

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 4/2020
ISSN 2611-3309

ANDREA PEGHINELLI

*Premessa. The Iron Curtain: la metafora del teatro
sulla scena della Guerra Fredda*

*Introduction. The Iron Curtain: the theatrical metaphor
on the Cold War stage*

SOMMARIO | ABSTRACT

In questo articolo, ho tentato di introdurre alcuni dei temi significativi e dei personaggi rilevanti della Guerra Fredda attraverso la lente, talvolta divergente talvolta convergente, della metafora teatrale dell'*Iron Curtain*: dal discorso di Winston Churchill "The Sinews of Peace", al romanzo *From Russia with Love* di Ian Fleming, per finire con i *Cold War Jokes* di Ronald Reagan.

Through the theatrical metaphor of the *Iron Curtain*, in this article I present some themes and characters that have played a relevant role on the stage of the Cold War, from Winston Churchill's fundamental speech *The Sinews of Peace*, till Ian Fleming's *From Russia with Love*, and Ronald Reagan's *Cold War Jokes*.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Iron Curtain, metafora teatrale, spie, *Cold War Jokes*
Iron Curtain, theatrical metaphor, spies, *Cold War Jokes*



ANDREA PEGHINELLI

Premessa

*The Iron Curtain: la metafora del teatro
sulla scena della Guerra Fredda*

“War is a hell Mr Thornill, even when it is a cold one”
Professor to Roger Thornill

North by Northwest, Alfred Hitchcock

1. *Le origini: “Presto – for proof, let down the iron curtain”*

Richard Brinsley Sheridan, drammaturgo e politico radical Whig nonché azionista di maggioranza dello storico teatro londinese Drury Lane, il 12 marzo del 1794 in occasione dell'inaugurazione, poteva vantarsi di dirigere il teatro più grande d'Europa. A seguito di imponenti lavori di ricostruzione durati circa tre anni, su progetto dell'architetto Henry Holland, che stravolsero la precedente struttura creata da Sir Christopher Wren, il Drury Lane aveva difatti raggiunto la straordinaria capienza di più di 3600 posti a sedere e pare potesse arrivare a contenere circa 4000 spettatori in totale (cfr. Watson 1926). Il nuovo edificio era riccamente decorato per accogliere al meglio i suoi ospiti e sarebbe dovuto divenire parte di un complesso dedicato allo

svago che comprendeva *coffeehouses*, negozi di vario genere e un porticato cinto da colonne in stile Ionico sotto cui intrattenersi (cfr. Sheppard 1970). Particolare attenzione era stata rivolta a introdurre innovative soluzioni ed elaborati macchinari scenici che consentivano effetti all'avanguardia per l'epoca (cfr. Roy 2003). Inoltre, per scongiurare il ripetersi di incendi, per la prima volta nella storia un teatro fu dotato di una grande riserva d'acqua sul tetto e di un innovativo *iron curtain* di sicurezza. Lo scopo di questo sipario metallico tagliafuoco era quello di isolare il palcoscenico dal resto della sala nel momento stesso in cui fosse scoppiato un incendio in scena. Lo spettacolo scelto per l'inaugurazione del rinnovato Drury Lane quella sera del 1794 fu, in barba alla secolare superstizione legata alla "Scottish play", il *Macbeth* di William Shakespeare. Al termine dello spettacolo la nota attrice Elizabeth Farren declamò un Epilogo in cui, tra l'altro, si esaltava l'introduzione di tale espediente per la sicurezza:

The very ravages of fire we scout,
 For we have wherewithal to put it out [...]
 Consume the scenes, your safety still is certain,
 Presto – for proof, let down the iron curtain.

(Wewitzer 1817: 84)

A distanza di quindici anni, purtroppo, nonostante i sistemi di salvaguardia introdotti, un feroce e rovinoso incendio distrusse nuovamente il Drury Lane rivelando l'inefficacia dell'*iron curtain* così per come era stato concepito in quella prima versione (forse anche per i successivi rimaneggiamenti a cui era stato sottoposto il teatro in quel lasso di tempo). Fu un evento spettacolare che illuminò a giorno la notte del 24 febbraio 1809 tanto che su *The Times* fu definito il più grande spettacolo di quel genere dopo il Great Fire del 1666, e l'evento fu commentato più per la portata di quegli effetti speciali che per i catastrofici

esiti. George Gordon Byron, che proprio nel 1809 entrò a fare parte del comitato direttivo di quel teatro, ricordò tale spettacolo e ne paragonò la forza a quella di una sublime eruzione: “As flashing far the new Volcano shone” (George Gordon Byron, “Letter to Lord Holland, Sept. 25, 1812”, in Coleridge 1900).

Nonostante tutto, l'adozione di tale dispositivo di scurezza si diffuse tra i maggiori teatri Britannici ed Europei anche se ci sarebbero voluti ancora molti anni per perfezionarlo nella sua efficacia. Difatti, ancora a metà degli anni '70 dell'Ottocento, uno dei ricordi più vividi della prima infanzia di Winston Churchill sembra proprio essere legato a un rovinoso incendio di un teatro a Dublino, dove trascorse i primi quattro anni della sua vita, che ridusse in cenere il suo sogno di assistere alla tanto desiderata pantomima natalizia *Ali Baba and the Forty Thieves*. Come magra consolazione fu offerto ai bambini che dovevano assistere a quello spettacolo di potere andare a visitare le rovine del teatro raso al suolo dal fuoco: tutto ciò che era rimasto dell'edificio e del suo direttore, si diceva, erano le chiavi che questi aveva in tasca e tale dettaglio suscitò la peculiare curiosità del piccolo Churchill: “I wanted very much to see the keys”, scrisse questi nelle sue memorie, “but this request does not seem to have been well received” (Churchill 1930: 1-2). Forse il suo desiderio di vedere e raccogliere, anche solo simbolicamente, le chiavi del teatro andato a fuoco può essere letto come l'espressione di una volontà di prendere possesso di un mondo che era svanito, di vedere ciò che restava di quella visione teatrale che gli era stata negata.

La passione per il teatro sarebbe stata una inclinazione che avrebbe accompagnato Churchill durante tutto il corso della sua vita, dagli spettacolini allestiti da adolescente nel suo *toy theatre*, dalla lettura dell'amato Shakespeare (che citava spesso nei suoi scritti), fino alle assidue frequentazioni dei teatri e all'amicizia con i maggiori drammaturghi e attori e attrici a lui

contemporanei. Non è un caso, quindi, che nei suoi celebri discorsi ricorresse con destrezza a metafore teatrali per sostenere la sua straordinaria arte oratoria che divenne la chiave per proporsi e affermarsi sulla scena politica.

2. *“The Sinews of Peace”: la metafora teatrale*

Il 5 marzo 1946 Churchill davanti ai cadetti del Westminster College, a Fulton nel Missouri, tenne un discorso che sarebbe passato alla storia. Sebbene il titolo del suo intervento fosse “The Sinews of Peace”, sarebbe poi rimasto nella memoria collettiva per l’espressione che utilizzò per definire l’elemento concettuale di separazione che sarebbe calato a dividere l’Europa nelle due grandi aree di influenza, definendo altresì le polarità che avrebbero caratterizzato il mondo per quasi cinquant’anni. Impiegò pause pregne di significato, propose nuove diciture, soppesò ogni parola scelta con cura e pronunciata con appassionata forza drammatica, scagliandole verso i suoi ascoltatori “as if they were great boulders in the stream of history” (Wright 2007: 35), elementi di una salda eredità che apparteneva alle popolazioni di lingua inglese nel suo complesso. In quell’occasione parlò senza il peso della responsabilità derivante da incarichi istituzionali, ma la pretesa che per questo fosse altrettanto scevro dell’attenzione della diplomazia internazionale era falsa. L’intento comune, suo e del presidente Henry Truman che lo aveva invitato, era quello di lanciare un chiaro messaggio della minaccia russa che incombeva nel prossimo futuro. Stalin, d’altronde, era l’unico leader uscito vincitore dalla Seconda Guerra Mondiale che aveva mantenuto il potere, al contrario dei subentrati presidente statunitense Truman e del primo ministro britannico Clement Attlee; in particolare, poi, affievolitisi i clamori dei trionfi ottenuti nella primavera del 1945, emergeva la questione che per quanto il successo fosse stato conseguito grazie alla ricerca di obiettivi compatibili, i sistemi di

governo della Grande Alleanza rimanevano assolutamente incompatibili (cfr. Gaddis 2005). I rapporti degli Stati Uniti con l'Unione Sovietica si stavano raffreddando e Truman voleva fare intendere che non si sarebbero tollerate ulteriori concessioni alle ambizioni sovietiche; lo sguardo sulla politica interna britannica era volto a usare quel palco, da cui Churchill avrebbe parlato, per dare anche voce a quanto il governo laburista di Attlee non poteva pubblicamente sostenere, ma che era ampiamente condiviso in particolare dal ministro degli esteri Ernest Bevin, laburista e fervente anti-comunista. Quindi Churchill, dopo avere evocato lo spettro dei due "giant marauders, war and tyranny" (Churchill 1946) che avrebbero saccheggiato nuovamente le residenze della gente comune ancora traumatizzata dagli scempi della recente guerra, propose a baluardo di sicurezza la fraterna unione di chi della libertà e della ricerca della pace aveva mostrato di essere il campione: "Neither the sure prevention of war, nor the continuous rise of world organisation will be gained without what I have called the fraternal association of the English-speaking peoples. This means a special relationship between the British Commonwealth and Empire and the United States." (Churchill 1946). In questo passaggio introdusse forse l'espressione di nuovo conio più significativa, quella della *special relationship* che avrebbe garantito la formidabile alleanza delle potenze nucleari anglofone quale deterrente allo scatenarsi di un nuovo conflitto. Nonostante Churchill avesse poi insistito che fosse stata sua intenzione soltanto di essere fautore dell'alleanza fraterna tra i due popoli piuttosto che dell'intima relazione tra i rispettivi apparati militari, la sua affermazione sembrò tuttavia indicare esattamente il contrario.

Il passaggio del discorso di Churchill che avrebbe segnato un'epoca fu abilmente introdotto. Così recita il capoverso del paragrafo che lo precede: "A shadow has fallen upon the scenes so lately lighted by the Allied victory" (Churchill 1946). Oltre

alla forte valenza (meta)teatrale di un'ombra, proiettata su un palco, che si allunga man mano che si allontana la luce emanata dalla vittoria alleata, è evidente il ritmo della struttura poetica del *blank verse* su cui si fonda la tradizione del teatro britannico. Dopo l'effetto dell'insinuarsi dell'ombra ottenuto grazie al sapiente uso delle sibilanti nella prima parte, riprende nella seconda le allitterazioni in "l", introdotte da "fallen", che si ripetono ravvicinate ed evocano l'estendersi di quella sagoma oscura che rendeva difficile anche solo intravedere quali fossero le azioni della Russia sul palcoscenico internazionale. Pur riconoscendo il valore del popolo russo per il contributo fornito alla vittoria nella Seconda Guerra Mondiale, sotto il comando di colui che chiamava ancora "my wartime comrade, Marshal Stalin", Churchill sentì il dovere di fare risuonare l'allarme per il pericolo che l'Unione Sovietica rappresentava in quel momento. E a questo punto attaccò il passaggio che sarebbe poi passato alla storia: "From Stettin in the Baltic to Trieste in the Adriatic, an iron curtain has descended across the Continent" (Churchill 1946). Attraverso il sapiente uso alternato delle assonanze tra le dentali occlusive sorde e quelle sonore, mimava la precisa considerazione geografica della fragorosa calata di quel metallico sipario tagliafuoco di sicurezza, meglio noto in Italia, secondo una traduzione-calco dall'inglese, come cortina di ferro. Nella narrazione di Churchill era stato Stalin a fare calare l'*Iron Curtain* attraverso l'Europa, eppure era lo stesso oratore che ora "drew the line, insisting that this antithetical new 'fact' must be faced" (Wright 2007: 43). Pertanto, per evitare di ignorare le difficoltà e i pericoli di tale azione, invitava a non chiudere gli occhi, a commettere ossia un'azione anti-teatrale. Si rammaricava per le popolazioni che sarebbero rimaste isolate dietro quella barriera di cui emergeva tutta l'ambiguità: fatta calare per salvaguardare gli spettatori in sala, si rivelava una trappola per chi rimaneva dall'altro lato, destinato a scomparire tra le

fiamme lasciando come reperto, a volte, soltanto un ormai simbolico mazzo di chiavi.

Churchill non fu il primo a usare in senso metaforico l'espressione e, forse in modo piuttosto sorprendente, il primo uso attestato in riferimento all'Unione Sovietica fu proprio da parte di un russo. Nel 1930 lo scrittore Lev Nikulin intitolò "Zhelezny i Zanaves", ossia "Iron Curtain", il suo editoriale sulla moscovita *Literaturnaya Gazeta* in cui denunciava, attraverso l'uso della stessa metafora teatrale, il tentativo borghese di tagliare fuori l'avanzare del fuoco della rivoluzione bolscevica dalla Russia sovietica al resto d'Europa. Ancora più paradossale è forse scoprire che il primo ad usarla nella odierna connotazione e denotazione, con cui è conosciuta dal grande pubblico grazie al discorso di Churchill, fu il ministro della propaganda nazista Joseph Goebbels. In un articolo su *Das Reich*, il 25 febbraio 1945 Goebbels scrisse profeticamente: "The Soviets would occupy the whole of Eastern and Southeastern Europe including the larger part of the Reich. In front of this territory, enormous when the Soviet Union is included, an iron curtain would descend once" (in Feuerlicht 1955: 187). L'articolo di Goebbels, pubblicato appena un paio di settimane dopo la conferenza di Yalta, circolò ampiamente in Europa ed è molto probabile che lo stesso Churchill lo avesse letto, almeno in parte, dato che il 12 maggio 1945 scrisse in un telegramma a Truman: "'An iron curtain is drawn down upon their front. We do not know what is going on behind" (188).

La metafora teatrale, forte di una consolidata cornice concettuale di riferimento, sembrò espletare una funzione persuasiva e cognitiva (cfr. Mooji 1993) dalla grande capacità suggestiva nel campo politico. Si guadagnò così una fortuna di impiego grazie alla ottimale interazione tra tenore e veicolo (cfr. Richards 1965) nel trasferimento dal contesto ordinario al contesto improprio; in questa reciprocità, la metafora dell'*Iron Curtain* rinnova le

connotazioni di entrambi i contesti in un “commerce entre pensées, c’est-à-dire d’une transaction entre contextes” (Ricoeur 1975: 105), rivelando così tutto il talento del pensiero se la metafora, come afferma Paul Ricoeur, è in effetti *un talent*. La retorica, dunque, secondo Ricoeur, non è altro che il riflesso e la traduzione di questo talento in un sapere distintivo.

Se davvero *l’Iron Curtain*, una barriera concettuale frutto di un sapere distintivo calata su quello che sarebbe stato un confine reale tra i due blocchi, contribuì a impedire il divampare di un’altra guerra mondiale non possiamo affermarlo; quello che possiamo sostenere è che un eventuale conflitto sarebbe inevitabilmente stato definitivo dato che avrebbe previsto l’impiego massiccio di armi nucleari. Durante quest’epoca, difatti, fu sovvertito quello che era sempre stato il comune comportamento umano nei conflitti, ossia di sviluppare la creazione di nuove armi per essere poi usate su larga scala per sconfiggere l’avversario. Di fronte al pericolo di annientamento totale prevalse in Truman, secondo l’opinione di Gaddis, “strategist’s great principle that war must be the instrument of politics, rather than the other way around” (2005: 144), e quindi la minaccia della bomba atomica, parafrasando la celebre massima di Von Clausewitz, diventò strumento di condotta politica.

Non fu sin da subito chiaro in quale maniera gli Stati Uniti avrebbero impiegato il monopolio nucleare per garantire una maggiore cooperazione con l’USSR sul piano politico. Anche perché la Russia sovietica aveva dispiegato la propria intelligenza per colmare il divario sul fronte delle armi nucleari. Le spie russe, si diceva, infiltrandosi soprattutto negli alti gradi dell’apparato britannico, erano arrivate a conoscere più segreti sulla bomba atomica di quanto ne sapesse il *Joint Chief of Staff* degli Stati Uniti d’America (cfr. Gaddis 2005).

La guerra fredda aveva congelato le acquisizioni della Seconda Guerra Mondiale e dalla metà dall’inizio degli anni Sessanta

si sarebbe affermata la politica della *détente* che mirava a congelare a sua volta i risultati della Guerra Fredda. Lo scopo non era quello di porre fine al conflitto ma piuttosto di stabilire delle regole di condotta, visto che le posizioni rimanevano distanti e radicate, per mantenere in effetti lo *status quo*. Si sarebbero evitati quindi scontri militari diretti, sarebbero state mantenute le rispettive zone di influenza esistenti, e tollerate le anomalie quali il Muro di Berlino e la cosiddetta dottrina M.A.D. (Mutual Assured Destruction).

3. *Spie: lo spettacolo dietro le quinte*

Si configura sempre di più quindi, nel combattere una guerra in cui non vi sono scontri diretti, in cui mancano battaglie campali, la figura di chi agisce nell'ombra, della spia, ossia dell'eroe che agisce per garantire e mantenere la sicurezza dovendo tuttavia celare la sua vera identità. Se il tradizionale teatro di guerra rimane chiuso dalla pesante *Iron Curtain*, agli attori non resta che muoversi dietro le quinte, e noi lettori della *spy story* siamo gli spettatori privilegiati che vedono ciò che i comuni cittadini non possono conoscere. Durante l'evoluzione della guerra fredda succede anche che gli attori salgano di ruolo e diventino protagonisti quando la doppia identità tipica dell'agente segreto si sublima in quella del supereroe che, una volta indossato il costume teatrale con tanto di maschera, può combattere il male protetto dall'anonimato (cfr. Di Nocera 2003). L'anonimità e la solitudine sono qualità che il supereroe condivide con l'agente segreto e che entrambi debbono possedere per adempiere ai propri compiti, sono qualità importanti anche a livello etico e sociale. Ma ciò che caratterizza l'agente segreto-eroe, e che definisce i tratti del suo ruolo, è la sua peculiare doppia natura (cfr. Sauerberg 1984) che gli deriva dal dover recitare due – se non più – parti cercando di ottenere la massima credibilità nei due contesti in opposizione e in conflitto.

Vi è anche la possibilità che chi spia non sia affatto un eroe ma un grigio funzionario d'apparato, come avviene ad esempio nel riuscitissimo film *Das Leben der Anderen* (*Le vite degli altri*, 2006) di Florian Henckel Von Donnesmark. Nella Berlino Est del 1984, il protagonista ascolta di nascosto le vite di un celebre scrittore e della sua compagna, una famosa attrice su cui ha messo gli occhi il ministro della cultura. Lo scarto dalla sua condizione avverrà quando da osservatore impassibile diventerà spettatore fedele e appassionato, e il suo iniziale distacco analitico si trasformerà via via in una vicinanza empatica. Il coinvolgimento emotivo, in cui dimostra la profonda umanità che invece l'apparato avrebbe voluto rimuovere dai suoi membri, lo spinge addirittura a intervenire nella storia innescando un ulteriore passaggio, da spettatore a protagonista che sventa in extremis la catastrofe pur rimanendo sempre nell'anonimato.

In un mondo caratterizzato da grandi contrapposizioni segnate da confini e da muri sorvegliati con grande dispiego di forze, la spia agisce nella zona crepuscolare dell'ombra, come una figura ambigua e dall'identità fluttuante. Deve riuscire a muoversi attraverso quelle barriere di separazione e fare circolare idee e informazioni, presentando inoltre stili di vita innovativi e rischiosi, ma pieni di un certo fascino "esotico" per chi li osserva e vorrebbe immedesimarsi in quelle avventure fuori dall'ordinario. Come scrive Nello Barile, "la spia era il punto di frizione tra placche geopolitiche che si fronteggiavano in modo totalizzante, ma anche il punto di fusione tra diverse concezioni del mondo, tra identità multiple che all'epoca difficilmente trovavano asilo nella struttura ordinante delle società moderne" (2015: 80). Al lettore viene offerta la possibilità di uscire dall'uniforme mondo del conformismo e di fare qualcosa di diverso anche se per interposta persona. All'apparenza la spia può rappresentare l'uniformità e l'anonimità della società

di massa, ma nel profondo esprime la ribellione individualista contro di essa, per cui la sua è una pseudo-anonimità (cfr. Sauerberg 1984). Quell'uomo che passa inosservato nella folla in realtà sta cambiando le sorti di questioni di politica internazionale e dal successo della sua missione dipende il mantenimento dello *status quo*, di qui il ruolo conservativo delle sue azioni.

Tuttavia, affinché il mondo possa conservare la sua armonia, l'agente segreto deve essere spietato, deve compiere il lavoro sporco che a lui viene delegato dalla società. Ripete nella modernità la stessa brutalità del mito greco di Procuste che armonizzava il suo mondo su un letto in cui amputava o stirava a forza coloro che erano obbligati a sdraiarsi su quel giaciglio e che risultavano essere più lunghi o più corti di quei confini. Per questa sua funzione quello dell'agente segreto è stato assimilato al ruolo del boia, come scrive Lars Ole Sauerberg: "The motives of the secret agent or the hangman are not important as long as the work is done. Whether they do it for money or for idealistic reasons is immaterial, although intrinsically interesting" (1984: 113-4). Devono entrambi vivere al di fuori della società per il doppio ruolo che rivestono, l'uno sul palcoscenico degli intrighi della politica internazionale l'altro sul patibolo, e che lascia loro le mani sporche di sangue: hanno tutti e due licenza di uccidere.

Il nome dell'agente segreto più celebre che nel suffisso del suo nome in codice ha inscritta questa licenza, il doppio 0 prima del 7, è ovviamente Bond, James Bond. Talmente la sua fama ha conquistato l'immaginario collettivo che il suo 007 è divenuto metonimicamente sinonimo per tutte le spie. Nei romanzi di Ian Fleming, la natura di isolamento in cui Bond è presentato ha una natura positiva. Vive da solo, da scapolo, e non perde occasione per enfatizzare questa sua scelta di vivere così la sua esistenza. Tuttavia, per quanto possa provare a integrarsi, non sembrano emergere possibili alternative a questa

sua condizione: sappiamo bene che per lui non è possibile.

Delle vicende di Bond narrate da Fleming vorrei qui fare qualche accenno soltanto a proposito di *From Russia With Love*, pubblicato nel 1956, poiché è quello in cui, a mio avviso, le questioni legate alla guerra fredda emergono con più chiarezza. Farò riferimento al romanzo e dovrò necessariamente accantonare la versione cinematografica, meno rilevante per questo scritto poiché quando nel 1963 Fleming e il produttore Albert R. Broccoli avrebbero lavorato alla sceneggiatura, non avrebbero ritenuto più fondamentali le contrapposizioni della guerra fredda e quindi avrebbero smussato tutte le possibili controversie politiche relative ai due schieramenti (i cospiratori, tanto per fare un esempio, non sono più i Sovietici ma i terroristi della SPECTRE).

In *From Russia With Love*, attraverso un lungo prologo, circa un terzo del romanzo, Fleming ci mostra il dietro le quinte dell'apparato sovietico: abbiamo finalmente la possibilità di assistere a quello che avviene al di là dell'*Iron Curtain*. Tutta la prima parte della storia è dedicata a descrivere le attività della SMERSH. Il nome è una contrazione del motto *Smiert Spionam* – ossia Morte alle Spie – ed è, come scrisse Fleming nella "Author's Note" in apertura, il dipartimento più segreto del governo sovietico. Nella stessa nota, Fleming scrisse che gran parte dello sfondo su cui si svolgono i fatti narrati è molto accurato; tuttavia, il resto della storia tende a esaltare ed accentuare il ruolo della Gran Bretagna proprio per controbilanciare il declino che questa nazione soffriva nella perdita di pezzi importanti dell'Impero e per il sempre minore peso che aveva sullo scacchiere politico internazionale. Per enfatizzare la minaccia del comunismo ed evidenziare l'imponenza del servizio segreto sovietico abbiamo quindi, in esclusiva, la possibilità di spiare una lunga riunione del direttivo che si pone l'obiettivo di intentare un'azione clamorosa contro l'intelligence britannica, la più

rappresentativa, a loro dire, dell'occidente. I funzionari sovietici sostengono che gli agenti britannici, seppure pagati poco e senza privilegi, siano incredibilmente devoti alla causa. Forse questo è dovuto alla loro formazione, Public Schools e università di prestigio e di lunga tradizione, ma soprattutto "most of their strength lies in the myth – in the myth of Scotland Yard, of Sherlock Holmes, of the Secret Service" (Fleming 1956: 58). James Bond è individuato come l'obiettivo che incarna quel mito e per questo deve essere ridimensionato e distrutto. Il suo *background* si può ricostruire attraverso i dossier studiati dai funzionari sovietici da cui emerge la descrizione di un tipico gentleman inglese, di bell'aspetto nonostante una cicatrice sulla guancia destra, atletico ma anche fumatore incallito e alla voce vizi sono riportati il bere, senza particolari eccessi, e le donne. In conclusione, è una spia pericolosa e nemico dello stato e per questo deve essere ucciso. La strategia della SMERSH è quella di montare uno scandalo sessuale di cui Bond deve rimanere vittima. Il luogo prescelto è la Francia, perché anello debole nei paesi occidentali proprio per la presenza di un forte partito comunista, e perché lì la stampa scandalistica darebbe grande clamore alla vicenda. Lo scalpore servirebbe a interrompere definitivamente quella *special relationship* (il caso dei Cambridge Five lo aveva già messo in atto difatti, vedi Sullam in questo volume) tanto auspicata e sostenuta da Churchill. Bond, apprendiamo, ha una formazione umanistica e una preparazione ampia e variegata ma non approfondita, una serie di abilità che spesso si rivelano utili ma non sempre sono sufficienti per tirarlo fuori da situazioni problematiche, per questo Sauerberg scrive: "He does not differ in kind from his readers, only in degree" (1984: 105). Ha al suo servizio specialisti che lo formano per affrontare particolari situazioni, ma non è il Bond con caratteristiche da supereroe della versione cinematografica.

Fleming fa un uso convenzionale degli stereotipi della guerra

fredda, gli attori dei due blocchi sembrano maschere teatrali. Abbiamo il disertore Red Grant, passato al soldo dell'Unione Sovietica, e chiamato a rivestire i panni della spia inglese per intrappolare Bond: quando Grant viene alla ribalta nei panni di un agente dell'MI6 sembra proprio dare corpo alle ansie della minaccia alla sicurezza britannica che venivano dalle spie transfughe verso il blocco sovietico. I russi sono presi a modello per mostrare l'autoritarismo e le rigide gerarchie militari di quella società. Inoltre, nei loro corpi, spesso grotteschi, impersonano l'estrema bruttezza che dovrebbe rispecchiare la deformità della loro morale. "This again is one of Fleming's typical textual strategies", nota Jonas Takors, "since all villains in his novels are marked as either psychologically, sexually or physically deviant" (2010: 224). Il compagno Colonnello Rosa Klebb incarna questo ruolo e assomma in sé tutte le peggiori mostruosità: il suo volto, simile a quello di un rospo ci dice Kronsteen, grande maestro di scacchi chiamato a pianificare la *konspiratsia* per conto della SMERSH, assomiglia a quello delle *tricoteuses* della Rivoluzione Francese, tanto incarna freddezza e impassibilità di fronte alla crudeltà. Klebb presenta anche una caratteristica molto interessante: viene descritta come appartenente al più raro dei tipi sessuali, quello della neutralità, perché "Sexual neutrality was the essence of coldness in an individual" (Fleming 1956: 86), e in questo è l'esatto contrario di Bond. Difatti, uno dei più evidenti e importanti aspetti nella saga di Bond è che ai suoi avversari non è mai concesso di fare sesso all'interno delle storie narrate. "They can represent mortal threats to Bond", scrivono Funnel e Dodds, "but they never represent a sexual threat to him" (2017: 11). È vero semmai il contrario, ossia Bond assume il ruolo di minaccia sessuale nei confronti del cattivo: ogni volta Bond conquista la donna succube legata al nemico, spesso anche con conseguenze tragiche per il personaggio femminile. La seduzione sessuale è l'arma che lo contraddistingue,

e il letto è la porzione di scena riservata esclusivamente a Bond e alle sue conquiste.

La prospettiva romantica con cui Fleming guarda verso est si intuisce già dal titolo in cui menziona la Russia e non l'Unione Sovietica per mostrare anche una continuità tra i due sistemi di potere. Questa continuità è ribadita anche dal cognome della donna prescelta per fare da esca nel complotto della SMERSH per incastrare e uccidere Bond. Tatiana Romanova è la bella *Corporal of State Security* che conduce una vita controllata dal partito fin nei minimi dettagli, compreso anche l'aspetto sessuale. Quando infine le si presenta la possibilità di vivere in Gran Bretagna una vita autonoma e autodeterminata non avrà dubbi sulla scelta da compiere: "Bond comes to symbolise all advantages of the Western World to her, and her choice is also one of sexual liberation" (Takors 2010: 224). La questione della libertà di espressione e di movimento, già elogiata da Churchill nel suo discorso "The Sinews of Peace" quale elemento che contraddistingueva l'occidente, viene ribadita nella contrapposizione che mette in scena Fleming.

L'eroe anonimo, la spia, può assumere le più svariate identità. Per Tatiana, Bond assomiglia al suo eroe letterario preferito, il protagonista del celebre romanzo di Mihail Lermontov *Un eroe del nostro tempo* (1840). Pechorin è l'archetipico antieroe romantico russo quello che nel romanticismo inglese sta all'eroe byroniano. Forse Fleming gioca su un paragone che può sembrare del tutto inappropriato, ma è anche possibile il fatto che Tatiana si innamori di un archetipo russo che in Russia, almeno ufficialmente, non esiste più e che può ritrovare solo in occidente, al di là della *Iron Curtain*. È quantomeno curioso notare che nell'introduzione che Vladimir Nabokov scrisse alla sua traduzione in inglese del romanzo di Lermontov, sottolinei che la speciale caratteristica del libro sia "the monstrous but perfectly organic part that eavesdropping plays in it" (1958: 20). Secondo

Nabokov, lo spiare, l'ascoltare di nascosto o di sfuggita, sono il consistente espediente che Lermontov usa per chiarire e fare avanzare la trama, quasi sfruttasse le peculiarità della narrativa della spy story non per cercare il mistero, ma per porre l'accento sulla costruzione narrativa.

In *From Russia with Love*, secondo quanto afferma Umberto Eco, fa la comparsa un'altra tipologia di personaggio molto particolare: colui che ha le qualità morali del cattivo ma le usa per un buon fine (cfr. 1965). Darko Kerim difatti combatte dalla parte di Bond con il quale comunque mantiene una relazione competitiva anche se lui stesso sottolinea la differenza dei loro ruoli: al contrario di Bond, lui non è stato formato "to be a sport" in quel mestiere, per lui si tratta di business mentre per Bond, che è un giocatore, sembra essere soltanto un gioco, anche se d'azzardo. Ed è allora che Kerim illustra la sua idea sul funzionamento del gioco di potere attraverso la metafora del biliardo: per quanto si possa fare affidamento alle leggi che governano i movimenti delle palle sul tappeto verde, sono sempre possibili interventi di disturbo da parte di elementi estranei a quel mondo e che rispondono a regole superiori. Come scrive in proposito Michael Denning, "this sense of different levels of rules is more pronounced in *From Russia With Love* than in most Fleming tales" (1987: 99). Ci muoviamo quindi su più livelli: gli attori su un palco prendono consapevolezza di essere solo interpreti di un piccolo ruolo effimero ("The best in this kind are but shadows", come direbbe Shakespeare), ma fuori da quel teatrino c'è un (o forse più di uno) palcoscenico più ampio le cui regole sono superiori. Michael Denning rintraccia nel complotto messo in piedi dalla SMERSH, non per uccidere Bond stesso ma soltanto la sua immagine (e di conseguenza quella dell'intelligence britannica), e in quella che definisce "the battle of the books", ossia nel duello conclusivo con il finto capitano Nash, alias Red Grant, una forte

auto-consapevolezza di quelle che sono le regole del biliardo di Fleming. Allo stesso modo, sempre secondo Denning, da queste regole Fleming sembra uscire quando nel finale fa arrivare inaspettata (l'apparente) morte di Bond. A mio avviso, invece, è proprio con questa sorta di *gimmick ending* che Fleming mette alla prova quelle regole: nemmeno la morte, per quanto sia lasciata nell'ambiguità, può distruggere Bond e soprattutto la sua immagine. Il grande successo arriverà a seguito della serializzazione di *From Russia with Love* e Bond non potrà fare a meno di tornare con la sua licenza di uccidere – e di sedurre – nel successivo romanzo, *Dr. No*.

4. Cold War Jokes: dal teatro all'avanspettacolo?

Durante l'ultima decade della guerra fredda il potere reale era nelle mani di alcuni leader – quali Mikhail Gorbachev, Ronald Reagan e Giovanni Paolo II – che potevano padroneggiare qualità quali il coraggio, l'eloquenza, l'immaginazione, la determinazione e la fede che permettevano loro di denunciare le disparità tra quello in cui la gente credeva e aspirava, e il sistema sotto il quale la guerra fredda li obbligava a vivere. Le divergenze più ampie erano certamente presenti nel blocco sovietico e quando emersero in tutta la loro forza sembrò quasi inevitabile che quei regimi fossero destinati a essere destituiti. Per dare sostegno a queste aspirazioni, servivano attori capaci di offrire una drammatizzazione che fosse in grado di sostenere la rimozione di quelle barriere calate nelle menti delle persone e che le avevano portate a pensare che la guerra fredda sarebbe potuta durare per un tempo indefinito.

Gli storici sembrano concordare con il fatto che la guerra fredda fosse infine evoluta in una lunga pace, un'epoca con una stabilità politica come non si ripeteva da molti decenni (cfr. Del Pero 2014). In particolare, il leader degli Stati Uniti, il presidente Ronald Reagan che fu un ardente *Cold Warrior*, era convinto

che la guerra fredda fosse divenuta una convenzione e come tale reiterasse meccanicamente delle formule che erano accettate passivamente; troppe persone, in particolare al di là della *Iron Curtain*, si erano a suo avviso rassegnate alla sua perpetuazione. La sua strategia per uscire da quello stallo di una condizione psicologica di arrendevolezza, era quella di evidenziare tutte le debolezze e i limiti del blocco sovietico e affermare i punti di forza dell'occidente. La sua arma era evidentemente quella dell'oratoria pubblica: da consumato attore di cinema quale era stato, aveva trovato nella politica il microfono da cui farsi anche intrattenitore.

Sin dal loro primo incontro, nel novembre del 1985, Reagan rimase molto colpito dal senso dell'umorismo di Gorbachev e notò che questi poteva raccontare "jokes about himself and even about his country, and I grew to like him more" (Yarhi-Milo 2014: 195). Durante il suo mandato da presidente degli Stati Uniti d'America, Reagan sviluppò una vera propensione a condire i suoi discorsi con delle barzellette, soprattutto molto note, pare per supplire alla sua mancanza di prontezza di spirito (cfr. Morris 1999), ma soprattutto per evidenziare le storture e le incongruenze del sistema sovietico. "You know I have a recent hobby", confidò Reagan agli astanti in occasione di un'apparizione pubblica nell'agosto del 1987 in cui tenne un discorso su questioni economiche, "I have been collecting stories that I can tell, or prove are being told by the citizens of the Soviet Union among themselves, which display not only a sense of humor but their feeling about their system" (Roberts 1987). Di seguito raccontò quella che ormai era riconosciuta come la sua barzelletta preferita, su un russo che vuole comprare una macchina, e che usava per evidenziare quella che era ormai la proverbiale arretratezza economica dell'Unione Sovietica: "This man lays down his money and then the fellow who's in charge says to him: 'Okay, come back in ten years and get your car.' And he

said: 'Morning or afternoon?' And the fellow behind the car says: 'Well, ten years from now, what difference does it make?' And he said: 'Well, the plumber is coming in the morning'""¹.

Barzellette e storielle del genere erano inserite, con piccole varianti, in ogni discorso pubblico che il presidente americano facesse e i corrispondenti politici che si muovevano al suo seguito le conoscevano ormai a memoria. Arrivavano a Reagan da varie fonti, da diplomatici, da transfughi sovietici ma anche dalla Central Intelligence Agency che aveva il compito di raccoglierle proprio per provare la loro diffusione, segno della rilevanza che veniva data a queste storielle. Nel settembre del 2013 sono stati declassificati dalla C.I.A. una cospicua serie di documenti tra cui un file intitolato "Soviet Jokes for the DDCI" e destinato al vicedirettore di quella agenzia (Deputy Director of Central Intelligence). Non è datato ma, poiché i documenti secretati sono declassificati generalmente dopo 25 anni, dovrebbe risalire al 1988, quindi alla vigilia della fine della guerra fredda. Le 11 barzellette raccolte dagli agenti segreti della C.I.A. hanno come oggetto i leader sovietici e la vita sotto il regime comunista. Riporto qui quella che Reagan diceva di avere raccontato personalmente a Gorbachev: "An American tells a Russian that the United States is so free he can stand in front of the White House and yell, 'To hell with Ronald Reagan.' The Russian replies: "That's nothing. I can stand in front of the Kremlin and yell, 'To hell with Ronald Reagan,' too"².

Tutte queste barzellette erano politiche, qualsiasi commento alla quotidianità nella Russia sovietica aveva risvolti politici. L'umorismo può essere usato come forma di resistenza, ma soprattutto riflette l'atmosfera politico-sociale di un dato periodo storico. Nel 1988 il sentimento diffuso era che il sistema sovietico fosse vicino al collasso, discredito non soltanto dall'arretratezza economica, ma dal fallimento della promessa di portare giustizia politica e sociale.

Spesso la gente scherza sui propri governanti – soprattutto se di regimi oppressori – non tanto per rovesciare il governo ma per renderlo sopportabile. Alexander Rose vede nelle barzellette politiche russe un esercizio di resistenza, un temporaneo calmante che agisce da surrogato alla partecipazione attiva nelle scelte politiche e sottolinea la peculiarità delle barzellette che si diffondono sotto i regimi autoritari di mostrare la discrepanza tra visione e realtà (cfr. Rose 2001-2002). Nei casi più estremi possono anche essere interpretate come indice di totale rassegnazione, poiché raccontarle attenuerebbe il senso di colpa verso il fallimento di una vera azione politica di opposizione. Un'altra ipotesi è che la diffusione di barzellette a sfondo politico rappresenti invece un'azione rivoluzionaria (cfr. Oring 2016). Molto spesso, a sostegno di questa possibilità, è citato il commento di George Orwell secondo cui "every joke is a tiny revolution" (in Oring 2016: 184), poiché arriva quantomeno a turbare o almeno a infastidire chi detiene il potere.

Quello che probabilmente permetteva la barzelletta era anche di ridere di sé stessi, di un organismo ipocrita, delle contraddizioni del sistema sovietico in cui vivevano cittadini che le rispecchiavano; mettevano in luce la coesistenza di due sfere incongruenti e tuttavia interagenti, quella della scena ufficiale e quella parallela del dietro le quinte, che erano spesso popolate dagli stessi attori.

* * *

In questo mio scritto ho tentato di introdurre alcuni dei temi significativi della guerra fredda attraverso la lente, talvolta divergente talvolta convergente, della metafora teatrale. Tuttavia, l'ambito delle questioni e degli argomenti coinvolti nella trattazione della guerra fredda riveste in ampiezza i più diversi linguaggi dell'arte: tanto quelli diretti, in cui essa occupa il

centro della scena, quanto quelli indiretti, dove sembra piuttosto funzionare come sfondo, atmosfera, orizzonte delle opere considerate. Per questo si è raccolta in questo volume una serie di articoli che potessero offrire uno sguardo d'insieme il più vasto possibile. Non si ha certo la presunzione di avere esaurito la trattazione di un tale complesso e controverso argomento e difatti, più che offrire una rassegna ragionata dell'immaginario della guerra fredda, si è cercato di comprendere come questa assuma una dimensione culturale e condizioni in profondità l'evoluzione di tematiche e di forme, innervando lo spazio artistico-letterario e producendo modi e stili inediti della rappresentazione.

Una delle questioni che subito emergono è quella della raffigurazione del nemico a fini propagandistici e di questo tema Alessandro Farsetti propone uno studio culturale sulle pratiche della propaganda Sovietica, tra il 1947 e la metà degli anni Cinquanta, in cui sottolinea l'importanza della proficua collaborazione tra artisti e intellettuali. Lo sguardo sull'Europa al di là del muro prosegue nel contributo di Massimo Palma che affronta le problematiche legate al tema del "ricordare" il Muro di Berlino, cercando negli autori tedeschi che hanno scritto di memoria del conflitto cosa ha voluto dire l'esperienza della scissione. David Matteini ci presenta un'altra possibilità di entrare nel clima culturale della Germania dell'Est nell'analisi che propone del romanzo di Ulrich Plenzdorf *Die neuen Leiden des jungen W.*, in cui l'autore legge la contemporaneità attraverso l'eredità letteraria di Goethe. Rimendiamo a Berlino, anche se dall'altra parte del Muro, dove Pierpaolo Martino ci introduce alla scoperta dell'esperienza vissuta da David Bowie in quella città a partire dalla creazione, nel 1975, di una delle sue maschere più note ossia il *Thin White Duke*, sino alla sua successiva evoluzione. Proseguendo in un ideale viaggio verso occidente, Federico Fastelli si sofferma sul tema del confine tra i due blocchi

e della precarietà dei rapporti dialettici, attraverso un'analisi dell'esperienza personale che Claudio Magris racconta, lui che visse a lungo a Trieste vera e propria città di frontiera, e della narrazione nei romanzi dei Wu Ming. Assunta Claudia Scottò di Carlo scova nel ricco epistolario di Pedro Salinas importanti riflessioni sulla guerra fredda e soprattutto sulla bomba atomica, che sarà poi al centro de *La bomba incredibile*, opera in cui lo stesso autore sublima l'ansia atomica e rappresenta l'angosciosa esistenza sotto quella permanente minaccia. Sara Sullam e Giuseppe Episcopo nei loro articoli pongono una riflessione sulla rappresentazione della guerra fredda in rapporto con le vicende storiche, l'una attraverso un'analisi di tre romanzi ispirati al celebre caso delle spie britanniche note come i *Cambridge Five*, l'altro offrendo esempi di tre diverse strategie rappresentative, quali la trasfigurazione narrativa, la drammatizzazione, la mimesi indiretta. Il problema di come rappresentare il racconto storico della guerra fredda a teatro è al centro delle considerazioni che Marta Marchetti ci presenta prendendo come riferimento *Rock'n'Roll* di Tom Stoppard, in cui la dimensione politica della cultura rock sembra funzionare da collante per il susseguirsi nel tempo degli eventi narrati. Beatrice Seligardi nel suo articolo ci mostra alcuni esempi, tra pittura e fotografia degli anni Sessanta e Settanta, dei nuclei tematici e ideologici al centro del dibattito culturale e politico di quegli anni. Le fantasie apocalittiche legate al terrore del rischio di un disastro atomico nel cinema americano degli anni Cinquanta e Sessanta, sono interpretate da Lorenzo Marmo seguendo le diverse declinazioni della categoria del corpo, tra dimensione materiale e metaforica.

NOTE

¹ È possibile trovare sul canale internet Youtube numerosi video che mostrano le varie occasioni in cui Ronald Reagan raccontava queste Soviet Jokes. [27/10/2020] <https://www.youtube.com/watch?v=mN3z3eSV-G7A>

² È possibile consultare il testo alla pagina internet [28/10/2020] <https://www.cia.gov/library/readingroom/docs/CIA-RDP89G00720-R000800040003-6.pdf>.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Barile, Nello (2015), "La spia nel corpo di qualcun altro", *Bond, James Bond*, eds. Alberto Abruzzese, Gian Piero Jacobelli, Milano, Mimesis (edizione digitale).
- Coleridge, Ernest Hartley (1900), *The Works of Lord Byron*, London, John Murray, vol. 3.
- Churchill, Winston (1930), *My Early Life*, London, Thornton Butterworth.
- (1946), "The Sinews of Peace". [27/10/2020] <https://winstonchurchill.org/resources/speeches/1946-1963-elder-statesman/the-sinews-of-peace/>
- Del Pero, Mario (2014), *La guerra fredda*, Roma, Carocci.
- Denning, Michael (1987), *Cover Stories: Narrative and Ideology in the British Spy Thriller*, London, Routledge.
- Di Nocera, Alessandro (2003), *Supereroi e superpoteri. Storia e mito fantastico nell'America inquieta della guerra fredda*, Roma, Castelveccchi.
- Eco, Umberto (1965), "Le strutture narrative in Fleming", *Il caso Bond*, eds. Oreste Del Buono, Umberto Eco, Milano, Bompiani: 75-121.
- Feuerlicht, Ignace (1955), "A New Look at the Iron Curtain", *American Speech*, 30/3: 186-189.
- Fleming, Ian (1956), *From Russia With Love*, London, Vintage Books, 2012.

- Funnell, Lisa; Dodds, Klaus (2017), *Geographies, Genders and Geopolitics of James Bond*, London, Palgrave Macmillan.
- Gaddis, John Lewis (2005), *The Cold War: A New History*, New York, Penguin (edizione digitale).
- Mooij, Jan J.A. (1993), "Metaphor and Truth: A Liberal Approach", *Knowledge and Language*, eds. F. R. Ankersmit, J.J.A. Mooij, Dordrecht, Springer, vol. 3: 67-80.
- Morris, Edmund (1999), *Dutch: A Memoir of Ronald Reagan*, New York, Random House.
- Nabokov, Vladimir (1958), "Translator's Foreword", Mihail Lermontov, *A Hero of Our Time*, New York, Ardis Publishers (edizione digitale).
- Oring, Elliott (2016), *Joking Asides: The Theory, Analysis, and Aesthetics of Humor*, Boulder, University Press of Colorado.
- Richards, I. Armstrong (1965), *The Philosophy of Rhetoric*, New York, Oxford University Press.
- Ricœur, Paul (1975), *La métaphore vive*, Paris, Seuil.
- Roberts, Steven V. (1987), "Reagan and the Russians: The Joke's on Them", *New York Times*, August 21 (edizione digitale).
- Rose, Alexander (Dec. 2001- Jan. 2002), "When Politics is a Laughing Matter", *Policy Review*, Hoover Institution, Stanford University.
- Roy, Donald, ed. (2003), *Romantic and Revolutionary Theatre 1789-1860*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Sauerberg, Lars Ole (1984), *Secret Agents in Fiction: Ian Fleming, John le Carre and Len Deighton*, London, Macmillan.
- Sheppard, Francis H. W., ed. (1970), *Survey of London*, London, Athlone Press-University of London, vol. 35.
- Takors, Jonas (2010), "'The Russians could no longer be the heavies': From Russia with Love and the Cold War in the Bond Series", *Facing the East in the West: Images of Eastern Europe in British Literature, Film and Culture*, eds. Barbara Korte, Eva Ulrike Pirker, Sissy Helff, Amsterdam-New York, Rodopi: 219-32.

Watson, Ernest Bradlee (1926), *Sheridan to Robertson – A Study of the Nineteenth-Century London Stage*, New York, Benjam Blom.

Wewitzer, Ralph (1817), *A Brief Dramatic Chronology of Actors: Etc. on the London Stage*, London, John Miller.

Wright, Patrick (2007), *The Iron Curtain – From Stage to Cold War*, Oxford, Oxford University Press.

Yarhi-Milo, Keren (2014), *Knowing the Adversary: Leaders, Intelligence, and Assessment of Intentions in International Relations*, Princeton, Princeton University Press.

