



Spie al museo

di Mariacristina Cavecchi

Tra i luoghi attraversati da trame e peripezie spionistiche il museo è certamente uno dei più intriganti. Spazi per eccellenza dello sguardo e dell'osservazione, sale di musei e gallerie intercettano, materialmente e metaforicamente, storie legate a missioni speciali, occultamenti e appostamenti, veri o di finzione. E se, abitualmente dovrebbero stimolare l'osservazione e anche educare alla visione, talvolta si trasformano in luoghi da cui gettare lo sguardo verso un altrove e un oggetto che non è l'opera d'arte in essi raccolta – benché talvolta capiti che le spie vengano distratte dai capolavori esposti e, pur se solo per un attimo, dimentichino le loro missioni e si lascino andare alla contemplazione dell'arte. Non è raro che i musei vengano frequentati e perlustrati da spie e agenti segreti in missione o che in essi si organizzino scambi d'informazioni o materiali, forse perché considerati luoghi sacri e perciò inviolabili. Qualche volta accade che ospitino sale di osservazione e di comando di servizi segreti in cui, nuovamente, lo sguardo, invece di essere rivolto alla collezione in essi contenuta, viene "deviato" (proprio come certi servizi segreti) e portato a posarsi su un oggetto altro o su "le vite degli altri", per citare il titolo del film di Florian Henckel von Donnersmarck ambientato in una Berlino Est controllata dalle spie della Stasi. D'altro canto il museo espone spesso opere che smascherano un certo voyeurismo dei visitatori; si pensi all'installazione di Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2°*



le gaz d'éclairage,¹ in cui l'osservatore, attraverso un paio di buchi in un antico portone di legno, guarda un paesaggio illuminato in cui una nuda figura di donna giace supina, braccia aperte e gambe divaricate su un letto di ramoscelli morti e foglie cadute, sollevando con la mano sinistra una piccola lampada a gas accesa. Voyeurismo, certamente, ma anche, "sbirciare nel senso di guardare furtivamente lì dove non si dovrebbe" (Somaini 2005: 156).

Questo saggio prende in considerazione due testi che, pur con modalità e finalità differenti, pongono in relazione lo spazio del museo con il mondo dello spionaggio: la commedia di Alan Bennett, *A Question of Attribution*, che ha debuttato al *National Theatre* di Londra nel 1988, e il romanzo *Mirror Image* (1981) di Jeff Rovin, uno dei capitoli della serie *Op-Center* ideata da Tom Clancy e Steve Pieczenik. Nella commedia di Bennett, un autore che nel corso della sua carriera si è lasciato spesso sedurre dai temi dello spionaggio e dello svelamento/mascheramento di sé (O'Mealy 2001: 56; McKechnie 2007: 89-90), il protagonista è il noto storico dell'arte Sir Anthony Blunt alle prese con la corretta interpretazione di due dipinti, ma anche con un funzionario dei servizi segreti che lo interroga sul suo passato di spia e anche sui misteri della storia dell'arte. Nella *spy story* di Rovin, che s'inserisce in una precisa tradizione della *spy-story* post-guerra fredda (Cawelti, Rosenberg 1987; Garson 1996: 32-34), interi capitoli del romanzo sono ambientati nel museo dell'*Hermitage* di San Pietroburgo, i cui saloni e corridoi brulcano di spie sulle tracce della centrale operativa dei servizi segreti sovietici, installata nei suoi sotterranei, e, in modo piuttosto insolito per questo tipo di letteratura, suspense, colpi di scena e azione lasciano il passo a momenti di contemplazione dell'arte e di riflessione su temi museografici.

Sono molti i motivi di questa *liaison* tra spionaggio e museo, a cominciare proprio dalla centralità che quest'ultimo riserva all'esperienza della vista, che lo rende una metafora pregnante dell'attività spionistica, con il suo apparato di binocoli, lenti d'ingrandimento e telecamere (Gifford 2004). Il museo, inoltre, così come il mondo dello spionaggio, è un luogo pieno d'insidie in cui bisogna muoversi con cautela e in cui il vero si mescola e confonde con il falso, o con qualcosa di diverso da ciò che appare. Non solo. Se lo spazio del museo diventa un'ambientazione geografica e metaforica ideale per trame che si sviluppano intorno ai motivi dello sguardo e della doppia identità, la figura della spia sembra avere molto da spartire con curatori di musei e storici dell'arte. Per la spia, che, come scriveva già Robert Baden-Powell nel suo seminale *My Adventure as a Spy* (Panek 1981: 54), si trova a condurre anche investigazioni e indagini,² vale infatti ciò che Carlo Ginzburg (Ginzburg 1986: 160-161), e prima di lui Enrico Castelnuovo (Castelnuovo 1968: 782) ed Edgar Wind (Wind 1963) scrivevano a proposito del detective. Nelle loro considerazioni sul lavoro dello storico

¹ *Étant donnés*: 1° *la chute d'eau*, 2° *le gaz d'éclairage* è permanentemente installata al *Philadelphia Museum of Art* dal 1969. Si veda <<http://www.philamuseum.org/exhibitions/324.html>> (14.4. 2014).

² Scrive infatti Robert Baden-Powell: "One of the attractive features of the life of a spy is that he has, on occasion, to be a veritable Sherlock Holmes" (citato in Panek 1981: 54).



dell'arte Giovanni Morelli, una figura chiave nello sviluppo della nuova scienza dell'attribuzione (Brewer 2009: 44-54), questi tre studiosi osservavano una sostanziale affinità e sintonia tra il suo metodo indiziario utilizzato nel processo di attribuzione di un dipinto e quello del detective Sherlock Holmes nelle sue indagini poliziesche. Entrambi, storico dell'arte e spia, sono infatti sulle tracce di qualcuno o di qualcosa, di una presunta verità, a partire da indizi e tracce impercettibili ai più. "Tracce, magari infinitesimali [che] consentono di cogliere una realtà più profonda, altrimenti inattuabile" (Ginzburg 1986: 165). Da un lato, i segni pittorici conducono il *connoisseur* alla corretta valutazione di un dipinto e a distinguere tra il vero e il falso; dall'altro, gli indizi conducono il detective o la spia al vero autore di un crimine, di una fuga d'informazioni o di un doppio gioco.

ANTHONY BLUNT, UNA SPIA AL COURTAULD INSTITUTE OF ART

Storico dell'arte e critico analitico di grande levatura, esperto mondiale dell'arte di Nicolas Poussin, uno dei principali catalogatori del nostro tempo, titolare della cattedra di Storia dell'arte all'università di Londra, membro della *British Academy* e della *Society of Antiquaries*, direttore del *Courtauld Institute* e *Surveyor of the King's Pictures*, Sir Anthony Blunt (la sua nomina è del 1956), è stato certamente anche tra le spie più famose della storia. Una spia al servizio del KGB. Battezzato "il chierico dei tradimenti" da George Steiner (Steiner 1980), il "quarto uomo" del gruppo delle "spie di Cambridge" (Boyle 1979) fu un doppiogiochista di grande stile e il suo smascheramento uno degli scandali che più scossero la Gran Bretagna.

Ancora oggi non è dato sapere con precisione quando lo spionaggio sovietico abbia reclutato Blunt, né i motivi che abbiano spinto quest'ultimo a farsi reclutare, benché si ritenga probabile che abbia iniziato a simpatizzare per il comunismo tra il 1926 e il 1929, quando era ancora studente al *Trinity College* a Cambridge. Sembra che inizialmente, eletto *fellow* del college nel 1932, abbia svolto il ruolo di "scopritore di talenti e di guida spirituale" (Negri 1999: ix-xiv).³ Certo è che fu una delle cinque spie di

³ Nel suo memoriale, consegnato alla British Library da John Golding con l'intesa che potesse essere reso pubblico a venticinque anni dalla sua morte (dal 23 luglio 2009 sono a disposizione nella Reading Room), Blunt scrive: "I found that Cambridge had been hit by Marxism and that most of my friends among my junior contemporaries - including Guy Burgess - had either joined the Communist Party or were at least very close to it politically. [...] Eventually, largely owing to the influence of Guy Burgess [...] I realised that one could no longer stand aside. The issue of Fascism, as posed by the advent to power of Hitler and later by the Spanish Civil War, became so urgent that the Ivory Tower no longer provided adequate refuge. [...] I was thus faced with the most important decision of my life. I might have joined the Communist Party, but Guy, who was an extraordinarily persuasive person, convinced me that I could do more good by joining him in his work. What I did not realise at the time is that I was so naïve politically that I was not justified in committing myself to any political action of this kind. The atmosphere in Cambridge was so intense, the enthusiasm for any anti-fascist activity was so great, that I made the biggest mistake of my life" (riportato in Andy McSmith: 2009).



Cambridge, insieme a Kim Philby, Guy Burgess, Donald Duart Maclean e John Cairncross. Tutti provenienti da famiglie altolocate, passati per le aule dell'università di Cambridge, la più *British* delle istituzioni, e appartenenti all'elitaria cerchia degli "Apostles", una società quasi segreta che ebbe un ruolo importante nella vita letteraria e filosofica inglese (Penrose 1987: 64-90), i "magnifici cinque" diventarono spie sovietiche e trasmisero alla Russia importanti informazioni politico-militari. Quando, nel 1940, Blunt divenne membro della sezione M15 dei servizi segreti di sicurezza britannici, passò regolarmente informazioni ai suoi contatti sovietici. Nel 1964, ormai circondato da sospetti e sotto torchio, crollò e patteggiò un'assoluta discrezione e la sua immunità personale in cambio di una confessione di tradimento e di una collaborazione con l'M15 - anche se il KGB non cadde nel tranello, facendo sospettare l'intelligence britannica di essere di fronte a un nuovo tiro mancino di Blunt. Il 5 novembre 1979 il giornalista Andrew Boyle pubblicò il suo libro di rivelazioni sul "quarto uomo" del gruppo delle spie di Cambridge, *The Climate of Treason* (l'edizione americana s'intitolava *The Fourth Man*); pur non menzionando mai il nome dello storico dell'arte, cui si riferisce con lo pseudonimo di "Maurice", la pubblicazione pochi giorni dopo indusse Margaret Thatcher ad annunciare al parlamento i retroscena del doppio gioco di Blunt tra *Intelligence Service* e KGB (Penrose 1987: 540-42).

Quella di Blunt è una storia lacunosa, con molte zone d'ombra, che pone molti interrogativi, che suscitò grandissimo scalpore e che colpisce soprattutto se si pensa al profilo di questa spia che, come ricorda George Steiner, "nella sua veste di studioso e docente, aveva fatto della sincerità e della più scrupolosa integrità la pietra angolare del proprio lavoro" (Steiner 2010: 41). Senza addentrarsi nel dibattito che si accese subito dopo il suo smacheramento alla ricerca delle motivazioni che lo spinsero al tradimento, dalla biografia di Miranda Carter, *Anthony Blunt: His Lives* (2002) a quella immaginaria di John Banville in *The Untouchable* (1997), fino alle rivelazioni contenute in *The Crown Jewels: The British Secrets at the Heart of the KGB Archives* (1999), seguito alla pubblicazione degli archivi del KGB, si potrebbe forse presumere che Blunt abbia tradito il proprio paese per non tradire i propri ideali di storico dell'arte. Come scrive Steiner, Blunt potrebbe essere scivolato "dal suo marxismo studentesco e salottiero [...] nella concretezza del tradimento" proprio non avendo trovato altro rimedio alla "prostituzione del mercato basato sul denaro" (Steiner 2010: 43-44): convinto che la grande arte non sarebbe potuta "sopravvivere alla gestione frammentaria, anarchica, sempre soggetta alle mode, del mecenatismo privato e della banalizzazione massmediatica" (Steiner 2010: 42) e della necessità di controllo da parte "di uno stato illuminato, educatore e dotato di un preciso senso della storia", come quello dei Medici o della corte di Versailles, Blunt guardava al commissariato leninista alle Belle arti (accanto al ministero rivoluzionario della cultura del Messico o all'Ufficio di Propaganda e alla Camera Ufficiale delle Arti nel Terzo Reich) come a "un esempio di mecenatismo autoritario ma al contempo progressista", capace, cioè, di promuovere un'arte che porti a un miglioramento della vita e di diffonderla nell'intera società.



Inoltre, è possibile che il giovane studioso e *connoisseur*, “trovandosi sbarrata la strada ad alcuni dipinti [...], tenuti sottochiave in mano a privati, abbia provato un accesso di sprezzante disgusto per il capitalismo” e una naturale simpatia per un’Unione Sovietica che esponeva i grandi capolavori in gallerie pubbliche⁴.

Il rapporto tra interessi artistici e politici di Blunt, tuttora fonte di discussione, è al centro del ritratto che dello storico dell’arte offre Alan Bennett in *A Question of Attribution* - una commedia brillante,⁵ particolarmente interessante dal punto di vista dell’analisi delle relazioni tra museo e spionaggio. Drammaturgo con uno spiccato interesse per musei ed esposizioni, successivamente cicerone in “una visita guidata” alla *National Gallery* londinese (Bennett 2005b) e poi in musei a Leeds, Aberdeen e nell’Irlanda del Nord (Bennett 2005a), in *A Question of Attribution* Bennett gioca con la doppia identità di Blunt e offre una serie di riflessioni legate al mondo dell’arte attraverso lo specchio della vicenda spionistica (Cavecchi 2011). Come suggerisce la didascalia iniziale, la storia di *A Question of Attribution* è ambientata alla fine degli anni sessanta, quando Blunt ha già confessato la sua attività di spia del KGB e sta collaborando con Chubb, personaggio di fantasia, ufficiale dei servizi segreti britannici, che indaga sul suo passato di spia e che cerca di rintracciare attraverso vecchie fotografie altri presunti accoliti. Al contempo lo storico dell’arte è alle prese con l’interpretazione di due dipinti: l’*Allegoria della Prudenza* di Tiziano,⁶ custodito alla *National Gallery* di Londra, e il *Triplo Ritratto*,⁷ della collezione reale di Buckingham Palace. La “questione dell’attribuzione” e della *connoisseurship* ammiccano ovviamente alla doppia vita dello storico dell’arte e ne diventano metafora. In un rimbalzo incrociato di scene l’identificazione di Blunt come “quarto uomo” di Cambridge e di tutti i personaggi cui era legato nella sua attività segreta rimanda specularmente all’individuazione del “terzo uomo” del *Triplo ritratto*, identificato come Orazio Vecellio, così come è rappresentato nell’*Allegoria della prudenza*, nonché del “quarto” e “quinto”, che emergono uno dopo l’altro nell’operazione di pulitura e, successivamente, nell’analisi ai raggi X.⁸

⁴ Così Steiner: “My conjecture is that Blunt was certain, and that the young scholar-connoisseur, barred from certain paintings and drawings of genius because they were locked up in private keeping, experienced a spasm of contemptuous loathing for capitalism. In the Soviet Union, he knew, great art hangs in public galleries. No scholars, no men and women wanting to mend their souls before a Raphael or a Matisse need wait, cap in hand, at the mansion door”. (Steiner, 2010: 194.)

⁵ La commedia debuttò al *National Theatre* il 1 Dicembre 1988, in *double bill* con *An Englishman Abroad* (i due testi vengono indicati come *Single Spies*), per la regia di Simon Callow, con Alan Bennett stesso nei panni di Blunt, e Simon Callow come Chubb.

⁶ Tiziano, *Allegoria della prudenza* (dipinto su tela fra il 1560 e il 1570), 76,2x68,6 cm; *National Gallery* di Londra.

⁷ *Triplo Ritratto* (1562), 80,5x93 cm; *Hampton Court Palace*.

⁸ In “A note on the paintings” pubblicata come prefazione a *A Question of Attribution* è lo stesso Bennett a dichiarare il suo debito per il saggio di Erwin Panofsky, “Titian’s Allegory of Prudence” (in Panofsky 1955), e per l’articolo di St John Gore, “Five Portraits” (1958, *Burlington Magazine*, vol. 100, pp. 351-353).



Con grande ironia, Bennett pone sulla scena un ufficiale dei servizi segreti e uno storico dell'arte ex spia del KGB, sulle tracce di quei "fakes and forgery" (Bennet 1998: 345) che appartengono tanto alla storia dell'arte quanto alla Storia tout court. Con altrettanta ironia, facendo ovviamente riferimento all'accostamento tra i metodi investigativi di Giovanni Morelli a Sherlock Holmes, fa dialogare queste due professioni - quella dell'investigatore e dello storico dell'arte - non solo nel caso del protagonista, ma anche nel personaggio di Chubb, che il drammaturgo presenta come un doppio parodico di Blunt. La frequentazione di Blunt e del *Courtauld Institute*, ove si reca una volta la settimana per interrogarne il direttore, avvincono infatti Chubb al punto da appassionarlo a questioni d'iconologia e a indurlo a girovagare nelle sale del *British Museum* o a indugiare davanti alle tele degli *Old Masters* esposte alla *National Gallery* - una passione dilettantesca ma genuina che fa dire allo storico dell'arte: "One hopes the security of the nation is not being neglected in favour of your studies in iconography" (Bennett 1998: 325). Nonostante si tratti ovviamente di una semplice battuta, Blunt mostra di aver colto nel segno: l'attrazione per il museo e l'arte distraggono l'agente che, solo in extremis, non dimentica l'appuntamento con lo storico dell'arte.⁹ Grazie a quest'ultimo, lo stesso Chubb, addestrato all'indagine e all'interrogatorio e abituato per deformazione professionale a non fidarsi mai delle apparenze, scopre che anche l'iconologia è un terreno minato e che le sale delle gallerie raccolgono tele insidiose, di difficile interpretazione, che presuppongono un occhio tutt'altro che "innocente" (Shattuck 1984). Dal canto suo Blunt non fa nulla per rassicurarlo e, anzi, gli conferma che l'arte è sempre di difficile comprensione, perché raramente è ciò che sembra; nei dipinti non c'è un senso dato, "there isn't a 'hang of it'" (Bennett 1998: 325). Gli presenta allora l'*Allegoria della prudenza* come "a puzzle picture" di cui non è facile afferrare il senso e, sulla scia delle considerazioni di Panofsky (Panofsky 1955), lo invita (e con lui noi spettatori) a considerare il dipinto non solo come "a visual paraphrase of the Three Ages of Man", in cui i tre volti tipizzano le tre età della vita umana, ma anche come una moderna allegoria della Prudenza (Bennett 1998: 325). Di fronte al tentativo d'interpretazione del dipinto da parte di Chubb, che si lancia a decifrare il cane come un simbolo di fedeltà (Bennett 1998: 325), Blunt spiega che nell'arte "appearances deceive" (Bennett 1998: 326) e adduce come motivo dei fallimentari tentativi d'identificazione di Chubb il fatto di aver applicato ingenuamente al mondo dell'arte le tecniche d'identificazione utilizzate nella sua attività di detective. D'altro canto, Blunt sembra dimenticare quanto invece dovrebbe sapere perfettamente, e cioè che anche il detective, la spia, l'agente segreto, esattamente come lo storico dell'arte, hanno a che fare con problemi d'identificazione

⁹ CHUBB: This morning I got up, cup of tea, read the *Telegraph*, the usual routine. Nothing on the agenda for today, I thought, why not toddle up town and wander round the *British Museum*, sure to come across something of interest. Just turning into Great Russell Street when I remember there is something on the agenda. Your good self! What's more, I'm due at the *Courtauld Institute* in five minutes. So I about turn and head for Portman Square. (Bennett 1998: 314)



e false identità e come, quindi, queste professioni potrebbero comportare anche qualche rischio comune: “a barrenness of outlook, a pedantry that verges on the obsessive, a farewell to common-sense, the rule of the hobby horse” (Bennett 1998: 348). Peraltro, esattamente come le opere d’arte, che sfuggono sempre a una totale comprensione¹⁰, anche Blunt nasconde ancora molti segreti e, nonostante le sue confessioni, “still elude[s] us”; non a caso la commedia si chiude nel segno dell’incertezza, lasciando senza risposta non solo i quesiti che nascono di fronte ai due dipinti ma anche a quelli che sorgono pensando alla vita di Blunt. Così, di fronte alle ulteriori fotografie di presunte spie presentate da Chubb, il protagonista sbotta nella battuta finale: “[...] who are they all? I don’t know that it matters. Behind them lurk other presences, other hands. A whole gallery of possibilities. The real Titian an allegory of Prudence. The false one an Allegory of Supposition. It is never-ending” (Bennett 1998: 348). Pur per ragioni differenti, secondo Chubb, così come per Blunt, il museo è un luogo d’incertezze e anche di contraffazioni,¹¹ che pone molte domande; un luogo insidioso, esattamente come la vita.

La specularità, se non la coincidenza, tra arte e vita, spazio del museo e mondo delle spie, viene ulteriormente ribadita nell’esilarante conversazione tra Blunt e sua maestà la regina Elisabetta II, che lo storico dell’arte incontra per caso in uno dei corridoi di Buckingham Palace, di fronte al *Triple Portrait*, e che si mostra curiosa di sapere quanti siano i *forgeries* nella sua collezione (Bennett 1998: 342). La sovrana, che viene dipinta da Bennett come poco competente in materia d’arte, è certamente perspicace e pungente nelle sue velate allusioni alla falsa identità di Blunt, che infatti, così commenta il suo incontro: “I was talking about art. I’m not sure that she was” (Bennett 1998: 346). Acuta e sagace, la regina gioca a rimpiattino con lo storico dell’arte e mostra di essere perfettamente consapevole della sua doppia identità, come quando, di fronte a un Blunt che le confessa di non essersi mai fatto dipingere un ritratto, esclama: “So we don’t know whether you have a secret self” (Bennett 1998: 340), facendo peraltro riferimento ad una lunga tradizione critica che attribuisce al ritratto un’evidente volontà di indagine introspettiva.¹² Allo stesso modo, è facile intravedere la sottile ironia delle parole di sua maestà che, nascondendosi dietro disquisizioni sui falsi pittorici, si riferisce invece alle vicende e alle motivazioni politiche che hanno

¹⁰ BLUNT: [...] The painting is a riddle, and this and similar riddles are quests one can pursue for years; their solution is one of the functions of art historian. But it is only one of his functions. [...] Because, though the solution might add to our appreciation of this painting, paintings, we must never forget, are not there primarily to be solved. A great painting will still elude us, as art will always elude exposition. (Bennett 1998: 348).

¹¹ CHUBB: [...] An art gallery, I always come out feeling restless and dissatisfied. Troubled. [...] with art... I don’t know. Is it that I don’t get anything out of me? What am I supposed to think? What am I supposed to feel? (Bennett 1998: 317).

¹² HMQ [...] Portraits are supposed to be frightfully self-revealing, aren’t they, good ones? Show what one’s really like. The secret self. (Bennett 1998: 339).



portato a concedere l'immunità e il massimo riserbo sulla sua attività spionistica a un Sir Anthony Blunt certamente dotato di "right background and pedigree":

HMQ: [...] I suppose too the context of the painting matters. Its history and provenance (is that the world) confer on it a certain respectability. This can't be a forgery, it's in such and such a collection, its background and pedigree are impeccable - besides, it has been vetted by the experts. Isn't that how the argument goes? so if one comes across a painting with the right background and pedigree, Sir Anthony, then it must be hard, I imagine - even unconceivable - to think that it is not what it claims to be. And even supposing someone in such circumstances did have the suspicious, they would be chary about voicing them. Easier to leave things as they are in every department. Stick to the official attribution rather than let the cat out of the bag and say, "Here we have a fake". (Bennett 1998: 344)

In disaccordo con sua maestà, che considera il falso semplicemente come una frode da smascherare e non meritevole di studio e attenzione, Blunt contesta l'appropriatezza del termine "fake" cui preferisce piuttosto quello di "enigma" (Bennett 1998: 344). Il Blunt della finzione, ma anche quello che ha proposto la storia come unica base scientifica di giudizi di valore relativi ad opere d'arte (Blunt 1938: 404), spiega infatti che un dipinto è un documento e come tale deve essere considerato all'interno di un contesto storico-artistico: "a painting is a document. Ma'am. It has to be read in the context of art history" (Bennett 1998: 333); le opere d'arte a volte sono una cosa diversa rispetto a quello che immaginiamo e di esse non ci si deve tanto chiedere se siano falsi, quanto piuttosto chi ne sia l'autore e in quali condizioni storiche e per quali motivi siano state prodotte.¹³

In queste ultime riflessioni, dietro alla "questione dell'attribuzione", si può forse scorgere una timida giustificazione di Blunt per la sua vita di spia, che aveva precedentemente liquidato con un laconico: "it seemed the right thing to do at the time" (Bennett 1998: 313). Come il falsario, anche il "traditore della patria" deve venir giudicato non in modo pregiudiziale, ma pensando ai motivi che l'hanno guidato nelle sue scelte e al contesto storico-politico in cui certe decisioni sono state partorite. Come lo storico dell'arte, anche lo storico deve dotarsi di una "visione armata" (Shattuck 1984) e cercare di collocare in modo corretto la vicenda di Blunt e delle spie di Cambridge nel contesto di quegli anni. D'altro canto, anche se nella commedia Sir Anthony Blunt non offre mai giustificazioni esplicite per il suo passato di spia, la decisione del drammaturgo d'interpretare egli stesso il ruolo del protagonista

¹³ BLUNT: The question doesn't pose itself in the form, 'Is it a fake?' so much as 'Who painted this picture and why?' Is it Titian, or a pupil of Titian? Is it someone who paints like Titian because he admires him and can't help painting in the same way? (Bennett 1998: 342).



conferma una certa *sympathy* nei confronti dello storico dell'arte/spia, già espressa peraltro nell'introduzione a *Single Spies*, in cui confessa una certa invidia per le spie di Cambridge vissute in un'epoca in cui era ancora possibile nutrire delle illusioni:¹⁴

Certainly in the spy fever that followed the unmasking of Professor Blunt I felt more sympathy with the hunted than with the hunters. [...] It suits governments to make treachery the crime of crimes, but the world is smaller that it was and to conceal information can be as culpable as to betray it. As I write evidence is emerging of a nuclear accident at Windscale in 1957, the full extent of which was hidden from the public. Were the politicians and civil servants responsible for this less culpable than our Cambridge villains? Because for the spies it can at least be said that they were risking their own skins whereas the politicians were risking someone else's. Of course Blunt and Burgess and co. had the advantage of us in that they still had illusions. They had somewhere to turn. The trouble with treachery nowadays is that if one does want to betray one's country there is no one satisfactory to betray it to. If there were, more people would be doing it" (Bennett 1998: ix, x-xi).

SPIE ALL'HERMITAGE

Museo e spionaggio dialogano in modo diverso in *Mirror Image* (1981). Questa *spy story* è parte della serie *Op-Center*, frutto della collaborazione di un autore di storie di spionaggio navigato come Clancy e di uno scrittore, psichiatra, ex consulente del Dipartimento di Stato Usa in materia di terrorismo come Pieczenik. L'autore ne è Jeff Rovin, con una spiccata vocazione per la catalogazione, come si evince dalle varie enciclopedie che ha compilato (da quella dei supereroi a quella dei supercattivi, fino a quella degli animali nei cartoni animati), ma di cui non è nota una competenza specifica per il mondo dell'arte o del museo. Benché si tratti di un romanzo di genere interessato principalmente a sviluppare una trama di colpi di scena e suspense, *Mirror Image* rivela un'attenzione piuttosto inconsueta per il museo e i temi a esso connessi e, per quanto non si possa certo parlare di una precisa consapevolezza teorica, motivi

¹⁴ Portare sulla scena la doppia identità di Anthony Blunt significa anche riaprire le ferite di un paese guidato dalla politica di *appeasement* dei governi conservatori di Baldwin e Chamberlain e incapace di reagire con tempestività alla minaccia nazista che gravava sul mondo; forse, significa anche ripensare alla tempestività con cui, viceversa, un governo Thatcher assetato di consensi e di una nuova credibilità si fosse lanciato nell'avventura bellica nelle lontane Falkland. Una spedizione militare opportunamente propagandata come dimostrazione di una ritrovata solidarietà nazionale, dalla cui retorica patriottica Bennett prende le distanze nella sua raccolta di scritti e conferenze *Writing Home*, quando torna a ragionare sul tradimento di Blunt e Burgess "I have put some of my own sentiments into Burgess's mouth. 'I can say I love London. I can say I love England. I can't say I love my country because I don't know what that means', is a fair statement of my own, and I imagine many people's position. The Falkland War helped me to understand how a fastidious stepping-aside from patriotism could be an element in characters as different as Blunt and Burgess." (Bennett, 1998: 331).



museografici echeggiano sorprendentemente in tutto il libro, benché spesso vengano utilizzati in modo ingenuo e stereotipato.

Nella finzione di *Mirror Image*, ambientato in un imprecisato periodo post guerra fredda, i sotterranei del magnifico museo dell'*Hermitage* di San Pietroburgo diventano sede della Centrale Operativa dei servizi segreti sovietici deviati. Questa è installata in prossimità dello Scalone Giordano del Palazzo d'Inverno ed è controllata dal ministro degli Interni Nikolaj Dogin, pronto a rovesciare il governo del neoeletto presidente Kiril Zhanin con un colpo di stato concertato con la collaborazione del capo di una potente organizzazione criminale internazionale. Il museo ospita così la più sofisticata struttura per la ricognizione e le comunicazioni di tutta la Russia: un occhio e un orecchio sul mondo. Proprio per la sua strategica destinazione, il museo diventa luogo di passaggio delle spie russe che lavorano alla Centrale o la sorvegliano e di sopralluoghi da parte di quelle inglesi e americane a caccia d'informazioni sulla Centrale. L'autore sembra avere un occhio particolarmente attento per lo spazio del museo in cui ambienta la sua azione: indugia nella descrizione dell'*Hermitage*, offrendo via via indicazioni molto precise sulle sale, gli scaloni e le opere esposte, e lascia che molti dei suoi personaggi vengano sedotti e rapiti dall'imponenza dell'edificio e dalla rara bellezza della collezione che ospita. Rovin è l'occhio del narratore onnisciente che segue minuziosamente i movimenti dei suoi personaggi all'interno del museo, ma svolge in qualche modo anche la funzione di guida museale, offrendo ai suoi lettori una breve storia del museo e dell'incomparabile raccolta di opere e una descrizione del complesso architettonico:

The State Hermitage Museum is the largest museum in Russia. It was established in 1764 by Catherine the Great as a separate area of the two-year-old Winter Palace. It quickly grew from the 225 pieces of art she bought for it to the current collection of 3 million pieces. The museum houses works by Leonardo da Vinci, Van Gogh, Rembrandt, El Greco, Monet, and countless masters, as well as ancient artifacts from the Paleolithic, Mesolithic, Neolithic, Bronze, and Iron ages. Today, the museum consists of three buildings side by side: the Winter Palace; the Little Hermitage, located directly to the northeast; and the Large Hermitage, situated northeast of that. Until 1917, the Hermitage was closed to all but the royal family, the friends, and aristocrats. Only after the Revolution was it opened to the public. (*Mirror Image*: 34)

Anche se nell'economia del romanzo assolve a funzioni diverse da quelle per le quali è stato progettato, l'*Hermitage* mantiene la capacità d'incantare i propri visitatori e d'inchiodarli alla visione delle opere che espone. Sono molti i personaggi che, come il Chubb di Alan Bennett, pur trovandosi nel museo per motivi diversi, vengono distratti dalla magnificenza della sua architettura e collezione e che distolgono (anche se solo momentaneamente lo sguardo dall'oggetto delle loro indagini. Già nel prologo, l'agente russo Pavel Odina, ormai a fine missione e in procinto di rientrare in



patria, confessa a se stesso che avrebbe rimpianto “the incomparable Hermitage”, parte imprescindibile del paesaggio urbano di San Pietroburgo, e informa i lettori di come, nonostante il divieto dei suoi superiori, usasse girovagare per le sale come un comune visitatore:

Though they weren't supposed to wander in the museum, he always took time to do just that when Colonel Roscky was occupied. Even if someone did see him day after day, he was supposed to be an employee there. No one would give it a thought. Besides, a religious man can't be put among the likes of Rembrandt's *Descent from the Cross*, or Carracci's *Lamentation of Christ*, or his favourite, the School of Ribalta's *St. Vincent in a Dungeon*, and not be expected to look. Especially when he felt such a kinship to the trapped but resolute St. Vincent. (*Mirror Image*: 3)

Anche l'agente dell'*Intelligence Service* D16 Keith Fields-Hutton non può fare a meno di ammirare “the sprawling, gold-domed museum” (Clancy 1995: 34); seduto sotto un albero in riva alla Neva, guarda l'*Hermitage*, che gli appare “striking, its dozens of white columns now ruddy with sunset and the ribbed dome gleaming” (Clancy 1995: 51). Dissimulato da visitatore con tanto di macchina fotografica al collo, una Bolsey 35mm, e dotato di una guida del museo con relativa piantina, Keith Fields-Hutton entra nel museo per cercare di localizzare il centro di comunicazioni russo e si aggira sospettoso per sale e corridoi dove ogni guardiano può essere un potenziale informatore del ministero della Sicurezza, alla ricerca di stanze segrete o di scale nascoste. Pur in missione speciale, quando entra nel museo, l'agente si sente invadere da un timore reverenziale non dissimile da quell'“impressione solenne” registrata da Goethe in visita alla Galleria di Dresda (Marini 2009: 99): “As always, he felt humbled as he walked through the white marble columns on the ground floor. He experienced that every time he entered one of the most historic buildings in the world” (*Mirror Image*: 34).

È Keith Fields-Hutton a ragionare sui motivi strategici che possono aver indotto i russi ad allestire un impianto del genere nel museo, giustificando la scelta con l'inviolabilità dei musei che, come gli ospedali o le chiese, non sono generalmente bersagli militari;¹⁵ è sempre lui a ricordare come invece Hitler avesse violato la sacralità dell'*Hermitage*, bombardandolo, e come i russi ne avessero preventivamente imballato i capolavori, mettendoli in salvo su un treno speciale, partito da Leningrado il 2 luglio del 1941.¹⁶ Dall'altra parte della barricata, anche il generale Sergej Orlov, un ex

¹⁵ “The fact that they may have set up a communications center in the museum made strategic sense. Art was as valuable as gold, and museums were rarely bombed in wartime. Only Hitler had violated the sanctity of this museum by bombing it. However, the citizens of what was then Leningrad had taken the precaution of evacuating their treasures to Sverdlovsk in the Urals”. (Clancy 1995: 35)

¹⁶ “The Hermitage during the Siege” nel sito del museo: <http://www.Hermitagemuseum.org/html/En/05/hm5_3.html> (15.1.2014). Un episodio, quello del trasferimento della collezione dell'*Hermitage* negli Urali prima che i tedeschi completassero l'assedio di



astronauta ora alla guida del Centro Operativo, riflettendo sulla scelta strategica di collocare il Centro Operativo all'interno del museo, tra i vari motivi pratici adduce nuovamente quello della sua presunta inviolabilità.¹⁷ Il generale non solo non può esimersi dall'ammirare la bellezza del museo, ma considera la capacità di apprezzare l'arte e la bellezza come un criterio alternativo di discriminazione dei personaggi (oltre a quelli canonici buoni/cattivi, russi/americani e/o inglesi): "It bothered him that Rossky and the Minister never stopped to look at the river, at the buildings, and especially the art. To them, beauty was merely something to hide under" (*Mirror Image*: 79). Non è infatti un caso che, obnubilati dall'avidità e sete di potere, gli infidi e odiati Rossky e Odgin siano impermeabili all'arte e alla bellezza. Che gli ideatori russi del colpo di stato rivoluzionario si servano dell'arte e dell'*Hermitage* come copertura dei loro traffici e non siano minimamente interessati a loro o in grado di apprezzarli, è un'idea che attraversa anche la mente di Keith Fields-Hutton, quando, varcando la soglia del museo, ripensa al fatto che quando Caterina aveva istituito il museo, aveva stabilito alcune norme di comportamento per i suoi ospiti, di cui, a suo avviso, la più importante era contenuta nel primo articolo: "On entering, the title and rank must be put off, as well as the hat and sword" (*Mirror Image*: 35). Questa norma, gli pare infranta dai russi, che sembrano contraddire il fatto che "the experience of art should ease personal and political squabbles, not conceal them" (*Mirror Image*: 35).

Contrariamente a quanto accade nella commedia di Bennett, in cui il museo è luogo di contemplazione, osservazione e riflessione, nel romanzo di Rovin il museo è luogo di azione e imboscate. Una delle sale dell'*Hermitage* viene designata come punto d'incontro tra il russo Andrej Volko, agente del D16, smascherato dai russi con i quali si trova quindi costretto suo malgrado a collaborare, e il soldato americano David George con l'agente del D16 Peggy James. L'incontro deve avvenire di fronte alla tela di Raffaello Madonna Conestabile, che il narratore, assumendo ancora una volta il ruolo di guida del museo, definisce come "one of the gems of the collection" e sulla quale si dilunga.¹⁸

Leningrado, che ha dato lo spunto al testo teatrale *El guía del Hermitage* (2003) del drammaturgo peruviano Herbert Morote, in cui una guida del museo, Pavel Filipovich, vecchio e malato, decide di continuare le visite guidate spiegando, con molta passione, i dipinti che non ci sono più a dei visitatori immaginari.

¹⁷ "The practical side was the Hermitage site itself. It had been chosen over potential locations in Moscow and Volgograd because operatives could be moved in and out inconspicuously with tour groups; because agents could travel easily from here to Scandinavia and Europe; because the Neva would hide and disperse most of the radio waves coming from equipment at the Center; because the working TV studio they'd built gave them access to satellite communication; and most important, because no one would attack the Hermitage" (Clancy 1995: 79-80).

¹⁸ "[...] painted in 1502, is named for the city in central Italy that had been its home for centuries. The round painting is seven inches tall by seven inches wide, nestled in an ornate gold frame as wide on each side as the art, and shows the Madonna, in a blu robe, sitting in front of rolling hills cradling the infant Jesus in her arms". (Clancy 1995: 384)



Una volta entrati nel museo Peggy e George si comportano come dei visitatori, guida in mano, pretesa attenzione per le opere d'arte che, invece, questa volta, non li distraggono dal loro obiettivo. Gli occhi, solo apparentemente rivolti alle tele appese alle pareti, sono invece tesi a perlustrare la sala, lentamente, per non attirare l'attenzione e a individuare la presenza di eventuali spie russe (*Mirror Image*: 385). In quest'azione armata, gli occhi in agguato non sono quindi quelli dell'appassionato d'arte o del turista, ma quelli furtivi della spia, "spetsnaz-trained eyes as sharp and carnivorous as those of a hawk..." (*Mirror Image*: 388). È proprio la mancanza di un'espressione estasiata per la visione dell'arte a tradire una di queste ultime:

Everyone else in the room was moving or looking at paintings, all except for a short man in starched brown trousers. His round face seemed out of place here, a dark cloud amid the many sunny, adoring expressions. (*Mirror Image*: 385)

È probabilmente lo stesso atteggiamento disincantato a tradire anche il soldato George. Se in quest'azione i personaggi paiono poco propensi a lasciarsi andare alla contemplazione dell'arte, non così l'autore che, invece, nella descrizione dell'azione e dell'inseguimento sofferma la propria attenzione, seppur brevemente, sulle sale del museo e sulle opere che vi sono esposte. Rovin mostra di aver ben presente la scena dell'azione e descrive dettagliatamente i movimenti dei suoi personaggi come in uno *storyboard* cinematografico, prendendo come riferimento l'allestimento delle opere esposte nella collezione dell'*Hermitage*: la *Madonna Conestabile* di Raffaello¹⁹ e la sua *Sacra Famiglia*, di cui Peggy finge d'indicare il San Giuseppe senza barba e poi la *Madonna*,²⁰ la sala adiacente, con la scultura di Michelangelo, le Logge di Raffaello, "a gallery copied from one of the same name in Vatican", "the spectacular murals by Unterberger"²¹ (*Mirror Image*: 387); la galleria che ospita i dipinti della Scuola di Bologna (*Mirror Image*: 397); lo scalone dello Stato, "the magnificent staircase, with its walls of yellow marble and two first-floor rows of ten columns each" (*Mirror Image*: 398); un quadro di Tintoretto, uno di Veronese (*Mirror Image*: 397).

Come insegnano Bennett e il suo Blunt, il museo è insidioso. In *Mirror Image* è anche un luogo di morte, benché in questo caso la morte di Rosky che fa accorrere visitatori, guardiani e forse agenti della sicurezza, non abbia niente a che vedere con quella molto più romantica e drammatica di Bergotte, il romanziere di successo immaginato da Proust in *À la recherche du temps perdu*, che muore per tutt'altre ragioni, davanti al dipinto di Vermeer ch'egli adora (Proust 1923). Le morti di Valja e poi del colonnello Rosky sul sontuoso scalone dello Stato, con le sue pareti di marmo giallo e le due fila di dieci colonne a pianterreno, sono funzionali alla trama spionistica e sono infatti la conseguenza di un lungo inseguimento per le sale del museo; si tratta

¹⁹ <http://www.Hermitagemuseum.org/html_En/03/hm3_3_1i.html> (15.1.2014).

²⁰ <http://www.Hermitagemuseum.org/html_En/03/hm3_3_1g.html> (15.1.2014).

²¹ <http://www.Hermitagemuseum.org/html_En/08/hm88_0_1_31.html> (15.1.2014).



di un momento di suspense e anche di grande effetto drammatico, che, per quanto forse indipendentemente dalla volontà dell'autore, ci ricorda però comunque dello stretto legame tra museo e morte sancito da una vasta letteratura, dal museo/mausoleo di Adorno al museo come "voisinage de visions mortes" di Paul Valéry (Valéry 1960: 1290-93), fino ai musei cimiteri invisibili a Filippo Marinetti.

Una "dualità incombente è il demone dell'agente segreto" (Steiner 2010: 77) e inganni e finzione sono parte del suo armamentario. Da un lato, la spia deve mantenere il proprio anonimato e nascondere la sua duplice identità; dall'altro è sulle tracce di altre spie, le cui false identità è suo preciso compito smascherare. La questione dell'autenticità è quindi di vitale importanza nel mondo dello spionaggio, com'è peraltro cruciale nella storia dell'arte la "questione dell'attribuzione". Entrambe le professioni, quella dello storico dell'arte e della spia, devono possedere un occhio ben allenato, in grado di valutare e giudicare; Rovin offre un esempio di questa maestria (o *connoisseurship*?) in una pagina emblematica. Quando il colonnello Rossky trova la moneta contenente una cimice che Fields-Hutton ha fatto scivolare davanti alla porta di quella che sospetta essere la sede del Centro Operativo, la raccoglie, la esamina e, facendo appello alla propria esperienza, comincia a dubitare che questo peso messicano sia autentico: "the peso might be exactly what it seemed to be. But he hadn't survived twenty years in the special forces by taking anything for granted. [...] It all seemed very authentic. But the eye could be fooled" (*Mirror Image*: 41-42). E così, il colonnello sottopone la moneta a un piccolo esperimento che gli rivela che qualcosa al suo interno genera un campo elettrostatico e che quindi quella moneta deve contenere una trasmittente, per quanto non molto potente - uno di quegli oggetti che oggi si trovano esposti in qualche sala dei vari musei dedicati allo spionaggio. Sono le telecamere di sicurezza del museo a svelare l'identità dell'agente che ha abbandonato la moneta, per la quale non ci sarà ovviamente scampo. Dall'occhio del *connoisseur* all'occhio implacabile e spietato della telecamera.



BIBLIOGRAFIA

- Adorno T.W., [1967] 1988, "Valéry Proust Museum", in *Prisms*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, pp. 173-186.
- Banville J., 1997, *The Untouchable*, Vintage Books, New York.
- Bennett A., [1994] 1997, *Writing Home*, Faber & Faber, London.
- Bennett A., 1998, *A Question of Attribution*, in *Alan Bennett: Plays 2*, Faber & Faber, London.
- Bennett A., 2005 (2005a), *Going to Pictures*, Forelake, London.
- Bennett A., 2005 (2005b), *Spoiled for Choice. Four Paintings for Schools Portrait or Bust*, Forelake, London.
- Blunt A., 1938, "Standards-I", *The Spectator*, CLXI, II (16 Sept.), pp. 403-405.
- Boyle A., 1979, *The Climate of Treason: Five who Spied for Russia*, Hutchinson, London.
- Carter M., 2002, *Anthony Blunt: His Lives*, Farrar Straus Giroux, New York.
- Castelnuovo E., 1968, "Sull'attribuzione", *Encyclopaedia Universalis*.
- Cavecchi M., 2011, "Quando il teatro va al museo. Una storia di oggi", in *Altre modernità*, 5, pp. 26-44.
- Cawelti, G. J., Rosenberg B.A., 1987, *The Spy Story*, Chicago University Press, Chicago.
- Garson H.S., 1996, *Tom Clancy. A Critical Companion*, Greenwood Press, Westport, Connecticut-London.
- Gifford C., 2004, *Spies: Essential Intelligence for Spies and Secret Agents*, Kingfisher Publication, London.
- Ginzburg C., 1986, "Spie. Radici di un paradigma indiziario", in *Miti emblematici spie*, Einaudi, Torino.
- Gore St J., 1958, "Five Portraits", *Burlington Magazine*, vol. 100, n. 667, pp. 351-353.
- Marinetti F. T., 1909, "Fondazione e Manifesto del Futurismo", in *Le Figaro*, 20 febbraio.
- Marini Clarelli M.V., *Che cos'è un museo*, 2009, Carocci, Milano.
- McKechnie K., 2007, *Alan Bennett*, Manchester, Manchester UP.
- McSmith A., 2009, "The fourth man speaks: Last testimony of Anthony Blunt", *The Independent*, 23 luglio.
- Negri A., 1999, *Anthony Blunt. L'occhio e la storia. Scritti di critica d'arte (1936-1938)*, Campanotto, Udine.
- O'Mealy J., 2001, "Spies and Writers: Burgess, Blunt, Kafka and Proust", in *Alan Bennett: A Critical Introduction*, Routledge, New York, pp. 55-84.
- Panek LeRoy, 1981, *The Special Branch: the British Spy Novel, 1890-1980*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green, Ohio.
- Panofsky E., 1955, "Titian's Allegory of Prudence" in *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*; trad. ital. di R. Federici



Panofsky E., [1962] 1996, "L'Allegoria della prudenza di Tiziano: poscritto", in *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino, pp. 147-168.

Penrose B. and S. Freeman, 1986, *Conspiracy of Silence. The Secret Life of Anthony Blunt*, Grafton, London.

Proust, M., 1923, *À la recherche du temps perdu: La Prisonnière*, Paris, Gallimard Collection Folio Classiques.

Rovin J., Clancy T., Pieczenik S., 1995, *Op Center. Mirror Image*, Berkley Books, New York.

Shattuck, R., 1984, *The Innocent Eye. On Modern Literature and the Arts*, Farrar Straus Giroux, New York.

Somaini A., 2005, *Il luogo dello spettatore: forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Vita e pensiero, Milano.

Steiner G., 2010, "Il chierico dei tradimenti" in *Lecture. George Steiner sul 'New Yorker'*, Milano, Garzanti, Milano.

Valéry P., "Le problème des musées", 1923, in *Œuvres, tome II, Pièces sur l'art*, 1960, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, Paris, pp. 1290-1293.

West N., Tsarev O., 1999, *The Crown Jewels: The British Secrets at the Heart of the KGB Archives*, Yale University Press, Yale.

Mariacristina Cavecchi è ricercatrice presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Milano, è titolare dell'insegnamento di Storia del teatro inglese. Le sue principali aree d'interesse sono il teatro shakespeariano (in particolare la riscrittura per il teatro e il cinema dei testi di Shakespeare), il teatro contemporaneo britannico e il modernismo, di cui privilegia l'analisi dei rapporti con le arti figurative. Tra le sue pubblicazioni: *Cerchi e cicli. Sulle forme della memoria in Ulisse*, Bulzoni, Roma, 2012; *Percorsi nel teatro inglese dell'Ottocento e del primo Novecento*, con S. Soncini, Edizioni ETS, Pisa, 2012; *Shakespeare mostro contemporaneo. Macbeth nelle riscritture di Marowitz, Stoppard e Brenton*, Unicopli, Milano, 1998. Sta attualmente lavorando ad una monografia dedicata alla presenza del museo nei testi teatrali britannici contemporanei.

cristina.cavecchi@unimi.it