



Quando il teatro va al museo. Una storia di oggi

di Mariacristina Cavecchi

A partire dagli anni settanta, sulla scia di Beckett (Cavecchi 2009: 161-181), si registra sulle scene inglesi una progressiva incidenza di testi teatrali che ruotano intorno a musei, gallerie, curatori e mercanti d'arte. Dalla farsa *After Magritte* (1970), in cui Tom Stoppard mostra le conseguenze piuttosto surreali di una visita alla mostra dell'artista belga alla Tate Gallery, fino al più recente *The Pitmen Painters* (2008) di Lee Hall, ispirato alle vicende dei minatori/pittori del "Gruppo di Ashington" e alla loro prima mostra a Bensham (Gateshead 1938), il teatro incorpora motivi museografici con significative ricadute formali, visive e semantiche. I drammaturghi ricorrono al museo per potenziare la dimensione iconica dei propri testi e, quando questi sono concepiti sull'onda del successo di grandi mostre, anche la loro visibilità; è il caso di *Red* (2008) di John Logan che "esporta" con grande successo la figura di Mark Rothko dalle sale della Tate Modern (che all'artista astrattista ha dedicato una grande mostra nel 2008) al palcoscenico londinese del Donmar Warehouse. Talvolta, come in *England* (2007) di Tim Crouch, è invece il teatro ad andare al museo e a ribadirne la funzione quale luogo privilegiato per la produzione di sensi sempre nuovi. Il museo si offre come specchio alla scena che, suo tramite, interroga i motivi dell'autenticità e dell'identità, dell'arte e della vita, come in *Three Birds Alighting on a Field* (1991) di Timberlake Wertenbaker, che in una galleria londinese ambienta le sue storie di passione e avidità.

Nel novero dei numerosi testi che guardano al museo resta da segnalare l'affiorare di uno specifico interesse per i problemi relativi all'attribuzione e alla *connoisseurship*, che aleggia in autori come David Hare, Alan Bennett, David Edgar o Simon Gray. La "questione dell'attribuzione" risveglia motivi lontani e forse sopiti di una Gran Bretagna dalla vicenda artistica complicata, segnata certo dall'insofferenza nei confronti dell'immagine e da una certa paralisi artistica, ma anche da una



vocazione a diventare la cassaforte artistica dell'Europa (napoleonica) (Taylor, 1948) e, oggi, la capitale europea dell'arte contemporanea. La presenza sul palcoscenico di *The Old Masters* (2004) di Simon Gray del mercante Joseph Duveen e dello storico dell'arte Bernard Berenson la dice lunga su questo fantasma dell'autenticità, che rievoca storie di speculazioni e incerte attribuzioni. Autenticità e attribuzione sono d'altro canto motivi di grande attualità, come è dimostrato dalla mostra piccola ma significativa che l'estate scorsa la National Gallery di Londra ha dedicato a manipolazioni, falsi ed errate attribuzioni del museo londinese, portati alla luce da lavori di restauro più o meno recenti: una riflessione sui rapporti non sempre pacifici tra investigazione scientifica e *connoisseurship* (Wieseman 2010: 8), di cui uno tra i capitoli più appassionanti è stato certamente quello della controversa e mai conclusa vicenda dell'attribuzione del dipinto noto come il *Leonardo americano*, che i proprietari Andrée e Harry Han sostenevano essere la versione originale della *Belle Ferronnière* di Leonardo conservata al Louvre (Brewer 2009).

A teatro il problema dell'attribuzione risulta funzionale alla trama, nella quale introduce *suspense*, colpi di scena, trepidazione, ma si presta anche a catalizzare rinnovate incertezze politiche e identitarie, come emerge nei due testi sui quali intendo focalizzare l'attenzione: *A Question of Attribution* di Alan Bennett, una commedia andata in scena al National Theatre di Londra nel 1988 e *Pentecost* di David Edgar, un affascinante thriller intellettuale che ha debuttato presso The Other Place di Stratford-upon-Avon nel 1994.

L'ENIGMA DELLA STORIA

Drammaturgo dalla spiccata *verve* comica, Alan Bennett pone l'attenzione sul processo ermeneutico dell'attribuzione e costruisce *A Question of Attribution* come "an inquiry in which the circumstances are imaginary but the pictures are real" (Bennett 1998: 301) che pone al centro della scena la figura di Anthony Frederic Blunt, dal 1947 al 1974 direttore del prestigioso Courtauld Institute of Art e curatore delle Collezioni Reali dal 1945 al 1972. L'azione si dipana tra collezioni d'arte, proiezioni di diapositive, lezioni dedicate ai dipinti degli Antichi Maestri, riflessioni sull'annosa "questione dell'attribuzione" e ruota intorno a due dei tanti misteri irrisolti della storia dell'arte, legati all'interpretazione di due dipinti, rispettivamente *l'Allegoria della Prudenza* di Tiziano,¹ custodito alla National Gallery di Londra, e il *Triplo Ritratto*,² della collezione reale di Buckingham Palace. Nella scena di una presunta lezione al Courtauld Institute lo storico dell'arte ragiona sulla loro problematica interpretazione e attribuzione e, prendendo spunto da due saggi critici di Erwin Panofsky e St John Gore,³ pone a

¹ Tiziano, *Allegoria della prudenza* (dipinto su tela fra il 1560 e il 1570), 76,2x68,6 cm; National Gallery di Londra.

² *Triplo Ritratto* (1562), 80,5x93 cm; Hampton Court Palace.

³ 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



confronto i due dipinti: l'*Allegoria della Prudenza*, che risplende di tutta la magnificenza dell'*ultima maniera* di Tiziano, e il *Triplo Ritratto*, che descrive come un "hotchpotch", uno studio eseguito da più mani e la cui incoerenza compositiva pare difficilmente compatibile con l'arte del grande maestro veneziano, che, tuttavia, potrebbe essere l'autore della figura centrale (*A Question*: 346-348). Blunt invita studenti (e ovviamente spettatori) a focalizzare l'attenzione sulle due figure che si trovano rispettivamente al centro dell'allegoria e alla destra del triplo ritratto e azzarda un'inedita identificazione, riconoscendo in entrambe lo stesso personaggio, il figlio di Tiziano, Orazio Vecellio: "the same eyes, the same nose, surely this is the same man" (*A Question*: 347). Benché lo storico dell'arte possa dirsi soddisfatto di essere riuscito a identificare il "terzo uomo", questa scoperta non lo aiuta comunque a risolvere il mistero che circonda il *Triplo Ritratto*. Appartenuto alla collezione di Carlo I, si intitolava *Tiziano e un senatore di Venezia* e rappresentava solo due figure; successivamente, l'operazione di pulitura voluta da Blunt ha portato alla luce il terzo personaggio sulla destra, mentre le analisi ai raggi x hanno rivelato l'esistenza di un quarto e di un quinto uomo, le cui identità rimangono ancora un enigma, così come rimane irrisolta l'individuazione dell'autore (o degli autori).

L'aura di mistero che circonda il dipinto investe anche la vita di Anthony Blunt, che oltre ad essere uno stimato storico dell'arte è stato anche spia dei servizi segreti sovietici negli anni dell'ascesa nazista, nonché il "quarto uomo" del gruppo delle "spie di Cambridge" (Boyle 1979).⁴ 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, i "magnifici 5" diventarono spie sovietiche e trasmisero alla Russia importanti informazioni politico-militari. Disorientati dalla politica di *appeasement* dei governi conservatori di Baldwin e Chamberlain, che sembravano chiudere gli occhi davanti all'incalzare della minaccia nazionalsocialista, i giovani intellettuali di Cambridge guardavano con speranza alla Russia come unica grande potenza in grado di bloccare Hitler (De Seta 1993), peraltro ignari del patto Molotov-Ribbentrop e degli accordi territoriali tra Unione Sovietica e Germania nazista del 1939 che rimasero a lungo segreti. Nel memoriale scritto dopo che la sua vera identità è stata resa pubblica Blunt parla di un clima di grande eccitazione e cospirazione anti-nazista e scrive: "The atmosphere in Cambridge was so intense, the enthusiasm for any anti-fascist activity was so great, that I made the biggest mistake of

Panofsky 1955), e per l'articolo di St John Gore, "Five Portraits" (1958, *Burlington Magazine*, vol. 100, pp. 351-353).

⁴ Oltre a Blunt le altre spie erano Harold Kim Philby, Donald Maclean, John Cairncross e Guy Burgess – quest'ultimo protagonista di *An Englishman Abroad* (1988) dello stesso Bennett, presentato insieme a *A Question of Attribution* al Royal National Theatre in un *double bill* dal titolo *Singles Spies*. Alla doppia vita di Blunt s'ispira anche il best-seller di B. Penrose e S. Freeman, *Conspiracy of Silence. The Secret Life of Anthony Blunt* (Grafton, London, 1986).



my life".⁵ Nel 1963 Blunt confessò al Governo e alla Corona d'aver agito come spia del Cremlino e ottenne l'impunità in cambio del suo silenzio, mentre sarà poi, nel 1979, Margaret Thatcher ad annunciare al parlamento i retroscena del suo doppio gioco tra Intelligence Service e Kgb.

A Question of Attribution si svolge allora attorno a questo duplice mistero: da una parte uno dei tanti *puzzle* della storia dell'arte, legato all'interpretazione del *Triplo Ritratto*; dall'altra quello della doppia identità del protagonista, Anthony Frederic Blunt, storico dell'arte e spia dei servizi segreti sovietici, la cui intricata vita è laconicamente riassunta dalla conclusione della brevissima voce a lui dedicata nel prestigioso *Dictionary of Art* (1996) curato da Jane Turner, in cui si legge che "the relationship between his interests in art and his political interests remains a matter of debate" (in Negri 1999: viii). La "questione dell'attribuzione" annunciata dal titolo investe così simmetricamente il mondo dell'arte e dei Vecchi Maestri e quello dello spionaggio in un rimescolamento di carte da cui non esula una Gran Bretagna a lungo incerta essa stessa della propria politica estera. Anthony Blunt, che nella finzione della *pièce* ha già confessato la sua attività spionistica e sta collaborando all'identificazione delle spie di Cambridge, è condannato a un destino di indagini e investigazioni, così riassunto da Chubb, un personaggio di fantasia, ufficiale dei servizi segreti britannici che indaga sul suo passato di spia e che cerca di rintracciare attraverso vecchie fotografie altre presunte spie: "You will be the object of scrutiny, explanation sought after, your history gone into. You will be named. Attributed" (*A Question*: 350). In un rimbalzo incrociato di scene l'identificazione del "quarto uomo" di Cambridge e di tutti i personaggi cui era legato nella sua attività spionistica rimanda specularmente all'identificazione 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. Con grande ironia, Bennett pone sulla scena un ufficiale dei servizi segreti e uno storico dell'arte sulle tracce di "fakes and forgery" (*A Question*: 345), accomunando così le due professioni dell'investigatore e dello storico dell'arte - due professioni che sembrano rispecchiarsi l'una nell'altra e, in qualche modo, come afferma lo stesso Blunt, comportare gli stessi rischi ("a barrenness of outlook, a pedantry that verges on the obsessive, a farewell to common-sense, the rule of the hobby horse", *A Question*: 348) e, forse, anche lo stesso genere di problemi.

QUESTIONI DI METODO

Falsi e attribuzioni sono l'oggetto di un'esilarante conversazione tra Blunt e sua maestà la regina Elisabetta II, desiderosa di sapere quanti siano i *forgeries* (*A Question*:

⁵ Le memorie di Blunt sono state lasciate dopo la sua morte alla British Library da John Golding a condizione che venissero rese pubbliche solo dopo venticinque anni. Dal 23 luglio 2009 sono a disposizione nella Reading Room.



342) nella sua collezione - una sovrana dipinta da Bennett come poco competente in materia d'arte, ma perspicace e pungente nelle sue velate allusioni alla falsa identità dello storico d'arte, che infatti, così commenta il suo incontro: "I was talking about art. I'm not sure that she was" (*A Question*: 346). Portavoce di un'opinione corrente tra i non addetti ai lavori, che considerano il falso semplicemente come una frode da smascherare e non meritevole di studio e attenzione, la regina rievoca la vicenda dei falsi Vermeer di Van Meegeren (*A Question*: 343), uno dei più abili falsari di ogni tempo, nonché uno dei casi più emblematici e misteriosi del mercato dell'arte, scoppiato nel processo del 1947 quando, incappato nelle maglie della giustizia per altre ragioni, il pittore olandese dovette confessare la propria attività di falsario, mettendo in crisi la *connoisseurship* e a nudo la debolezza dei metodi di attribuzione predominanti. In disaccordo con sua maestà, che sottolinea la colpevole malafede di Van Meegeren, Blunt contesta l'appropriatezza del termine "fake" cui preferisce piuttosto quello di "enigma" (*A Question*: 344). Nella già citata lezione al Courtauld Institute, Blunt – non solo quello della finzione, ma anche quello che ha proposto la storia come unica base scientifica di giudizi di valore relativi a 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; 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: "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?" (*A Question*: 342). D'altro canto, prosegue il protagonista di Bennett, "paintings make no claims" (*A Question*: 342): è lo storico dell'arte che interroga i quadri e che cerca di portarne alla luce i significati e di scoprirne la paternità, talvolta perfino costruendo a tavolino l'identità del presunto artista. Blunt cita il celebre caso di Bernard Berenson, "discepolo" di Giovanni Morelli (Samuels 1979: 97-106) e per quasi mezzo secolo riconosciuto come la massima autorità in fatto d'arte italiana del Rinascimento, e ricorda come questi, ingannato dall'"evidenza" (*A Question*: 350), contribuì involontariamente al mercato del falso con la creazione dell'"Amico di Sandro", un artista amico e imitatore di Sandro Botticelli a cui attribuì un gruppo di dipinti con un valore altissimo sul mercato americano – un'attribuzione poi smantellata dallo stesso B.B. con grandissimo dispiacere del collezionista americano che per questo artista inesistente aveva speso cifre astronomiche.

Dal palcoscenico Blunt ribadisce che l'arte raramente è ciò che sembra e che nei dipinti non c'è un senso dato, "there isn't a 'hang of it'" (*A Question*: 325). L'*Allegoria della prudenza* viene allora presentato come "a puzzle picture" di cui non è facile afferrare il senso; sulla scia delle considerazioni di Panofsky invita quindi Chubb (e spettatori) a considerarlo 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 (*A Question*: 325). Di fronte al tentativo d'interpretazione del dipinto da parte di Chubb che, forse per la frequentazione dello



storico dell'arte si è appassionato allo studio della storia dell'arte e all'iconologia, Blunt denuncia il rischio che un Chubb qualunque, armato delle giuste informazioni tecniche, possa illudersi di giungere ad attribuzioni corrette, alludendo forse anche al dibattito acceso negli anni Venti, quando nella causa per il riconoscimento del *Leonardo americano*, gli Han auspicavano "a transparent form of connoisseurship" fondata su esami riproducibili che potessero essere compresi e utilizzati da un vasto pubblico (Brewer 2009: 52).

D'altro canto i tentativi fallimentari di identificazione di Chubb derivano dal fatto di aver applicato ingenuamente al mondo dell'arte le tecniche utilizzate nella sua attività di detective, senza sapere che nell'arte "it isn't quite like that. Appearances deceive. Art is seldom quite what it seems" (*A Question*: 326). Blunt riporta in luce il dibattito circa i rapporti non sempre pacifici tra investigazione scientifica e *connoisseurship*, mentre il gioco di specchi creato sulla scena tra ipotesi d'attribuzione nella storia dell'arte e ipotesi investigative nel mondo del controspionaggio ripropone il confronto tra le figure dello storico dell'arte e del *detective* – un confronto tra professioni che era già stato proposto da Mary Berenson, quando paragonò lo storico dell'arte Giovanni Morelli a Sherlock Holmes di Arthur Conan Doyle, considerando entrambi due investigatori eccezionali che utilizzavano un metodo "scientifico", "sperimentale" e "basato sull'osservazione" (Brewer 2009: 53).

E tuttavia, prosegue Blunt, a fronte di attribuzioni problematiche, lo storico dell'arte non deve mai dimenticare che, nonostante l'utilizzo di tecniche investigative sofisticate, analisi dei pigmenti, uso di raggi x, luce ultravioletta o a infrarossi, alla fine, solo lo sguardo, "l'occhio ben allenato, anche se per via d'infinito approssimazioni sembra rimanere l'unico criterio di giudizio possibile" (Negri 1999: XXXIV) e che la grande pittura elude qualunque sforzo d'interpretazione:

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. (*A Question*: 348)

Non a caso la commedia si chiude nel segno dell'incertezza ermeneutica e dell'enigma, lasciando irrisolti sia i misteri che avvolgono i due dipinti che quelli che circondano la vita della spia ma anche un capitolo assai incerto della storia inglese. Così, di fronte alle ulteriori fotografie di presunte spie presentate da Chubb, Blunt 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" (*A Question*: 348).



MUSEO, MEMORIA E IDENTITÀ

In *Pentecost* (1994) di David Edgar è nuovamente una “questione di attribuzione” a essere al centro della scena, anche se in questo caso la corretta identificazione di un affresco incrocia il destino di un gruppo di rifugiati politici nella polveriera iugoslava, spingendoci verso orizzonti più vividamente legati alle frontiere – geografiche e linguistiche – e al violento sconvolgimento di equilibri. Il testo risulta un appassionante laboratorio in cui, sullo sfondo di conflitti etnici, sentimenti nazionalistici e incomprensioni linguistiche, il drammaturgo mostra come il museo sia strettamente legato alla rappresentazione delle nazioni che nelle varie istituzioni museologiche raccontano il loro passato e costruiscono ed espongono la loro immagine pubblica e collettiva (Bann 1984; Patey e Scurriatti 2009: 2). La medesima lancinante domanda, “quale rappresentazione per quale nazione?”, serpeggia nel testo e viene posta via via, in modi diversi, dai vari personaggi. In mezzo alle macerie di una penisola balcanica lacerata da feroci conflitti etnici e religiosi che hanno sconvolto le forme e le funzioni dei tradizionali luoghi della memoria, l’immaginario museale sopravvive e pone in primo piano questioni urgenti quali il rapporto con la memoria, la tradizione, il patrimonio e la conservazione, l’amnesia e l’identità.

Come ricorda lo stesso Edgar, a suggerire la vicenda che si sviluppa in *Pentecost* è stata una sua visita in una chiesa di Skopje, in Macedonia, durante un viaggio che lo ha portato nell’Europa dell’est nel 1990:

We were shown some extraordinary frescoes. They were painted around 1164, but they seemed remarkably naturalistic for painting of that period. It got me wondering what would have happened if a painter had got perspective 100 years before Giotto. I started reading about that and realised to my surprise just how dependent the Renaissance was on Arab geometry, for instance, and the extent of influence of Eastern art on Renaissance artists (in Maggi 1995: 8).



Pentecost, regia di Stan Wojewodski, Jr. Foto di T. Charles Erickson, 1995
(Historical Yale Rep Photos)

Il drammaturgo immagina quindi che in un imprecisato paese dell'Europa dell'est post-comunista degli anni novanta, in un paesino fittizio "20 kilometres off capital, and 17 off border", la protagonista, Gabriella Pecs, giovane curatrice di un fantomatico museo nazionale, scopra in una chiesa romanica un affresco di inizio tredicesimo secolo. La donna giunge all'affresco seguendo le indicazioni contenute in un documento riservato che le capita tra le mani nell'archivio del museo e in cui scopre il resoconto di un processo avviato nel 1425 (quando il paese era ancora uno stato vassallo dell'impero ottomano) contro un mercante italiano di nome Leonello Vegni, giunto da Padova e accusato di essere una spia del Sacro Romano Impero che, tra le varie dichiarazioni, afferma di aver visto un'immagine "so akin to nature you might think it real. To be compared to glorious work of his own Giotto di Bondone, hitherto unequal in all world" (*Pentecost*: 6). E benché Vegni sia stato un intenditore d'arte ma anche una spia, per cui non si può prestare troppa fede alla sua parola, la sua dichiarazione potrebbe in qualche modo trovare conferma nel quarto canto di un fantomatico poema epico nazionale scritto nella lingua ormai estinta dell'"Old Nagolitic" (che risalirebbe al 1215 circa, ma anche questa è una finzione di Edgar), in cui si farebbe menzione di un viaggiatore proveniente dalla Persia che, prigioniero, scampa la sua condanna a morte offrendo alla comunità "a gift much greater than his life" (*Pentecost*: 7), e cioè, dipingendo sul muro della chiesa una Vergine che piange Cristo "so natural and real its figures seem to live and breathe" (*Pentecost*: 7). Gabriella è convinta di trovarsi di fronte a un'immensa scoperta; l'affresco duecentesco da lei trovato anticiperebbe di quasi un secolo l'uso della prospettiva e il capolavoro di Giotto, *Il compianto su Cristo morto*,⁶ che si trova nella Cappella degli Scrovegni a

⁶ Giotto, *Il compianto su Cristo morto* (1303-06 circa), 183x198cm, Cappella degli Scrovegni, Padova.



Padova, non sarebbe che una copia di un originale nascosto in un innominato e insignificante paese dell'Est. Oltre a essere rivoluzionaria, l'ipotesi di Gabriella è anche azzardata e, se da un lato necessita che l'attribuzione venga confermata da storici dell'arte esperti della materia, dall'altro pone più di un dilemma. Che cosa potrebbe significare questa scoperta – “If the fresco predates Giotto then it could be viewed as the starting point of 600 years of Western art” (*Pentecost*: 20) – per un paese che sta cercando di affermarsi e legittimarsi sullo scacchiere internazionale e i cui musei nazionali sono stipati di artigianato locale? Un affresco del genere fonderebbe in qualche modo lo stato che si sta creando a fatica, lo legittimerebbe e gli darebbe profondità storica. La scoperta risveglierebbe un orgoglio nazionale umiliato e annichilito da anni di occupazione comunista, nazista e turca e, come suggerisce la protagonista, contribuirebbe ad avvicinare il paese ad un'Europa di cui vorrebbe far parte: “But maybe too you understand what it is meaning to us if despite all Turkish occupation, despite Mongol yoke, still this painting made, and wanted, asked for, and appreciated here. Maybe then we may feel bit more universal, bit more grown up, maybe even bit more European” (*Pentecost*: 42).

Posto che il mistero circa l'attribuzione possa essere risolto e che si tratti davvero di un affresco pre-giottesco, il testo pone anche altre domande che riguardano la proprietà, la conservazione e l'esibizione di questo presunto capolavoro. A chi appartiene l'affresco? Chi è legittimamente autorizzato a esibirlo e a trarne profitto? Dove dovrebbe essere esposto? Dovrebbe venire rimosso e trasferito in un museo o lasciato in quella chiesa che, nel corso degli anni, oltre a essere luogo di culto è diventata anche un luogo della memoria, essendo stata utilizzata in modi diversi a seconda delle finalità a cui è stata destinata dalle autorità costituite, politiche, istituzionali o religiose, diventando, di volta in volta, “Church. Mosque. Stable. Torture centre. Foodstore. Fortress” e alla fine anche “cemetery” (*Pentecost*: 104)? Questi sono i quesiti che si pongono i personaggi nel corso di tutta la lunga quarta scena del processo in cui si deve decidere della sistemazione dell'affresco, la cui destinazione dipende ovviamente anche dalla sua identità. Il processo riaccende il dibattito sulla conservazione dell'opera d'arte e rimbalza sull'eterno problema della localizzazione dell'arte e anche sulla lunga tradizione britannica di rimuovere le opere d'arte dal loro contesto; basti qui ricordare l'irrisolta vicenda dei cosiddetti “marmi di Elgin”, dal nome del settimo conte di Elgin che all'inizio del XIX secolo, quando era ambasciatore in Grecia, asportò grossi pezzi di fregio, timpano e metope del Partenone, per cederli poi al British Museum dove sono attualmente custoditi, benché il governo greco ne reclami da anni la restituzione (Taylor 1948: 497-508).

Oltre a Gabriella intervengono nella discussione altri due storici dell'arte, l'inglese Oliver Davenport e l'americano Leo Katz. Davenport è deciso a rimuovere l'affresco per trasferirlo in un museo, convinto com'è che si tratti di un'esecuzione pre-giottesca e quindi di grande valore per la storia dell'arte. Benché la sua morte ne faccia in qualche modo un eroe, si tratta di un personaggio ambiguo, forse genuinamente avvinto dalle teorie di Gabriella, di cui finisce per subire il fascino, ma forse anche attratto dalla possibilità di profitti e notorietà (*Pentecost*: 20-21). Certamente, dietro la



sua scelta in favore della rimozione si può intravedere la prassi consolidata di rimuovere dipinti e statue dai luoghi per i quali sono stati commissionati al fine di collocarli in collezioni private e, successivamente, in musei pubblici (Haskell 2008: 19). Secondo il pragmatico Davenport, la conservazione dell'affresco nel museo nazionale non solo contribuirebbe al lustro della nazione, ma darebbe anche l'avvio a un fulgido futuro turistico – “your national museum gets the painting, and you get the biggest tourist trap since the Chinese terracotta army” (*Pentecost*: 22) –, altrove già consolidato grazie al richiamo di musei di grande prestigio culturale o interesse architettonico (Hamnett e Shoval 2003). Viceversa, Leo Katz, convocato per una consulenza dall'ortodosso padre Sergei Bojovic, che vorrebbe invece evitare la rimozione dell'affresco, è l'autore di una accurata perizia con gli infrarossi che sembrerebbe smantellare le supposizioni di Gabriella (*Pentecost*: 43-44) e anche uno strenuo difensore della necessità di conservare le opere d'arte nel contesto di appartenenza; lo stesso Edgar ammette (in Cicali 2003) che il personaggio di Katz è stato modellato pensando a James Beck, il raffinato storico dell'arte del Rinascimento per lunghi anni docente presso la Columbia University di New York, che con grande vigore e passione ha dedicato gran parte della sua carriera a denunciare gli scandali e le lobby del sistema dei restauri, attaccando, tra gli altri, i restauratori della Cappella Sistina (Beck e Daley 1995). È il suo antagonista Oliver Davenport a tratteggiarne sarcasticamente il ritratto:

OLIVER: (...) You see, Gabriella, Professor Katz has made something of a career of bowling round the world attacking restoration beg their pardon conservation projects on the grounds that Michelangelo took 500 years of candlegrease and overpainting into full account when he did the Sistene ceiling, and thus actually intended it should turn dark brown. (*Pentecost*: 32)

Degno discepolo di Beck, Katz accusa lo storico dell'arte inglese di voler speculare sulla rimozione dell'affresco con la complicità degli sponsor europei che si sono mostrati subito interessati a finanziare l'operazione di rimozione e mette in guardia Gabriella sui rischi di cedere alle lusinghe del *business* dell'industria culturale, di quella “fucking Disneyland” che evidentemente conosce molto bene (*Pentecost*: 48); questo affresco, che, qualora la sua attribuzione venisse confermata potrebbe essere considerato il “big bang” della storia dell'arte, correrebbe infatti il rischio di venire immediatamente sottratto alla comunità e alla nazione a cui appartiene per finire “in tour” e quasi certamente venir trasferito e conservato in qualche “galleria californiana supertecnologica” per essere analizzato e studiato da dottori e ricercatori. L'affresco non potrebbe sottrarsi al suo destino di “star” e, entrando nel circuito dello *showbiz* internazionale, allenterebbe se non addirittura azzererebbe il suo rapporto di filiazione con la nazione in cui è stato prodotto: “That’s what paintings are. They’re stars, of the Hollywood variety. With tours. And fans. And franchised merchandise” (*Pentecost*: 45).



Ancora prima di giungere alla corretta attribuzione dell'affresco, parte della discussione si concentra quindi sull'opportunità o meno di rimuoverlo per custodirlo in un museo. Con la consapevolezza e la professionalità che le competono, Gabriella si interroga sullo statuto degli oggetti esposti nelle sale del museo per cui lavora, perfettamente consapevole che l'esposizione che il museo realizza è finalizzata a trasformare gli oggetti in simboli di identità culturale (Hooper-Greenhill 2007). Per la curatrice la rimozione dell'affresco e il suo trasferimento nel museo locale è quindi auspicabile, dal momento che, secondo lei, è proprio l'istituzione museale che rende capaci i beni artistici, passati e presenti, di veicolare un'identità nazionale potente, corrispondente a un reale impatto del paese che li possiede sulla scena politica globale. È alla luce di queste considerazioni di politica culturale che si può capire come, da un lato, con tono di spregio, ricordi come tutti i loro musei nazionali siano "full of quilts and bits of painted carts" (*Pentecost*: 33), mostrando di non tenere nella dovuta considerazione l'importanza di quei musei che si pongono al crocevia tra antropologia e cultura, sociologia del lavoro e storia degli oggetti,⁷ dall'altro, abbracci con entusiasmo l'idea che un ritrovamento così importante per la storia dell'arte occidentale trovi collocazione in uno spazio museale nazionale. La donna è convinta che le opere d'arte possano conferire alla comunità che le possiede un'aura di prestigio e crede fermamente nel ruolo storico e politico del museo; non è forse un caso che sia proprio lei a ricordare come i musei talvolta siano stati complici anche materiali del farsi della storia, rammentando come l'Ermitage, il museo dell'allora Leningrado, sia stato sotto assedio per due anni e come i curatori vi siano sopravvissuti nutrendosi della colla che utilizzavano per i restauri (*Pentecost*: 69).

Un ultimo, ma importante aspetto che il testo di Edgar mette in luce è infatti il saldo legame del museo con la memoria (Crane 2000). Il restauro dell'affresco comporta la rimozione di uno strato di parete soprastante su cui sono rimaste scritte le firme di prigionieri politici dei tempi in cui la chiesa veniva utilizzata come camera di tortura: una testimonianza che la ripulitura e la rimozione dell'affresco distruggerebbe (*Pentecost*: 46). Queste firme dovranno essere rimosse senza indugio e pentimenti o devono essere considerate esse stesse vestigia importanti del passato e pertanto conservate come reperto della memoria e monito? Il dilemma che attanaglia i tre storici dell'arte costringe a ripensare al passato e all'intreccio inevitabile tra linguaggio, identità, memoria e storia nazionale.

⁷ Dal canto suo, Edgar ha una visione più ampia di cosa debba o possa essere conservato in un museo: "My attitude – naturally, being a good, left-leaning liberal – is that definition of art should be widened, and should certainly include cultural artefacts which have not generally been regarded as high art, particularly because they tend to be produced collectively, or by women, or whatever. Of which the classic example is quilts! The artification of quilts is one of the great feminist cultural projects, I chose quilts for that reason" (Edgar in Wu 2000: 131).



La cancellazione delle firme, che comporterebbe la negazione dell'esistenza e disperazione di quanti in quella chiesa sono stati tenuti prigionieri, contribuirebbe a quel processo di rimozione del passato che, pur nel suo inglese stentato, il giudice chiamato a presiedere il processo, Anna Jedlikova, rievoca ricordando l'oblio in cui caddero le vittime dello sterminio nel campo di concentramento di Jasenovac; tutti quei bambini serbi che, costretti dalla fame a mangiarsi i cartellini con i loro nomi, hanno azzerato la propria identità e hanno finito per essere dimenticati:

JEDLIKOVA: [...] worst story that I ever hear, in second world war. Serb children are transport to camp at Jasenovac, and they are so hungry that they eat cardboard tags around their neck. Which is their family, their age, their name. They eat their history. They die, and nobody remember them.

Slight pause.

And now, already, here our past is being erased. And exiles with new names come back, and restore old names of street and squares and towns. But in fact you cannot wipe it all way, like a cosmetic. Because for 40 years it is not normal here. And so we must remember. We must not eat our names. Otherwise, like Trotsky, we might end up with our jailor's. (Pentecost: 38)

L'affresco intreccia così il suo destino alla memoria e all'identità collettiva del paese, e anche a quello dei rifugiati, alle loro identità e ai loro nomi, di cui – non a caso – condivide la medesima natura ibrida.

IN TANTE LINGUE

Nel secondo atto l'affresco assume inedite connotazioni, diventando merce di scambio nelle mani di undici rifugiati di etnie e lingue diverse che irrompono nella chiesa e sequestrano affresco e storici dell'arte sperando che questi possano essere scambiati per passaporti e permessi di lavoro. Il sequestro e il ricatto dei rifugiati, pronti a barattare l'opera d'arte in cambio di asilo politico e una nuova vita in occidente, non solo confermano il museo come "straordinaria macchina per la definizione dell'identità" (Duncan 2005: 33), ma lo legano anche alle loro peripezie linguistiche e identitarie. Le difficoltà di attribuzione dell'affresco, di cui non è facile individuare la paternità o dare un'interpretazione univoca, si riverberano nel testo, che in questo secondo atto è investito da un'instabilità onomastica in cui la funzione referenziale dei nomi propri risulta fluttuante e incerta e da una Babele linguistica che accende i riflettori sul museo come luogo d'incontro e di confronto tra dialetti, lingue e linguaggi diversi.



L'attenzione per il nome proprio da parte di tutti i personaggi è così frequente nei loro dialoghi da non poter passare inosservata. Da un lato, si riflette sulla sua negazione, rievocando eventi storici in cui la cancellazione del nome è parte di un processo di annientamento di una precisa identità etnica; se il giudice Jedlikova ricorda i bambini serbi che si sono mangiati metaforicamente i propri nomi, Leo Katz rievoca la "bulgarizzazione" forzata delle minoranze turche in Bulgaria che, negli anni ottanta prevedeva una campagna per cambiare con la forza i nomi propri turchi in nomi bulgari, e anche la consuetudine americana di ribattezzare i propri schiavi neri (*Pentecost*: 59). Dall'altro, gli stessi rifugiati non hanno nomi stabili e definiti, ma piuttosto nomi fluttuanti che identificano le loro identità instabili di emigranti continuamente in movimento tra lingue, paesi e identità. In tutti questi nomi, molto spesso così sbrigativamente e dolorosamente abbandonati, è iscritta la vita e il futuro di uomini, donne, bambini e, forse, anche di paesi.⁸

Anche la moltiplicazione sulla scena delle lingue e dei dialetti non è casuale, ma è il segno del caos linguistico che ha fatto seguito alla disgregazione dell'Unione Sovietica allorché il russo ha smesso di essere la lingua comune; d'altro canto non è nemmeno casuale una costante attenzione dei personaggi per le lingue, le parole e i loro suoni, che diventano spesso oggetto di riflessioni e di scambi d'opinione. Nella baraonda linguistica che Edgar crea in scena, l'unica lingua condivisa da sequestrati e sequestratori è l'inglese, benché essa stessa, come tutte le lingue, sia fonte di ambiguità e fraintendimenti. D'altro canto è nelle pieghe del linguaggio e negli errori di traduzione da una lingua ad un'altra, dall'italiano all'"Old Nagolitic" (un dialetto inventato in cui alcune parole sono interscambiabili, *Pentecost*: 7), che si nasconde la chiave che consente di decifrare l'affresco; non a caso sono l'assonanza tra "lora" e "dolore" e l'omofonia tra "gobbo" e "gobbo" a suggerire a Oliver di interpretare l'affresco balcano come il risultato di un atto di "misdescribing" di quello giottesco:

[...] the word for rock in the old language of this country, is 'gobbo'. As 'lora' is the word for star. [...] For where this painting has ten stars, or "lora", Giotto's has ten wildly grieving angels. And where this has a boulder, Giotto has a second woman painted from behind. In a kind of huddled, sort of, humpy shouldered pose. And 'gobbo' is, in fact. Is as it happens. The Italian for 'hunchback'. As 'dolore' is for 'grief'. And of course this could be easily explained by someone misdescribing Giotto's fresco to a painter here...But for the fact that by the time that Giotto painted what he painted, describing anything in your old language was to put it mildly ill-advised. (*Pentecost*: 97)

⁸ Sull'onda di una suggestione di Toni (*Pentecost*: 57), Leo si chiede se le cose sarebbero diverse se l'America avesse un nome differente, per esempio "Vespucchia": "An idle speculation. Whether things might have gone differently, had they chosen our beloved founder's surname rather than his first name" (*Pentecost*: 80).



Edgar mette così in scena una vera e propria Babele di lingue (*Pentecost*: 20, 24, 103) nella speranza di poter poi chiudere la sua trama con la "Pentecoste" evocata nel titolo (Edgar in Maggi 1995: 199): non certo la discesa dello Spirito Santo in forma di lingue di fuoco che trasformò gli apostoli in oratori abili e li rese capaci di parlare in altre lingue (*Atti degli Apostoli*: 2,1-4), ma comunque una sorta di miracolo che renda i suoi personaggi capaci di comunicare tra loro. Questa "Pentecoste" si realizza infatti in parte nella sesta scena del secondo atto, quando la storia della cinghese Tunu, benché raccontata in una lingua incomprensibile ai più, grazie alla sua gestualità e allo sforzo collettivo, viene capita da tutti gli astanti (*Pentecost*: 86). Di fronte alla dissoluzione dell'Unione Sovietica e all'immane catastrofe identitaria dei Balcani, Edgar sembra allora suggerire la via del dialogo tra le diverse culture e, senza cadere nell'utopia di un Esperanto culturale, auspicare una possibilità di confronto civile tra culture diverse nel rispetto delle proprie inalienabili peculiarità, storie e memorie. Secondo il drammaturgo "the way culture happens both in the past [...] and in the present [...] is through the conversation of cultural worlds. [...] so the play is, I think, an attempt to formulate a view of culture which takes on board the collapse of Esperanto universalism, while challenging the nationalist/postmodernist alternative" (Edgar in Wu 2000: 129-130). L'unica strada possibile verso l'integrazione sembrerebbe quella che l'autore stesso ha definito dell'"ibridazione" (Edgar in Wu 2000: 146). D'altro canto la genesi che nel corso del secondo atto, in un *coup de théâtre*, lo storico dell'arte Oliver Davenport attribuisce all'affresco, che sarebbe stato realizzato grazie all'eclettismo di un artista arabo, capace di coniugare influenze arabe, serbe, macedoni e bizantine, è essa stessa il risultato di un'"ibridazione" tra culture diverse (Edgar in Wu 2000: 146):

OLIVER: [...] An Arab colourist, who learns his fresco in the monasteries of Serbia and Macedonia. Who sees the great mosaics of the mighty churches of Constantinople. And who think, like any artist, I could do that too. And having thought some more that he could do it better. But his huge advantage over almost everybody else is not just that he has the classic geometry the Arabs kept alive for the best part of 800 years, nor yet again the optics they hypothesised around the first millennium, but the fact that nobody's explained to him that painters aren't supposed to use them. So he has two eyes, and they tell him things have three dimensions, and he paints the world that way. With all that innocence, that freshness and that rage, we bring to things when we come up against them for the very first - first time. (*Pentecost*: pp. 98-99)

L'affresco intreccia così il suo destino alla memoria collettiva, ma anche alle vicende linguistiche dei rifugiati e alle loro identità ibride.



La battuta conclusiva di Leo Katz, che “basically, we are the sum of all the people who’ve invaded us. We are, involuntary, each other’s guests” (*Pentecost*: 104) chiude l’azione con la consapevolezza di una complessa identità nazionale che è sempre il frutto della sedimentazione della storia e delle relazioni con altri paesi e culture; allo stesso tempo, attraverso lo specchio delle vicende balcaniche, invita a riflettere su una *Britishness* altrettanto fluida e problematica. E la storia della *devolution*, di frontiere vecchie e nuove che nella Gran Bretagna degli anni ottanta tornano a gran voce far parlare di sé, non sembra del tutto estranea alla vicenda raccontata da Edgar.

A distanza di un decennio, Bennett ed Edgar, drammaturghi molto diversi per formazione artistica e interessi, guardano al museo e utilizzano importanti motivi museali per portare sulla scena un avvincente e complicato processo di attribuzione dai molteplici risvolti. In entrambi i testi il destino del museo, con le sue questioni di attribuzione, *connoisseurship*, conservazione e restauro, finisce infatti per incrociare vicende che portano a confrontarsi con identità “altre”, che impongono a drammaturgo e spettatori di interrogarsi anche, di riflesso, sulla propria storia e identità. La questione dell’attribuzione e della corretta interpretazione di due dipinti di Antichi Maestri (in *A Question of Attribution*) o di un affresco duecentesco (in *Pentecost*) si sovrappone a storie e questioni che vanno a toccare l’interesse e anche l’identità della nazione. Portare sulla scena la doppia identità di Anthony Blunt significa riaprire le ferite di un paese incapace di reagire con tempestività e vigore alla minaccia nazista che gravava sul mondo, ma anche, forse, ripensare alla troppa tempestività con cui, viceversa, un governo Thatcher assetato di consensi e di una nuova credibilità si sia 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. Certainly in the spy fever that followed the unmasking of Professor Blunt I felt more sympathy with the hunted than with the hunters. (Bennett 1997: 331)

Ponendo a confronto il passato e il presente, l’autore esprime un durissimo atto d’accusa nei confronti del governo Thatcher esprimendo una certa invidia nei confronti delle spie di Cambridge vissute in un’epoca in cui, diversamente dall’età thatcheriana, era ancora possibile nutrire delle illusioni: “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 1997: 336).

Cresciuto alla scuola del teatro politico e dell'*Agitprop* degli anni settanta, David Edgar, rappresentando il disorientamento seguito al crollo del comunismo e il caos identitario dei balcani, invita il suo pubblico a ripensare invece alla situazione di una Gran Bretagna alle prese con il riconoscimento delle sue minoranze (gallesi, irlandesi, scozzesi, indiani, pakistani, caraibici) e con quelle istanze nazionaliste che di lì a poco porteranno agli *Acts of Parliament* che nel 1998 istituirono la devoluzione di poteri a Scozia, Galles e Irlanda del Nord (Deacon e Sandry 2007). L'auspicio di un dialogo tra le diverse culture nel rispetto delle proprie identità, storie e memorie che chiude *Pentecost* è allora da leggere come una strada percorribile anche in patria, dove alla consapevolezza di "a new way of being British" (Kureishi 1986: 101-102) si accompagna la necessità di riformulare efficaci politiche di convivenza e integrazione.

Ma ci sono anche altri motivi che spingono Bennett e Edgar nelle braccia del museo. Al gioco di specchi e rifrazioni creato in scena dal museo si annoda infatti una riflessione importante che investe lo statuto del teatro stesso, i suoi obiettivi e il suo ruolo. Se, come emerge da questi due testi, il museo conserva, alimenta una riflessione sulla memoria, offre una rappresentazione della propria identità nazionale, istruisce – "In a museum I'm informed, instructed", confessa Chubb (*A Question*: 318) –, quale deve essere il ruolo del teatro e quali le sue responsabilità nei confronti dei suoi spettatori? La presenza sul palcoscenico di storici dell'arte, curatori di musei, opere d'arte da interpretare e attribuire finiscono per accendere di riflesso anche l'attenzione sulla natura degli attori e della rappresentazione teatrale. Muovendosi nel solco del *whodunnit* (o meglio, del *who painted it?*), entrambi gli autori si affidano a un teatro che rende gli spettatori complici degli investigatori/storici dell'arte sulla scena e, con loro, li spinge a porsi delle domande non solo sui misteri della storia dell'arte attorno ai quali ruotano le due trame, ma anche sulla realtà circostante – una realtà, inducono a pensare i due autori, che non è mai univocamente interpretabile. Pur con le modulazioni della commedia in Bennett e del "realismo sociale" in Edgar (Innes 1992: 182), attraverso la specularità teatro/museo i due autori mettono in gioco le competenze culturali del destinatario, che viene invitato a confrontare continuamente i due ambiti e anche a prendere atto di come ogni interpretazione (di un dipinto, di uno spettacolo teatrale o di un episodio della vita) non possa mai essere univocamente interpretabile e oggettiva, ma sempre determinata da precisi fattori storici, culturali e ideologici.



Infine, sia *A Question of Attribution* che *Pentecost* sono espressione di quella frenetica attività museologica che, dentro e fuori i teatri, ha caratterizzato gli ultimi trent'anni – un'attività, questa, che ha certamente contribuito a trasformare in vetrine del mondo una Gran Bretagna tutt'ora in cerca di una propria identità culturale. A partire dalla fine degli anni ottanta, sull'onda del successo della Young British Art, del contributo decisivo di Nicholas Serota alla guida della Tate Britain e di una politica museale vincente appoggiata dal governo Blair (Bertinetti 2007: 114), musei e gallerie diventano nuovo motivo di orgoglio nazionalistico e oggetto dell'attenzione crescente di drammaturghi, scrittori, intellettuali e anche dei media. Basti qui pensare come l'inaugurazione nel 2000 della Tate Modern di Herzog e de Meuron si sia trasformata in un evento mediatico di ampia risonanza, così commentato dallo scrittore londinese Will Self:

Non credo che un museo abbia mai ricevuto tanta attenzione da parte dei media. Tutti i canali televisivi si sono collegati in diretta, la stampa per giorni non ha parlato d'altro: finalmente noi britannici, con il più grande museo d'arte moderna, eravamo ritornati all'apice del mondo estetico. Al diavolo il Musée d'Orsay! Fatti sotto Bilbao, se credi di essere abbastanza forte! E in quanto al Moma di Manhattan, un semplice annesso, miei cari, una dépendance! (Self in Bertinetti 2007: 104).

Al di là dei toni canzonatori, Will Self esprime tuttavia il moto di autentico orgoglio che ha accolto l'apertura di questo nuovo spazio museale, ormai una delle icone di Londra e dell'arte moderna, nonché ultimo pezzo di un sistema museale diventato un fiore all'occhiello della nazione e anche una fonte di guadagno non trascurabile.

BIBLIOGRAFIA

Akbar ., 2009 "Art of Forgery: Fakes, Mistakes and Discoveries at the National", *The Independent*, Art, 22 July, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/art-of-forgery-fakes-mistakes-and-discoveries-at-the-national-1755883.html> (17/03/2011)

Bann S., 1984, *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain*, Cambridge University Press, Cambridge.

Behrman S. N., 2005, *Duveen. Il re degli antiquari*, Sellerio, Palermo.

Bennett A., (1994) 1997, *Writing Home*, Faber & Faber, London.

Bennett A., 1998, *A Question of Attribution*, in *Alan Bennett: Plays*, 1998, Faber & Faber, London, vol. 2, pp. 301-351.

Bertinetti R., 2007, *Londra. Viaggio in una metropoli che non si ferma mai*, Einaudi, Torino.



- Billington M., 2007, *State of Nation. British Theatre since 1945*, Faber and Faber, 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.
- Brewer J., 2005, "Art and Science. A Da Vinci Detective Story", *Engineering and Science*, 1/1, pp. 32-41.
- Brewer J., 2009, *The American Leonardo. A 20th-Century Tale of Obsession, Art and Money*, Oxford University Press, New York.
- Cavecchi M., 2009, "From Playwriting to Curatorship. An Investigation into the Status of Beckett's Stage Objects", in C. Patey e L. Scurriatti (a cura di), *The Exhibit in the Text. The Museological Practices of Literature*, Peter Lang, London, pp. 161-182.
- Cicali G., "A colloquio con David Edgar" in www.drammaturgia.it (13.12.2010).
- Crane S. A., 2000, *Museums and Memory*, Stanford University Press, Stanford, California.
- Daley B. and M. Daley, 1995, *Art Restoration, the Culture, the Business and the Scandal*, W.W. Norton, New York.
- Deacon R. and A. Sandry, 2007, *Devolution in the United Kingdom*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- De Seta C., 1993, "La spia che venne dall'arte", *Corriere della Sera*, 24 aprile.
- Duncan C., *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museum*, in C. Ribaldi, 2005, *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, vol. 1, Il Saggiatore, Milano.
- Edgar D., 1995, *Pentecost*, Nick Hern Books, London.
- Gore St J., 1958, "Five Portraits", *Burlington Magazine*, vol. 100, n. 667, pp. 351-353.
- Hamnett C. and N. Shoval, 2003, "Museums as 'Flagship' of Urban Development", in L.M. Hoffman, D. Judd and S.S. Fainstein (eds.), *Cities and Visitors: Regulating People, Markets, and City Space*, Blackwell, Oxford, pp. 219-236.
- Haskell F., 2000, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale University Press, New Haven and London; trad. italiana di F. Armiraglio e R. D'Adda, 2008, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Milano.
- Hooper-Greenhill E., 2007, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Routledge, Oxon e New York.
- Kureishi H., (1986) 1996, "The Rainbow Sign", in *My Beautiful Laundrette*, Faber and Faber, London.
- Maggi K., 1995, "The Perspective Puzzle", *American Theatre*, 12:9 (November), p.8.
- Negri A., 1999, *Anthony Blunt. L'occhio e la storia. Scritti di critica d'arte (1936-1938)*, Campanotto, Udine.
- 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, "L'Allegoria della prudenza di Tiziano: poscritto", in *Il significato nelle arti visive*, 1962 (1996), Einaudi, Torino, pp. 147-168.



Patey C. e L. Scuriatti (a cura di), 2009, *Exhibit in the Text. The Museological Practices of Literature*, Peter Lang, London.

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

Samuels E., 1979, *Bernard Berenson. The Making of a Connoisseur*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England.

Taylor F.H., 1948, *The Taste of Angels. A History of Art Collecting from Ramses to Napoleon*, Hamish Hamilton, London.

Wieseman M. E., 2010, *A Closer Look. Deceptions and Discoveries*, National Gallery Company, London.

Wu Duncan (ed.), 2000, *Making Plays. Interviews with Contemporary British Dramatists and their Directors*, Macmillan Press, London.

Mariacristina Cavecchi è ricercatrice presso il Dipartimento di Scienze del Linguaggio e Letterature Straniere Comparete dell'Università degli Studi di Milano. Le sue principali aree di interesse sono il teatro britannico, la riscrittura dei testi di Shakespeare, il rapporto tra letteratura e arti figurative. Oltre a numerosi saggi critici, ha pubblicato *Shakespeare mostro contemporaneo. Macbeth nelle riscritture di Marowitz, Stoppard e Brenton* (1998). È co-curatrice di *Caledonia Dreaming. La nuova drammaturgia scozzese* (2001); *Shakespeare Graffiti. Il Cigno di Avon nella cultura di massa* (2002); *EuroShakespeares. Exploring Cultural Practice in an International Context* (2002), *Shakespeare & Scespir* (2005); *Tra le lingue, tra i linguaggi. Cent'anni di Samuel Beckett* (2007). Sta scrivendo un libro sul museo nel teatro britannico contemporaneo.

cristina.cavecchi@unimi.it