few persons who looked as if they might be. In the small crowded auditorium where the results were made known, in the streets and in the Moscow Conservatory, Russians were taking delight in the opportunity to cheer an American.

New U. S. Has a 'Sputnik'

"The real spirit of America" is what at least one confirmed Communist called Mr. Cliburn's artistry and generous response to Moscow's adulation. A Western diplomat leaving the concert hall tonight turned to an American to say: "Now you really have a sputnik."

For the curly haired tall...

Figura 4: Nascita dell'espressione Sputnik Americano, 14 aprile 1958

CLIBURN WILL VISIT EISENHOWER TODAY

WASHINGTON, May 22 (AP)—Van Cliburn, winner of the Tchaikovsky Piano Competition in Moscow, will meet President Eisenhower at the White House tomorrow.

When asked whether Mr. Cliburn would play for the President and Mrs. Eisenhower, James C. Hagerty, Presidential press secretary, replied: "Not that I know of."

The 23-year-old pianist, whose home is at Kilgore, Tex., received a message of congratulation from General Eisenhower in Moscow shortly after he won the international contest. At that time the President invited him to the White House on his return to the United States.

Mr. Cliburn has agreed to play at the Brussels World's Fair on July 5. The occasion will be an extra concert of the Philadelphia Orchestra.

The orchestra, under the direction of Eugene Ormandy, is scheduled to appear July 2, 3 and 4 on the United States' "National Days at the Fair." Mr. Cliburn will play without fee for the extra concert.

Figura 6: incontro Cliburn – Eisenhower, 23 maggio 1958

KHRUSHCHEV SAYS MUSIC AIDS AMITY

Feels Philadelphia Orchestra and Cliburn Strengthened U. S.-Soviet Relations

MOSCOW, May 30 (AP)—Nikita Khrushchev, Soviet Premier, expressed admiration for Van Cliburn today and said the Texas pianist and the Philadelphia Orchestra had drawn the United States and the Soviet Union closer together.

Robert W. Dowling, chairman of the American National Theatre and Academy, said Mr. Khrushchev had told him Mr. Cliburn was "a very warm, friendly young man who absolutely captivated the Soviet people."

Mr. Dowling talked with Mr. Khrushchev for fifteen minutes about the exchange of United States and Soviet artists. He said the Premier was especially enthusiastic about Mr. Cliburn, the 23-year-old musician who recently won the Tchaikovsky International Piano Competition here.

"I felt sorry for him," Premier Khrushchev was quoted as having said. "He constantly was asked to play and never refused. Despite the fact that there are often difficulties between countries, our peoples are getting together, and much has been accomplished by Cliburn and the Philadelphia Orchestra."

Mr. Dowling said he had discussed the possibility of bringing to the Soviet Union American musical comedies, such as Cole Porter's "Kiss Me, Kate," and an American folk dancing group. He said he had suggested that a Ukrainian dance group he had seen in Kiev might come to the United States, and that Mr. Khrushchev thought that was a good idea.

JUILLIARD GRADUATES 120

Figura 5: Il commento di Krushchev

Challenge for U.S. Seen in Soviet Culture

Emphasis in the Arts Is Compared With Technical Drive

Following is the text of five articles on the arts in the Soviet Union by the music critic of The New York Times, who recently visited there and is on assignment in Europe.

By HOWARD TAUBMAN

In estimating the burgeoning of Soviet activity on all the cultural fronts two questions need to be asked: What does this concentration on the arts mean to the Soviet Union and its people? What lessons, if any, do the Soviet approach and accomplishments hold for the United States?

An incident in Leningrad the first night the Philadelphia Orchestra played there indicated how, despite the old suspicions and repressions, pride in cultural response is encouraged.

A United States photographer was taking pictures outside Philharmonic Hall. In front of the building and around the corner there was a cheerful queue of ticket holders with a cordon of policemen standing shoulder to shoulder to keep out people trying to muscle their way into the line.

The photographer moved closer to get a good shot of the queue. As his camera clicked a tall, raw-boned, red-faced policeman bore down on him, protesting that it was forbidden to make pictures of uniformed men and waiting lines.

He demanded the film instantly. The photographer refused. Several Russians agreed with him. An interpreter also defended the photographer's rights and insisted that he be permitted to speak to the policeman's superior. Russians and Americans marched down the street to the office in charge.

Policeman Reprimanded

When the latter heard the story he turned on the policeman.

"You fool," he shouted, "let them take all the pictures they want. Let them see how our people stand in line for music. Let them find out how we love culture."

A Russian playwright told of a visit to a new frontier town, where political prisoners had once been sent and where now young people labored to carry out the new agricultural policies of tilling unused lands. The community unaccommodated in a few years from several thousand to 40,000.

Though living quarters were scarce and conditions primitive and difficult, one of the first things the people demanded and got was a theatre. Here a young, lively company was assembled and presented a repertory of classical and contemporary Soviet plays for ten months of the year.

In the off months other professional companies made visits. Throughout the year there were appearances by leading soloists, chamber music ensembles and orchestras of the Soviet Union.



The interest of the Soviet people in the performing arts is manifest by the crowds who attend performances, such as this group entering the Bolshoi Opera House in Moscow. The spread of culture throughout Soviet Union is considered vital by the Government.

...ede in this moment of terrible crisis.

At "Hamlet" one Sunday noon in Moscow more than half the audience was made up of youngsters of grammar and high school age. In the balcony one could see scrubbed lads in their Sunday best and little girls with long braids.

They leaned over the railing or stood in the back rows, intent on every word uttered on the stage. There was not a moment when these boys and girls were not with the play. They responded with laughter, awe and applause. The soliloquies held them as fast as the sword play. Shakespeare was not merely a classic but urgent with immediacy.

Needless to say, the theatre is used cunningly to remind the Russians how fortunate they are that the Communist party is looking after them. "The Optimistic Tragedy," for example, is a play that recounts how a Baltic Fleet warship crew saturated with anarchism is converted to communism by a war-time commissar.

She is insulted, laughed at and made the victim of lascivious advances. She has to shoot down a man who attacks her. She wins in the end by firmness, kindness and reason.

The production plays on the audience's pride and nationalism. It flatters the people out front. There is a prologue in which two sailors march out before the curtain and discuss the audience.

Says the first sailor, "There is our public." The second replies, "There is our future." Says the first, "They have come to see and hear of heroic deeds and heroic people." The second answers, "Let them look into their own lives and hearts and they will find all the heroes they seek."

Patriotic Motif Ouzages

...dages of good root the force of evil.

On the other hand, this very same Moscow audience behaved with barely impatience when the scene changes took too long. In other theatre audiences responded dispassionately to moments of nationalist and Communist braggadoos.

The nature of the Soviet audience was analyzed convincingly one day by a thoughtful Russian, a distinguished creative artist himself.

"We have all sorts of public," he said, "but for the most part our great Soviet audience is relatively unsophisticated. How could it be otherwise? It is the forty years since the revolution 80,000,000 peasants have moved into the city. It takes a long time to cultivate and refine taste."

"I know peasants in the country who are well off, but their houses are not clean and their food is cooked and served badly. It will take time to teach them the amenities. It will take time to develop taste in all our people."

"Let us be honest: We have not yet gone as far as we would like. In Moscow, for example, there are many people whose tastes are for gaudy things. Some years ago an architect got a Stalin prize for an awfully boring, impersonally designed skyscraper because it was big and showy. A few months later the prize was withdrawn. People knew that the hotel was a monstrosity, not an adornment."

Exchange Opens Windows

Time and experience will improve taste. It is already clear that constant exposure of the public to the great classics of drama, music, literature and other arts is teaching it high standards not only in execution but also in content.

...HEARLY in the performing arts. The Soviet Union is discovering that the West is not so effate as it is supposed to be, that its performers have excitement and brilliance of their own.

Some Russians dare to speak openly of a desire for greater familiarity with the contemporary creative output of the West. A theatre man pleaded for a description of Eugene O'Neill's play "Long Day's Journey into Night," and wondered whether a visitor could send him a copy. He spoke also of his eagerness to do a dramatization of Ibsen's "The Old Man and the Sea," which is admired in the Soviet Union.

A musician visiting in the West heard a composition embodying advanced ideas, including writing in the twelve-tone scale, which is scorned officially in the Soviet Union. He asked a non-Russian acquaintance whether he could obtain a score of this unusual piece. "I think," he said, "it would be stimulating and instructive to our composers to study it."

Not Only Propaganda

The spreading of culture in the Soviet Union is pursued with unflagging energy. The arts are the great highway to the minds and hearts of people, and the Soviet authorities are well aware how powerfully books, songs, films, symphonies, plays and ballets can aid there. But it would be a grave error to assume that everything in the Soviet Union has no purpose but propaganda.

The arts flourish because they are also priced for the laughter, warmth, dignity, exaltation and insight they bring to life. They are supported with unparalleled government generosity because they are acknowledged to be a great good in themselves.

We in the United States would

Figura 7: riflessioni a lungo termine, 4 luglio 1958



"EXCHANGES"—Above, Dmitry S. Polyanski, head of a delegation of Soviet officials, meets two American engineers at the Public Service operating plant in Plainfield, N. J. Below, American oil experts talk shop at the Novo-Moskovy refinery in the Soviet city of Ufa.



Analysis of Our Moscow Link

The U. S.-U. S. S. R. exchange program has gone on since 1958—despite the cold war and differences in the two sides' objectives.

By EDWARD WEINTAL

THE most stable—indeed the only stable—feature of Soviet-American relations these last few years has been the complex of activities lumped together under the general heading "cultural exchanges." Preliminary negotiations now under way are expected to produce the third successive agreement covering American visits of Soviet specialists of all kinds, ranging from nuclear physicists to ballerinas, and return visits of their American opposite numbers to the Soviet Union.

Quietly and almost serenely, the exchanges have been going on under official sponsorship since 1958. They have weathered the U-2 and RB-47 incidents and the break-up of the 1960

Paris summit meeting. Even the growing crisis over Berlin, which may push the two countries to the brink of war, is not expected to interfere with the extension of the program for the 1962-1963 period. American negotiators freely predict that, barring a dramatic flare-up, the new agreement is likely to be consummated with no more than the usual difficulties attendant upon exchange negotiations with the Russians.

CONFIDENCE in the outcome derives from the fact that both sides feel they can gain something important from the exchanges, even though each side has its own objectives, differing markedly from those of the other. As

far back as the 1955 Geneva summit meeting, President Eisenhower and Chairman Khrushchev, who agreed on very little, did concede that "cultural exchanges" may be advantageous to both countries, though for entirely different reasons.

The actual negotiations on the first exchange agreement showed the depth of United States-Soviet misunderstanding and suspicion as to the purposes of the program. Ambassador Georgi Zaroubin, who acted for the Russians, tried to prove that the Iron Curtain existed in the United States and not in the Soviet Union. On the United States side, Ambassador William S. B. Lacy quite honestly suspected every Soviet proposal of a hidden intelligence

motive. Even before the two sat down to a conference table on Oct. 28, 1957, Zaroubin dared Lacy to send United States contestants to a Tchaikovsky piano competition, knowing full well that at the time official Washington frowned on United States participation in Soviet-sponsored "cultural" enterprises.

Without batting an eyelid, Lacy, who had no authority to make the commitment, accepted. Fortunately for the program—and for Lacy—Secretary of State John Foster Dulles agreed to underwrite the acceptance the next morning. Zaroubin's invitation blank was duplicated and circulated to music groups throughout the country. Among those filling in the blanks was a Texas boy named Van Cliburn who was later awarded first prize by the Russian judges and made musical history.

AFTER a tough round of negotiations, during which both Zaroubin and Lacy approached each exchange project with the gravity and caution reserved by other diplomats for peace treaties, a two-year agreement was finally signed on Jan. 27, 1958. As a result of the Lacy-Zaroubin agreement, later extended for two more years, no fewer than 218 United States delegations, made up of 3,102 individuals, visited the Soviet Union, while 2,452 Soviet nationals, members of 229 delegations, came to the United States by the end of December, 1960. The delegations covered the entire gamut of human endeavor, ranging from grain storage, soil salinity, maternal care, higher nervous activity, to atomic energy. "My Fair Lady," ballets, artists, musicians and chess players.

Though the talents and pursuits of the exchange delegations are of infinite variety, they have one thing in common—each has been carefully chosen to make sure it promotes the policy objectives of its Government. This is true on the United States as well as on the Soviet side. Out of the many otherwise suitable exchange suggestions reaching the State Department, only those most likely to foster the Government's main objectives are accepted or even considered.

THE primary American objective is, and has been from the start, to punch holes through the Iron Curtain—to open the Soviet Union to influences from the West. An additional purpose has been to obtain more first-hand observation about what goes on behind the barrier—how the Communist economy operates, what people subjected to Communist rule think and what the Red Empire's strengths and weaknesses really are. United States officials in charge of the program feel that both causes have been appreciably advanced by the exchanges.

There is convincing evidence, for instance, that a good many Soviet visitors have returned home with a favorable impression of the United States and its people. Igor Moiseyev, head of the ballet company which scored a popular success on its American tour, (Continued on Page 58)

EDWARD WEINTAL covers diplomatic affairs in Washington for Newsweek magazine.

The New York Times
Published August 6, 1961
Copyright © The New York Times

Figura 8: Le relazioni culturali Stati Uniti - Unione Sovietica 3 anni dopo il concorso

Riassunto

L'oggetto di questo lavoro è l'utilizzo della musica come strumento diplomatico e di *soft power* da parte della diplomazia americana nel primo decennio di Guerra Fredda. Questa va poi inserita nell'ambito più ampio della diplomazia culturale che ebbe un ruolo molto significativo nel dispiegarsi delle azioni di politica estera americane sia nei confronti degli altri attori internazionali, fossero essi in contrapposizione con gli Stati Uniti oppure alleati, sia in un contatto più diretto con le opinioni pubbliche nazionali, compresa la propria.

Per comprendere il contesto in cui questa situazione è storicamente collocata, il primo capitolo è incentrato all'utilizzo della musica come strumento prima di tutto di formazione e progressiva legittimazione dell'azione governativa statunitense nei confronti della popolazione americana. La cultura americana è vissuta infatti per gran parte del diciannovesimo secolo all'ombra di quella europea, cercando di imitarne tardivamente gli sviluppi più significativi. Una prima inversione di tendenza si è iniziata a verificare solo a cavallo tra '800 e '900 quando, dietro impulso di iniziative riconducibili principalmente alla filantropia privata, l'America ha iniziato ad essere un primo magnete per esponenti di spicco della cultura del vecchio continente. Il primo esempio significativo in questo senso fu la nomina del compositore boemo Antonin Dvořák alla guida del Conservatorio di New York: durante il suo soggiorno americano il compositore europeo apportò delle riforme molto significative al sistema dell'istituzione di cui era a capo, aprendo anche le porte a giovani studenti appartenenti a quelle che oggi definiremmo *minorities*, oltre che dando luce ad alcuni dei suoi brani di

maggior successo che non a caso recano nel titolo la dizione di “americano” oppure hanno riferimenti più o meno espliciti al Nuovo Mondo. L’esperienza di Dvorák fu un primo passo significativo da un punto di vista d’immagine per gli Stati Uniti, che continuarono nel loro percorso di crescita culturale pressoché ininterrottamente fino all’inizio del primo conflitto mondiale. L’ingresso degli Stati Uniti nella guerra segnò una battuta d’arresto da questo punto di vista: nel biennio 1917-1918 fu addirittura vietata l’esecuzione di musica di compositori tedeschi alle massime orchestre del paese per evitare che queste venissero prese come cedimenti alla propaganda del Reich. Terminata la guerra e con essa le iniziative più infelici che portava con sé, come quella appena citata, gli Stati Uniti intrapresero nuovamente la propria opera di espansione culturale. Tuttavia, occorre ricordarlo, non si tratta ancora di iniziative intraprese in maniera sistematica ma del frutto di una combinazione di azioni individuali a cui poi si associò in varie forme la politica ufficiale statunitense e i suoi organi di governo. Il caso più rappresentativo di questa tendenza fu senza dubbio la fondazione del Conservatorio Americano di Fontainebleau, in Francia. L’idea di creare un’istituzione di formazione musicale per americani in Europa era stata del Generale Pershing, uno dei vertici delle forze americane presenti in Europa, che desiderava migliorare il livello dei musicisti delle bande dei corpi armati dell’esercito americano. La scelta del luogo ricadde sulla città di Fontainebleau, che si trovava a poca distanza dalla città di Chaumont, dove aveva sede il corpo di spedizione americano. Grazie all’attiva collaborazione delle autorità francesi, che fornirono supporto logistico ed economico al progetto, nel 1921 venne inaugurato il primo corso estivo del Conservatorio Americano di Fontainebleau nelle sale del Palazzo di Luigi XV. In questa istituzione, ancora oggi attiva, si formarono alcuni dei musicisti più importanti di tutta la scena musicale americana. Contestualmente a questo impegno all’estero, la cultura americana era diventata un polo di attrazione sempre

maggiore per le élites culturali europee, che vedevano nel nuovo continente maggiori opportunità oltre a provare una forte attrazione per le peculiari forme artistiche che esso offriva, come il Jazz che in Europa aveva da poco cominciato ad attecchire. Nel periodo tra le due guerre, complice anche la progressiva diffusione di tendenze repressive nei regimi autoritari e dittatoriali attivi in Europa questa tendenza assunse i connotati di una vera e propria migrazione di massa che portò esponenti di tutte le arti a scegliere la via degli Stati Uniti per sfuggire alla censura o addirittura a rischi per la propria incolumità. Di proporzioni drammatiche fu l'esodo di musicisti di origine ebraica e di oppositori politici da Germania ed Italia.

Allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale e in particolare con il coinvolgimento degli Stati Uniti nell'alleanza con l'Unione Sovietica, la musica giocò un ruolo di maggiore centralità nel giustificare la necessità del sodalizio con Stalin che fino a pochi anni prima sarebbe sembrato altrettanto innaturale quanto uno con il Terzo Reich. A livello di politica interna fu determinante la figura di Arturo Toscanini: il direttore d'Orchestra italiano, che già a partire dai primi anni del '900 aveva frequentato con regolarità teatri ed istituzioni musicali americane, si era definitivamente legato all'America dopo le minacce subite da esponenti del fascismo in virtù della sua aperta e tenace opposizione al governo di Mussolini. Giunto negli Stati Uniti era divenuto una vera e propria star, con tanto di orchestra quasi personale e intere trasmissioni radiofoniche con la sua musica, che ne avevano elevato lo status a livello leggendario. Da questa invidiabile posizione, Toscanini aveva potuto usufruire della propria popolarità per portare avanti la causa antifascista sia tramite operazioni di vera e propria propaganda che mettendosi a disposizione per eventi di beneficenza e di raccolta fondi. A livello di cooperazione tra Stati Uniti ed Unione Sovietica aveva concorso anche, dal punto di vista simbolico, la tumultuosa vicenda legata alla Sinfonia Leningrado del

compositore sovietico Dmitri Shostakovich. L'opera in questione, infatti, era stata scritta durante il massacrante assedio della città di Leningrado-San Pietroburgo da parte delle forze dell'Asse. Shostakovich aveva cercato dunque di mettere in musica lo spirito che aveva animato l'eroica resistenza dei suoi concittadini rendendo di fatto il brano un vero e proprio inno dello sforzo bellico dell'Unione Sovietica. La prima esecuzione cittadina, che ebbe luogo in condizioni estremamente precarie e con un'orchestra sottorganico, ebbe nondimeno una grande funzione nel risollevarne il morale delle truppe e della popolazione sovietica. Intuendone la portata simbolica, Andrei Zdanov, futuro responsabile della propaganda sovietica, aveva ordinato che la musica venisse trasmessa via radio fino al fronte come deterrente per i tedeschi e al tempo stesso per rinvigorire il morale delle truppe sovietiche, con l'obiettivo di dimostrare che la vita della città continuava in maniera talmente naturale che anche la musica continuava a vivere nella quotidianità di Leningrado. Il microfilm che conteneva la partitura della sinfonia, dopo un tortuoso viaggio attraverso tre continenti approdò fino agli Stati Uniti, dove lo stesso Toscanini ebbe l'onore e l'onere di dirigerne la prima esecuzione americana, in un concerto dall'alto valore propagandistico in cui furono anche accostati l'inno degli Stati Uniti all'Internazionale Socialista come apertura dell'evento. Seguendo l'esempio di Toscanini, molti altri direttori eseguirono la Leningrado nei paesi in guerra contro l'asse, rendendo di fatto la Sinfonia di Shostakovic un inno universale dei popoli in lotta contro il Nazionalsocialismo. A questo sforzo bellico e simbolico contribuirono in maniera altrettanto significativa anche musicisti ed artisti americani, come Aaron Copland, le cui composizioni a carattere patriottico come "Lincoln Portrait" e "Fanfare for the common man" divennero parte integrante dell'arsenale di propaganda e reclutamento da parte dell'Esercito Americano.

Nell'immediato dopoguerra, tuttavia, questa tendenza ad utilizzare la musica come strumento diplomatico da impiegare nella incipiente guerra

fredda subì numerosi scossoni, complice anche l'alternanza politica interna nonché la dilagante Red Scare, la paura del comunismo, che dominò il dibattito politico interno americano per buona parte degli anni '50. A farne le spese furono numerosi musicisti (e artisti in generale) che passarono al vaglio delle autorità preposte al controllo del pericolo comunista negli Stati Uniti, in particolare il Comitato per le attività Antiamericane della Camera o il rispettivo Sottocomitato del Senato, guidato dal senatore repubblicano Joseph McCarthy. Molti di loro, dopo un periodo di controllo più o meno lungo, furono di fatto riabilitati, mentre per altri la situazione fu ben più travagliata. I casi più significativi furono tre: quello del musicista tedesco Hanns Eisler, emigrato dalla Germania Nazista negli anni '30 ed espulso nel 1950 con l'accusa di aver mantenuto legami con la DDR e di aver prestato per loro opera di spionaggio; quello di Aaron Copland, compositore che aveva avuto in gioventù dei deboli legami con realtà di stampo laburista e con legami talvolta non dichiarati con organizzazioni di matrice comunista, che dovette subire un lungo periodo di censura in cui le partiture della sua musica furono rimosse dalle biblioteche delle rappresentanze americane in giro per il mondo, salvo poi uscire indenne dall'interrogatorio con McCarthy in persona; e infine Leonard Bernstein, anch'egli compositore e direttore d'orchestra, con un passato politico ed ideali ben più compromettenti di quelli di Copland, che fu inserito in una "blacklist" ufficiosa delle maggiori istituzioni culturali americane dell'epoca dietro alcune segnalazioni facenti capo addirittura all'FBI. La sua presenza in questa blacklist rischiava di distruggere la carriera del musicista, all'epoca poco più che trentenne, che per evitare questo scenario catastrofico si trovò costretto a fornire alle autorità americane una vera e propria dichiarazione di fedeltà agli Stati Uniti in cui rinnegava il proprio passato politico aderendo al tempo stesso in tutto e per tutto alla linea politica ufficiale americana.

Il secondo capitolo è incentrato invece sull'aspetto centrale di questa analisi, ovvero la politica estera musicale e culturale degli Stati Uniti nella prima fase della guerra fredda. Per comprendere quest'ultima, è necessario partire però dal contesto generale in cui si trovavano ad agire i decisori americani all'indomani della fine delle ostilità in Europa ed in estremo oriente. Il venire meno dell'alleanza tra Stati Uniti ed Unione Sovietica con la cessazione della minaccia tedesca e giapponese aveva posto americani e britannici di fronte al dilemma di come agire nei confronti del rinnovato espansionismo di Stalin. Mentre l'assetto europeo si stabilizzava progressivamente sui confini che poi sarebbero rimasti pressoché cristallizzati per tutta la durata della guerra fredda, l'Unione Sovietica portava avanti un'incessante opera di propaganda laddove non poteva giungere l'armata rossa in prima persona. Questo lavoro insisteva in particolare su due punti: una ripresa del più classico motivo anticapitalista, che aveva accomunato negli anni la propaganda sovietica con quella nazionalsocialista, e quello al tempo stesso di mettere in luce la natura materialista del potere americano, votato al mero accumulo sul piano personale e che trovava poi un fisiologico riflesso nel vorace imperialismo a stelle e strisce. Il "target" di questa comunicazione era il ceto intellettuale dell'Europa occidentale, che già negli anni immediatamente post-rivoluzionari si era mostrato attento interlocutore delle alte sfere sovietiche e che aveva il potere di influenzare, di riflesso, una parte significativa delle opinioni pubbliche nazionali, per ottenere come fine ultimo l'insediamento di forze filocomuniste nei governi dei paesi europei al di là della cosiddetta cortina di ferro.

La strategia di risposta a questo attacco ideologico sovietico venne elaborata all'interno del cosiddetto *containment*: un grande impegno, sia materiale che di propaganda, per limitare il proliferare della forza pervasiva

dell'Unione Sovietica in Europa e nelle altre parti del mondo in cui fosse presente una netta contrapposizione tra forze comuniste e forze filoamericane. La strategia del *containment* fatta propria dall'amministrazione Truman si fondò sui presupposti teorici delineati dal diplomatico George Frost Kennan, che in un documento denominato "lungo telegramma" aveva messo per iscritto tutte quelle che erano, a suo avviso, le origini e le motivazioni del comportamento del potere sovietico sia nei confronti dei propri cittadini, che dei propri alleati nonché naturalmente dei propri avversari. La realizzazione pratica dei propositi di Kennan per contenere l'avanzata sovietica fu messa in campo con un grande programma di aiuti offerto a tutti i paesi europei, Unione Sovietica inclusa, denominato European Recovery Programme o più comunemente Piano Marshall, dal nome del generale George Catlett Marshall che aveva ideato la forma e le modalità di erogazione di questi aiuti e per primo lo aveva annunciato in un'occasione pubblica. Il piano Marshall si occupava, tramite un ingente trasferimento di risorse dagli Stati Uniti verso i paesi europei che avevano accettato gli aiuti (esclusa quindi l'Unione Sovietica e gli stati che, di fatto, le erano già divenuti satelliti), di risollevarne la condizione materiale degli abitanti del vecchio continente. La strategia per ottenere il loro consenso dal punto di vista ideologico era organizzata in un'ottica di più lungo periodo e arrivò in tempi meno immediati.

Mentre gli Stati Uniti erogavano i primi fondi del piano Marshall, tuttavia, l'avanzata ideologica sovietica proseguiva in maniere sempre più esplicite: Andrej Zdanov, il già citato "ideologo" di Stalin, aveva incoraggiato i membri dei partiti comunisti riunitisi alla prima riunione del Cominform, nel 1947, a proseguire lo sforzo per la conquista intellettuale dell'Europa contro l'imperialismo americano; nel periodo immediatamente successivo si moltiplicarono gli sforzi sovietici in questo senso. Il tentativo più audace da questo punto di vista è da registrare nella World Conference of Intellectuals

for Peace organizzata a New York nel 1949. La conferenza, nata con l'intento di facciata di promuovere la pace e superare le divisioni tra i popoli del mondo causate dalla guerra fredda, si era presto palesata come un enorme sforzo propagandistico dell'Unione Sovietica. Sebbene non fosse stato dichiarato apertamente e molti degli ospiti invitati, in particolar modo quelli americani, fossero all'oscuro del fine politico dell'evento, gran parte delle discussioni e dei panels erano incentrati chiaramente sulla dicotomia tra il pacifismo sovietico e l'imperialismo degli Stati Uniti.

L'iniziativa culturale e musicale americana prese corpo in un primo momento su due fronti: il primo prevedeva la creazione e la diffusione di riviste pensate per i paesi dell'Europa occidentale, in primis la Germania federale, che sarebbero state gestite da intellettuali europei dietro finanziamenti ed un modello ideato dai decisori americani. Il primo esempio di "American review" fu il mensile "Der Monat", pubblicato in Germania dal 1948 fino al 1973 e sostenuto in un primo momento direttamente dal governo di occupazione americano, il cui compito principale era quello di trasmettere un'immagine positiva degli Stati Uniti, della sua vita culturale e soprattutto dei propositi che avevano questi nei confronti del mondo occidentale, tramite gli strumenti della dialettica e del confronto intellettuale. Dopo l'efficace esperimento tentato in Germania si moltiplicarono numerose testate, dapprima nei paesi dell'Europa occidentale ed a seguire in tutto il resto dei paesi in cui gli Stati Uniti riuscivano ad agire con relativa semplicità, che pur rispondendo alle specifiche esigenze di ciascun pubblico nazionale promuovevano lo stesso messaggio di fondo. Il secondo fronte fu quello del Congress for Cultural Freedom (CCF), un'associazione a carattere sovranazionale, che si occupava di proseguire in via informale il grande scontro ideologico tra Unione Sovietica e mondo occidentale, con gli Stati Uniti in testa. Nonostante la propria dichiarata indipendenza, in realtà il

Congress otteneva risorse e personale dalla Central Intelligence Agency (CIA), e presto sarebbe divenuto anche il tramite organizzativo per la gestione delle varie “american reviews” sparse per il mondo. Il compito principale del Congress fu quello di organizzare dei grandi incontri: festival, conferenze, rassegne di concerti pensati per mettere fianco a fianco la grande cultura e arte europea con quella americana, per dare maggior lustro a quest’ultima ed ottenere così la propria legittimazione e filiazione diretta dai modelli del vecchio continente. Il primo grande evento organizzato con questo fine fu la Conferenza di Berlino del 1950, organizzata negli spazi del Titania Palast, che di fatto fu l’atto di fondazione del Congress for Cultural Freedom, in cui vide la luce il suo manifesto ideologico. Ma lo sforzo più significativo prodotto dal CCF fu l’organizzazione del Festival “*Oeuvres du Vingtieme Siecle*” a Parigi, nel 1952. La rassegna, articolata nell’arco di un mese per tutto l’aprile del 1952, fu pensata come una vera e propria prova di forza nei confronti dell’Unione Sovietica. Il cuore del Festival fu la parte musicale, con ospiti del calibro del compositore Igor Stravinskij, russo di nascita ma emigrato negli Stati Uniti, di cui era divenuto cittadino, e il britannico Benjamin Britten, all’epoca due degli artisti più acclamati dalla critica. Lo scontro ideologico sottostante alla manifestazione era ancora più palese nella scelta dei programmi: gran parte delle musiche in programma nei concerti erano state bollate come “arte degenerata” dalla Germania nazista ma al tempo stesso bocciate come “formalismo” dall’ideologia sovietica, che aveva preso a classificare in questo modo tutte le forme artistiche che non aderissero al realismo socialista. “*Oeuvres du Vingtieme Siecle*”, oltre a raccogliere un successo di pubblico nell’arco della sua durata, scatenò un vivace dibattito intellettuale sia in Francia che nel resto d’Europa; non tutte erano voci positive, ed in alcuni casi si evidenziava la natura politica ed ideologica che informava gran parte delle attività musicali e non del festival, tanto che si arrivò a parlare di *Festival della NATO*. L’iniziativa fu comunque considerata

un successo dagli organizzatori, che scelsero di replicarne, sullo stesso modello, altre simili in Italia negli anni successivi, prima a Roma e poi a Milano.

Accanto alle attività non ufficiali, come quelle gestite tramite il CCF, gli Stati Uniti inaugurarono due programmi ufficiali destinati ad avere un impatto significativo sulla propria immagine nel mondo e soprattutto tra i paesi del blocco orientale. Il primo fu quello delle *touring orchestras*, orchestre, o talvolta ensemble di dimensioni più ridotte, inviate a compiere tournées in giro per l'Europa per diffondere l'arte americana accostando creazioni americane a musica di repertorio europeo. In questo contesto si inserirono i cosiddetti *Jazz Ambassadors*, musicisti jazz, prevalentemente afroamericani, che esportavano quello che probabilmente era il prodotto culturale autoctono più celebre degli Stati Uniti, trasmettendo al tempo stesso un'immagine dell'America diversa da quella segregazionista che era ancora realtà in gran parte del sud del paese e su cui l'Unione Sovietica aveva molto insistito nella propria propaganda. Il secondo fu quello dei programmi di scambio culturale artistico e musicale, approfonditi nel terzo capitolo.

La dimostrazione tangibile di come la musica potesse essere impiegata in un contesto diplomatico complesso come quello della Guerra Fredda si può senza dubbio ritrovare nel Concorso Tchaikovskij di Mosca nel 1958, nella sua gestione da parte delle due superpotenze contrapposte e nelle conseguenze che portò nel favorire il dialogo tra Mosca e Washington per gli anni a venire. L'evento era stato pensato dalle autorità sovietiche come mezzo per ribadire ancora una volta la superiorità artistica e culturale dell'Unione Sovietica rispetto agli Stati Uniti e al resto dell'occidente: due grandi sfide di virtuosismo, una per pianisti e l'altra per violinisti, dove si sarebbero dovuti mettere in luce in massima parte gli esecutori formati dalla scuola sovietica in

un repertorio interamente di estrazione russa o comunque europea. Il concorso raccolse trentasei partecipanti provenienti da 13 paesi, compresi gli Stati Uniti. L'invito alla partecipazione di musicisti statunitensi era stato esteso dall'ambasciatore sovietico a Washington Georgi Zarubin a William Lacy, diplomatico americano in carica per la negoziazione sugli scambi culturali, nel corso di una trattativa che andava avanti senza particolari progressi dal 1955. Sebbene non avesse un carattere ufficiale, l'invito di Zarubin fu accolto e fu permesso agli aspiranti musicisti americani di partecipare a questo evento. Molti dei partecipanti erano sponsorizzati dalle migliori scuole americane e taluni erano anche beneficiari di programmi di borse di studio internazionali, come il programma Fulbright; ciò non toglie che la partecipazione di ciascuno venne sottoposta ad approvazione da parte del Dipartimento di Stato. Tra questi si distinse Harvey Lavan "Van" Cliburn, pianista texano studente alla Juilliard di New York, che sarebbe riuscito a vincere il concorso pianistico.

Per tutta la durata della manifestazione l'apparato di sorveglianza sovietico tenne sotto controllo i partecipanti di tutte le nazionalità, compresi i propri: in primo luogo per vigilare contro eventuali defezioni verso occidente, in secondo per mantenere lo standard che era richiesto a quanti dovevano difendere l'onore della patria sovietica. Nonostante tutte le precauzioni prese, che spesso diventavano quasi caricaturali con tanto di cimici nascoste nei lampadari delle camere d'albergo in cui pernottavano i partecipanti, il concorso non andò come previsto per i sovietici: mentre per la parte violinistica non ci furono particolari difficoltà, con tutti e tre i premi assegnati a musicisti del blocco orientale, il concorso pianistico fu dominato da Van Cliburn, che ottenne non solo un grande successo tra i giurati di tutte le nazionalità, ma riuscì a conquistare anche il pubblico sovietico, che era incredibilmente sorpreso dalla capacità di un americano di interpretare la

musica russa e sovietica in una maniera così soddisfacente. Anni di propaganda sovietica infatti avevano portato i russi a credere che il materialismo che regnava imperante negli Stati Uniti li rendesse inabili di una concezione dell'arte di qualsiasi sorta e in qualsiasi ambito. Van Cliburn era la dimostrazione tangibile del contrario, invece. Proprio per l'enorme valore simbolico che stava assumendo il concorso, tuttavia, la decisione finale dovette passare anche per il vaglio della politica, arrivando ai massimi vertici dell'apparato del Partito Comunista dell'Unione Sovietica. Alla giuria musicale era stato infatti affiancato, fin dal principio del concorso, una sorta di comitato ombra incaricato di vigilare sullo svolgimento della manifestazione, composto sia da membri del Partito, esperti della cultura ufficiale e ideologi, presieduto dal Segretario Kruscev. Questi, pur mancando di una qualsiasi formazione musicale, aveva seguito personalmente lo svolgimento di tutte le fasi salienti del concorso, arrivando persino a simpatizzare per Cliburn. Quando il verdetto della giuria sembrava chiaramente indirizzato verso la vittoria del texano, fu chiesto a Kruscev in persona di intervenire. Parti del comitato e del Partito temevano che ammettere la vittoria di un americano sarebbe stata una "sconfitta ideologica" che l'Unione Sovietica non poteva sopportare; il Segretario invece scelse di attenersi al verdetto della giuria, sulla base di due ragioni: in primo luogo per garantire l'imparzialità e la correttezza del concorso, che dopo il trionfo sovietico della parte violinistica, rischiava di perdere di credibilità qualora si fosse ripetuto un esito analogo tra i pianisti; e soprattutto Kruscev era convinto che concedere un premio così prestigioso ad un americano nella città di Mosca sarebbe stato interpretato come un segnale di distensione nei rapporti tra le due superpotenze. Nelle sue memorie, curate dal figlio Sergei, Krushcev sostiene addirittura di aver inteso risolvere la guerra fredda con un simile gesto. Il premio andò alla fine a Van Cliburn (pur con gli altri due gradini del podio occupati da musicisti provenienti da paesi comunisti, ovvero

un cinese ed un sovietico) ed almeno in parte la profezia di Krushev sembrò avverarsi. Cliburn divenne ospite di numerosi eventi “distensivi” in Unione Sovietica e negli Stati Uniti nell’immediato, prendendo così un ruolo che avrebbe mantenuto per tutti gli anni della guerra fredda: si sarebbe esibito fino al 1985 in occasione dell’incontro tra il Segretario Gorbacev e Ronald Reagan a Washington nello studio ovale. Contestualmente, l’Unione Sovietica autorizzò le prime tournée delle orchestre americane nel proprio territorio e prese il via il primo programma ufficiale di scambi culturali tra Unione Sovietica e Stati Uniti. Quest’ultimo sarebbe rimasto uno dei pochi punti fermi della complessa relazione tra i due imperi contrapposti anche nei periodi di maggiore tensione, assicurandosi una continuità anche al di là della guerra fredda stessa.