

# SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,  
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 4/2020  
ISSN 2611-3309

SARA SULLAM

*La versione della spia: tre romanzi sui Cinque di Cambridge*

*The Spy's version: three novels on the Cambridge Five*

## SOMMARIO | ABSTRACT

Attraverso l'analisi di tre romanzi ispirati alla vicenda dei Cambridge Five – *Tinker Tailor Soldier Spy* di John Le Carré (1974), *The Human Factor* di Graham Greene (1978) e *The Untouchable* di John Banville (1997) –, si intende mostrare come, nella restituzione narrativa di una delle pagine più note della Guerra Fredda inglese, tre romanzieri riusino modi e temi dalla *spy fiction* per fornire una diversa narrazione dell'identità nazionale e della posizione internazionale del Regno Unito. L'obiettivo è mostrare come la *spy fiction* o le sue riscritture siano il genere che meglio coglie le profonde trasformazioni che il Regno Unito affronta a seguito del crollo dell'Impero.

Focussing on three novels inspired by the Cambridge Five – John Le Carré's *Tinker Tailor Soldier Spy* (1974), Graham Greene's *The Human Factor* (1978) and John Banville's *The Untouchable* (1997) – I will show how, dealing with a crucial episode of the British Cold War, the three novelists re-use modes and themes of spy fiction to provide an alternative narrative on national identity and on the position of the UK on the global geopolitical map. I will argue that spy fiction (and its adaptations) is the genre that best captures the major transformations that the UK underwent as a consequence of the fall of the Empire.

## PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

spy fiction, Guerra Fredda, Cambridge Five  
spy fiction, Cold war, Cambridge Five



SARA SULLAM

*La versione della spia:  
tre romanzi sui Cinque di Cambridge*

Il 23 settembre 2019 il *Guardian*<sup>1</sup> pubblica la notizia dell'apertura, seppure parziale, del verbale della confessione di Kim Philby, membro dei Cambridge Five<sup>2</sup>, fuggito a Mosca nel 1963 dopo aver confessato di essere stato una spia per i sovietici. Tre settimane dopo, il 15 ottobre 2019, esce l'ultimo romanzo di John Le Carrè, *Agent Running in the Field*. L'autore di *Tinker Tailor Soldier Spy* (1974, che rievoca il caso Philby), torna al racconto di spie in un momento, quello dell'uscita dalla Comunità Europea, i cui si ridefiniscono necessariamente i confini della *Englishness*. Le spie, insomma, non sembrano essere rimaste confinate nel Novecento e nella Guerra Fredda. Anche dopo la caduta del Muro di Berlino, quella spionistica rimane una delle narrazioni privilegiate nella trama internazionale del romanzo inglese. La *spy fiction* è tra i generi romanzeschi inglesi quello che meglio registra il riassetto della collocazione geopolitica del Regno Unito, e che affronta questioni identitarie dall'altro, legate non solo alla – o alle – nazionalità, alle questioni connesse alla

sua rappresentazione (*Englishness*) ma anche alla classe sociale. Il romanzo inglese del dopoguerra, ha argomentato in tempi recenti Andrew Hammond, è stato il romanzo della Guerra Fredda (2013: 1), all'interno del cui campo si è riconfigurata la *spy fiction*. Non stupisce, a riguardo, che diversi scrittori inglesi del secondo dopoguerra siano stati direttamente coinvolti nell'*intelligence*, e fra questi Graham Greene e John Le Carré.

Al centro della *spy fiction* dopo il 1945 campeggia la vicenda dei Cambridge Five, che, proprio attraverso i romanzi a essa ispirati, è entrata a far parte dell'immaginario collettivo britannico<sup>3</sup>, ben prima che se ne conoscessero tutti i dettagli. I fatti sono noti: durante gli anni Trenta cinque giovani *Cambridge men* si avvicinano, come molti altri coetanei, al socialismo reale. Il primo a essere reclutato dall'agente sovietico Arnold Deutsch è Harold "Kim" Philby, figlio di un eminente orientalista e funzionario imperiale (che ha chiamato così il figlio in onore all'eroe di Kipling): attraverso Philby, Deutsch entra in contatto dapprima con Maclean e Burgess, poi con Blunt e, sempre attraverso la rete di contatti della Società degli Apostoli, Cairncross. Con il passare degli anni, i cinque si allontanano pubblicamente dalle posizioni filosovietiche, in realtà per lavorare indisturbati come spie. Durante la Seconda guerra mondiale il Regno Unito è dalla stessa parte dell'Unione Sovietica ma con il dopoguerra il contesto in cui i cinque si trovano a operare cambia decisamente. Nel 1951 Philby è l'uomo di punta dell'MI6 a Washington e, appreso che la rete si sta stringendo attorno a Burgess e Maclean, fa in modo di avvisarli e di garantirne la fuga a Mosca. Il governo britannico cerca in ogni modo di coprire l'accaduto, ma negli anni si addensano i sospetti su Blunt e Philby. Quest'ultimo, in seguito alla defezione di Burgess e Maclean, viene esonerato dal proprio ruolo nell'MI6 e intraprende la carriera giornalistica come inviato dell'*Observer* e dell'*Economist* a Beirut. Nel 1961 un alto grado del KGB defeziona negli Stati

Uniti e conferma il coinvolgimento di Philby nella fuga di Burgess e Maclean. Nel 1963, ormai braccato da un ex collega e amico dell'MI6, Nicholas Elliott, scappa a Mosca. Il 1963 è anche l'anno della scoperta dell'attività spionistica di Blunt, il quale confessa all'MI5 nel 1964 in cambio dell'immunità ma nel 1979, con l'arrivo al governo di Margaret Thatcher, venne pubblicamente esposto e spogliato delle cariche fino ad allora ricoperte. Non fu facile tenere a lungo nascosta la vicenda dei Cambridge Five – già nel 1967 il *Sunday Times* pubblicò una *cover story* su Philby.

Il caso Philby ha dato origine a diverse opere letterarie<sup>4</sup>, tra cui spiccano (e rimangono “classici” anche a più di quarant'anni dalla pubblicazione, *Tinker, Tailor, Soldier, Spy* (1974) di John Le Carré e *The Human Factor* (1978) di Graham Greene. Si tratta di due romanzi ancora pienamente inseriti all'interno della letteratura della Guerra Fredda, dove l'opposizione tra i due fronti – Occidentale e Orientale – è ancora un elemento dominante della strategia compositiva dell'opera, seppure con alcune particolarità che verranno esposte di qui a breve. Entrambi i romanzi sono ispirati dalla vicenda di Kim Philby. In anni successivi, a seguito del caso Blunt, Alan Bennett e John Banville sono tornati sulle vicende del gruppo, rispettivamente con *Single Spies* (1988), dittico teatrale che comprende *An Englishman Abroad*, incentrato su Cairncross e *A Question of Attribution* con protagonista Blunt, e *The Untouchable* (1997). La matrice narrativa è la stessa dei celebri romanzi sul caso Philby, ma la storia delle spie non viene più presentata come una *spy story*.

Nelle pagine che seguono si mostrerà come le diverse strategie compositive di *Tinker Tailor Soldier Spy*, *The Human Factor* e *The Untouchable* articolino il riposizionamento geopolitico dell'Inghilterra e del Regno Unito (la distinzione, come si vedrà, è qui doverosa) da un lato e proponcano tre diverse rielaborazioni della *Englishness*. Infine, prendendo il romanzo di

Banville come punto di arrivo, si mostrerà come l'autore irlandese faccia emergere il non-detto implicito nella vicenda storica e ipotestuale operando una radicale modifica sul piano dell'istanza narrante, passando dalla terza alla prima persona, e articolando il conflitto ideologico non solo all'interno della contrapposizione tra i due blocchi bensì sul confine "interno", ossia quello tra Gran Bretagna e Irlanda. Si mostrerà come per Banville il paradigma compositivo della *spy fiction* non sia più valido e come il genere stesso diventi un semplice *topos*, come se fosse parte di un *heritage* inglese che fa solo da sfondo a una vicenda che ha come protagonista una spia, ma che non si può ridurre a un romanzo di spionaggio.

### 1. *Il caso Philby: dai fatti alla fiction*

*Tinker Tailor Soldier Spy* è il primo romanzo a offrire una versione finzionale del caso Philby<sup>5</sup>: Le Carré, che aveva prestato servizio presso l'Mi6 proprio fino al 1964, aveva già scritto l'introduzione alla biografia di Philby, *Philby: The Spy Who Betrayed a Generation* (1967). L'interesse per il personaggio di Philby, nemico interno, figlio dell'Establishment e dell'impero (il padre, orientalista, l'aveva chiamato Kim in tributo al personaggio di Kipling) trapassa all'interno di un romanzo in cui l'interrogativo principale è "chi è il traditore?". Interrogativo, questo, da leggersi in due modi, che a loro volta si collocano sui due vettori narrativi del romanzo: da un lato "chi è il traditore?" significa chiedersi da dove viene, quale sia il contesto all'interno del quale è maturato il tradimento, dall'altro chi tra i cinque uomini che lavorano sotto Control è il traditore. Da un lato la trama nazionale, dall'altro quella investigativa.

I due vettori narrativi si sviluppano all'interno di una struttura tripartita che permette a Le Carré di combinare diversi sottogeneri della tradizione inglese. A dominare la prima parte del romanzo è la trama nazionale, costruita attraverso l'evocazione

di due sottogeneri, il *public school novel* e il *country house novel*. A predominare nella prima parte del romanzo è la tonalità elegiaca che contraddistingue, del resto, i due sottogeneri a partire dal 1945. In tal senso è rivelatrice la geografia del romanzo: tranne un breve passaggio da Londra per introdurre il personaggio di Smiley, l'azione si svolge tra la scuola in cui lavora Prideaux, Thursgood, nel Devon, Oxford, luogo chiave della *Englishness* nostalgica, e Ascot.

Nella prima parte l'attenzione non ricade tanto sul traditore, quanto su quale mondo – e quale paese – egli ha tradito. A essere ucciso è il sistema educativo delle *public school* (cfr. Manning 2018: 110-ss.) del quale Jim Prideaux è un prodotto, e nel quale crede ancora. L'*ethos* educativo di Prideaux si realizza, a Thursgood, nel rapporto con un altro Bill (che naturalmente gli riporta alla mente Haydon: "Known a lot of Bills. They've all been good 'uns"; Le Carré 1974: 7). Prideaux proietta su Roach le sue velleità educative fuori tempo, come se non ci fosse stata di mezzo la Seconda Guerra mondiale e il conseguente declino geopolitico del Regno Unito, e soprattutto di una politica, interna ed estera, fondata sull'imperialismo. Quando Roach gli dice di essere un "new boy", Prideaux gli risponde: "'New boy, eh? Well I'm not a new boy,' Jim went on, in altogether a much more friendly tone, as he pulled at a leg of the caravan. 'I'm an old boy. Old as Rip Van Winkle if you want to know. Older. Got any friends?'" (Le Carré 1974: 7) L'evocazione del personaggio di Washington Irving sembra alludere all'incolmabile divario tra Jim e Bill, segnato dallo spartiacque indicibile (Prideaux ha cancellato in un lungo, metaforico sonno, molti eventi traumatici) del 1945, in cui è iniziato il declino di una ideologia di una certa *Englishness* e dell'Impero. Nel romanzo, Prideaux, pur di origine straniera e formatosi in diversi luoghi d'Europa, si sente più inglese degli inglesi, come nota Bill Haydon quando, nel 1937 lo presenta al proprio mentore, a Oxford: "though he is made

up of all different bits of Europe, make no mistake: the completed version is devoutly our own.” (Le Carré 1974: 287)

Il corrispettivo femminile di Jim è Connie Sachs, la quale è rimasta a vivere a Oxford, e, come nota anche Manning (2018: 112), si lascia andare a un lamento elegiaco per i “ragazzi” devianti dalla disillusione seguita al crollo dell’Impero: “‘Poor loves.’ She was breathing heavily, not perhaps from any one emotion but from a whole mess of them, washed around in her like mixed drinks. ‘Poor loves. Trained to Empire, trained to rule the waves. All gone. All taken away. Bye-bye world. You’re the last, George, you and Bill” (Le Carré 1974: 124).

L’idea che la prima parte del romanzo si svolga in luoghi ad alto tenore simbolico per una certa *Englishness* è approfondita da Manning (2018: 110-ss)<sup>6</sup>: si è già detto di Oxford, della. Troviamo infine la magione di Lacon ad Ascot, nel Berkshire. È una specie di fortezza eretta a difesa delle minacce esterne: “Beyond the trees, Smiley thought, cars are passing. Beyond the trees lies a whole world, but Lacon had this red castle and a sense of Christian ethic that promises him no reward except a knighthood, the respect of his peers, a fat pension and a couple of charitable directorships in the City” (Le Carré 1974: 78). Tuttavia, come molte *country houses*, anche quella di Lacon è sempre meno isolata dall’esterno. Anche Connie Sachs ricorda la propria *country house*, Millponds, a Newbury (siamo sempre nel Berkshire), il cui paesaggio è cambiato radicalmente con la costruzione dell’autostrada<sup>7</sup>: “‘My brother’s place. Beautiful Palladian house, lovely grounds, near Newbury. One day a road came. Crash. Bang. Motorway. Took all the grounds away” (Le Carré 1974: 125).

Le tonalità elegiache della prima parte del romanzo sono assenti nella seconda, in cui in dominante si trova il paradigma indiziario tipico della *detective fiction*. Non a caso Smiley è già comparso in veste di detective in *Call for the Dead* (1961) e

*A Murder of Quality* (1962). Alla domanda “chi è il traditore?” Smiley risponde fornendo un profilo di ognuno dei quattro sospetti, mostrando come si tratti di uomini formati sulla vecchia mappa dell’Impero, in particolare Haydon, “The Cairo networks looked on Bill quite literally in the terms which Martindale had used of him that fateful night in his anonymous dining-club: as a latter-day Lawrence of Arabia.” (Le Carré 1974: 143). Insieme a quello dei quattro traditori, Smiley fornisce anche un ritratto di Karla (cap. 23). Ricorda infatti di un loro incontro avvenuto nel 1955 in un altro luogo simbolo del vecchio impero, New Delhi, dove Karla è stato chiuso in carcere e attende di essere rimandato in Russia. È in quell’occasione che Smiley dimostra le sue doti non solo di investigatore, ma anche di conoscitore dell’animo umano. Riprendendo un tema caro alla *spy fiction* fin dai suoi inizi, quello della “great impersonation” (Denning 1987: 43-49), dell’identità falsa assunta e agita di volta in volta dalle spie, Smiley capisce che le *cover stories* del nemico vanno prese più sul serio per capire che cosa dicano di *noi*:

[...] and it is a habit in all of us to make our cover stories, our assumed personae, at least parallel with the reality.’ [...]. ‘I often thought that. I even put it to Control: we should take the opposition’s cover stories more seriously, I said. The more identities a man has, the more they express the person they conceal. The fifty-year-old who knocks five years off his age. The married man who calls himself a bachelor; the fatherless man who gives himself two children ... Or the interrogator who projects himself into the life of a man who does not speak. Few men can resist expressing their appetites when they are making a fantasy about themselves (Le Carré 1974: 227).

La capacità di Smiley è guardare oltre la divisione “noi/loro” che struttura il romanzo della Guerra Fredda (così come la *spy fiction* più in generale) e capire la propria vicinanza a

Karla, l'importanza delle narrazioni che finiscono per essere quasi più importanti della realtà stessa. Una simile abilità è evidenziata, a livello formale, dal ricorso pervasivo al discorso indiretto libero, per cui le *stories* o le *cover stories* delle persone con cui ha a che fare Smiley sono tutte restituite attraverso le sue strutture di pensiero e soprattutto inserite all'interno di lunghe analessi in cui Smiley ricostruisce gli eventi, un'operazione che lo condurrà, nella terza e ultima parte, a risolvere un mistero che mistero non è: ad ammettere la verità indicibile del tradimento di "uno di noi"<sup>8</sup>.

## 2. *Il fattore umano*<sup>9</sup>

Nel 1978 Graham Greene torna dopo molto tempo (e diversi romanzi pubblicati) al romanzo di spionaggio, un genere che già negli anni Trenta aveva contribuito a trasformare. Denning (1987: 81-89) attribuisce a Greene e Eric Ambler la metamorfosi del genere, che da *spy thriller*, costruito in modo formulaico e nel quale l'opposizione tra "noi" (inglesi) e loro ("tedeschi", "anarchici" e altre minacce esterne) è funzionale al discorso patriottico, assume progressivamente i tratti del romanzo realista. Entrambi vicini al Popular Front, Ambler e Greene articolano, per Denning, la questione del punto di vista (1987: 80 e ss), legata a doppio filo a quella dell'ambiguità del racconto: simili questioni sono funzionali alla narrazione di un eroismo perduto, che richiede nuove tecniche di rappresentazione letteraria.

*The Human Factor*, opera con la quale Greene torna dopo lungo tempo a un'ambientazione inglese, è da un lato un romanzo su una spia, dall'altro un romanzo sull'Inghilterra della Guerra Fredda, sulle tensioni che ne percorrono il fronte interno così come quello internazionale. Nella sua autobiografia (*Ways of Escape*, uscita due anni dopo *The Human Factor*), Greene chiarisce la relazione del romanzo con il genere stesso della *spy fiction* "My ambition after the war was to write a novel of

espionage free from the conventional violence, which has not, in spite of James Bond, been a feature of the British Secret Service" (1980: 255) nonché con il caso Philby "I began *The Human Factor* more than ten years before it was published and abandoned it in despair after two or three years' work...I abandoned it mainly because of the Philby affair. My double agent Maurice Castle bore no resemblance in character or motive to Philby, none of the characters has the least likeness to anyone I have known, but I disliked the idea of the novel being taken as a *roman à clef*" (1980: 257). Dieci anni prima della pubblicazione di *The Human Factor* usciva il libro di Knightley sul caso Philby, di cui Le Carré scriveva l'introduzione preparando, di fatto, *Tinker Tailor Soldier Spy*, mentre Greene iniziava il romanzo con cui tornava all'Inghilterra e alle sue contraddizioni, esplose con particolare violenza durante la Guerra Fredda. Se per Le Carré il caso Philby, e la *cover story* di Knightley costituiscono l'ipotesi del romanzo, in *The Human Factor* Greene, opta per una strategia compositiva che vede la coesistenza di due trame convergenti: una, (tragi)comica, l'altra eminentemente tragica. Della prima sono protagonisti Percival e Hargreaves, oggetto di una satira tagliente, condotta abilmente attraverso l'uso prevalente del dialogo, in cui i due uomini vengono mostrati, soprattutto Percival, in tutta la loro perfidia. Hargreaves è una caricatura del vecchio colonnello nostalgico dell'Impero, e Percival una mente diabolica interessato esclusivamente al mantenimento dello *status quo*. All'interno della trama comica, Greene gioca esplicitamente con i due ipotesi del romanzo. Il caso Philby è evocato da Percival, il quale spiega perché non si debba andare troppo per il sottile nella ricerca della talpa: "That's what I was thinking, [...] Questions in Parliament. All the old names thrown up – Vassall, the Portland affair, Philby. [...]" (1978: 25). Alla fine è questa la linea che prevale, e basta un'uscita al pub per incastrare Davis, ancora con un richiamo ai Cambridge

Five: "I spent an evening with Davis, a few weeks ago. He's not an advanced alcoholic like Burgess and Maclean, but he drinks a lot – and he's been drinking more since our check started, I think. Like those two and Philby, he's obviously under some sort of strain." (74). Non mancano nemmeno i riferimenti a James Bond: Castle scherza più volte con Davis su che cosa avrebbe fatto James Bond al posto loro, "What about a Luger? I suppose you had a Luger. Or an explosive fountain-pen?" "No. We've never been very James Bond minded here." (41), o ancora Davis: "James Bond would have had Cynthia a long while ago. On a sandy beach under a hot sun." (42).

Il gioco con le convenzioni del genere, le citazioni dirette, sono in realtà funzionali a mettere in dominante la trama tragica, la seconda trama, che riguarda invece Castle e Daintry, nonché Davis. Se quest'ultimo è la vittima, Castle, pur essendo un traditore, è presentato come una figura con la quale il lettore possa empatizzare, è presentato nel proprio dilemma morale (si veda ad esempio il lungo capitolo dedicato alla visita al proprio agente di controllo, Boris, strutturato come una vera e propria confessione) e soprattutto come il difensore, pur alleandosi con il nemico, di valori umani fondamentali. Daintry è il servitore di uno stato in cui non si riconosce più, che lo fa sentire sempre più solo. Il conflitto che si delinea, quindi, non è tanto quello tra Oriente e Occidente, quanto quello interno al fronte inglese. Un simile conflitto viene massimamente esposto nella quarta parte, la più breve, composta da soli due capitoli, che tuttavia costituisce il punto forse di massima tensione ideologica nel romanzo, e che viene subito dopo la morte di Davis.

Castle incontra Muller nel suo ufficio, e non sentendosi più minacciato da BOSS; lo confronta severamente sull'apartheid, lasciandosi andare a commenti che fanno capire a Muller (o meglio, gli confermano) la sua intelligenza con il nemico. È Castle stesso a rendersene conto:

Indeed he was sorry; he was even afraid, as he had been in the offices of BOSS that morning in Pretoria. For seven years he had trodden with unremitting care through the mine-fields, and now with Cornelius Muller he had taken his first wrong step. Was it possible that he had fallen into a trap set by someone who understood his temperament? (Greene 1978: 252)

Il traditore viene scoperto non dall'intelligence inglese, ma da una terza parte, da un Afrikaner alleato "strumentale" degli americani.

Nel capitolo successivo, Percival, che invece non è stato capace di individuare l'uomo giusto, ha una conversazione con Hargreaves in cui, con la freddezza e il cinismo che lo contraddistinguono, confessa le proprie simpatie giovanili per il comunismo. Dopo il funerale, Hargreaves chiede a Percival se ritenga che sia davvero Davis la spia. E Percival à la propria versione, disincantata della Guerra Fredda, che, molto più che ideologica, è un grande gioco di equilibri geopolitici:

'And yet you still believe he was the leak?'

'He played the role of a rather simple man very cleverly. I admire cleverness – and courage too. He must have needed a lot of courage.'

'In a wrong cause.'

'John, John! You and I are not really in a position to talk about causes. We aren't Crusaders – we are in the wrong century. Saladin was long ago driven out of Jerusalem. Not that Jerusalem has gained much by that.'

'All the same, Emmanuel . . . I can't admire treachery.'

'Thirty years ago when I was a student I rather fancied myself as a kind of Communist. Now . . .? Who is the traitor – me or Davis? I really believed in internationalism, and now I'm fighting an underground war for nationalism.'

[...] 'I sometimes wonder why you are with us, Emmanuel' (Greene 1978: 156).

Chi è il traditore, chiede Percival, il quale aggiunge: “Beware of people who believe. They aren’t reliable players. All the same one grows to like a good player on the other side of the board – it increases the fun.’ ‘Even if he is a traitor?’ ‘Oh, traitor – that’s an old fashioned word’ (157).

Greene presenta in tal modo diversi aspetti del tradimento, e la tecnica narrativa da lui utilizzata, un narratore onnisciente esterno, presente con la sua *parole* ben riconoscibile, combinato a un uso pervasivo del dialogo, dà voce a diverse posizioni: lo vediamo, ad esempio, nel dialogo tra Percival e Hargreaves, così come in quello tra Muller e Castle. Ma anche in quello, finale, tra Castle e il libraio Halliday, che si scopre essere un agente sovietico.

‘Have you never wavered a bit, Halliday? I mean – Stalin, Hungary, Czechoslovakia?’

‘I saw enough in Russia when I was a boy – and in England too with the Depression when I came home – to inoculate me against little things like that.’

‘Little?’

‘If you will forgive me saying so, sir, your conscience is rather selective. I could say to you – Hamburg, Dresden, Hiroshima. Didn’t they shake your faith a bit in what you call democracy? Perhaps they did or you wouldn’t be with me now.’

‘That was war.’

‘My people have been at war since 1917’ (214).

Il dialogo permette di dare la parola a diverse posizioni, a differenza di quanto accade in *Tinker Tailor Soldier Spy*, e di delineare con lucidità un universo ideologico, pur all’interno del campo occidentale, ben più complesso di quanto si pensi.

Nel lucidissimo saggio in cui paragona i due romanzi<sup>10</sup>, Michael Denning osserva come sia *Le Carré* sia Greene, attraverso la configurazione del sistema dei personaggi, mostrino che il

tradimento non è tanto ai danni dell'Occidente, ma degli Americani, e come a rivelare l'esistenza della talpa sia sempre un personaggio che viene da territori legati alla mappa dell'impero (FIG. 1):

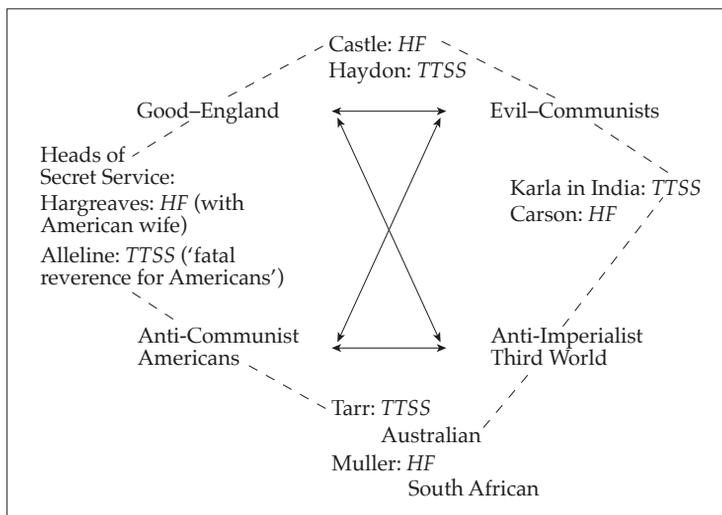


FIG. 1 – Denning 1987: 128.

Il sistema dei personaggi, che nella *spy story* classica si costruiva su confini ben precisi, sia nazionali sia ideologici, si complica: non ci sono più solo buoni e cattivi, occidentali e orientali, ma una Guerra Fredda che, come sostiene giustamente Hammond (2013: 3), è un insieme di fronti caldi, molti dei quali pongono gli inglesi davanti ai fantasmi e alle contraddizioni del loro passato prossimo imperiale. Ed è proprio su un fronte caldo, e molto più vicino del Sudafrica del fattore umano, che viene riscritta un'altra vicenda legata ai Cambridge Five, quella di Anthony Blunt, cui è liberamente ispirato *The Untouchable* di John Banville.

### 3. *The Untouchable*<sup>11</sup> di John Banville: *l'esplosione del Regno Unito*

*The Untouchable* è un romanzo post-Guerra Fredda e, soprattutto, post-ideologico. Ascrivibile alle poetiche del postmoderno, il romanzo gioca volutamente – in modo molto più esplicito di Greene – con le convenzioni e l'immaginario della letteratura di spionaggio. L'opera di Banville esce a quasi vent'anni di distanza non solo da *The Human Factor*, ma soprattutto dall'ultimo scandalo legato ai Cambridge Five, ossia l'annuncio, trasmesso in televisione, della scoperta del tradimento di Anthony Blunt, e la sua successiva destituzione dalle sue diverse cariche. L'episodio ha un enorme impatto pubblico, anche per il momento in cui avviene, ossia pochi mesi dopo la vittoria di Margaret Thatcher, la quale avrebbe presto inaugurato un nuovo corso per l'Inghilterra nella fase finale della Guerra Fredda.

Nel dicembre del 1980 George Steiner scrive un lungo articolo sul *New Yorker*, dal titolo significativo *The Cleric of Treason*, in cui analizza i diversi aspetti del tradimento di Blunt. Steiner parte dagli esordi di Blunt come critico d'arte, che nel 1937 liquida *Guernica* per ragioni ideologiche (allora, come molti, è schierato su posizioni filosovietiche), per poi ripercorrerne il percorso intellettuale. Blunt, scrive Steiner, "made a touchstone of scrupulous integrity" (1984: 191) ma allo stesso tempo si macchia del peggiore dei tradimenti. Riprendendo una dichiarazione di E.M. Forster, che si chiedeva se fosse preferibile tradire la patria o gli amici, concludendo che sperava di avere il coraggio, se messo davanti alla scelta, di tradire la patria, Steiner introduce per Blunt la possibilità del suicidio etico:

Had Anthony Blunt renounced his gilded career, and sought barren refuge in Moscow or committed suicide rather than inform on his Cambridge brethren, one would condemn him for the traitor he is, but one would acknowledge an enactment of Forster's high paradox and see some logical culmination of a long tradition of boyish fidelity" (1984: 196).

Steiner presenta tre volti di Blunt: il critico con le sue mutevoli posizioni ideologiche, l'accademico, integro ma con una certa nostalgia per l'azione tipica degli intellettuali, l'omosessuale (forse è l'ethos omosessuale a convincere Blunt e compagnia che la società intorno a loro è ipocrita, e va rovesciata; 1984: 196). È questo che gli interessa, non "lo spate of armchair detection and spy fantasies unleashed by the Blunt affair", "retailed to an avid public by Mr Boyle and other journalists or by John Le Carré acolytes" (1984: 190). È l'articolo di Steiner – come fu suggerito da Steiner (1997) stesso prima che da altri – l'ipotesi del romanzo di Banville.

Già autore di quelle che sono state definite "historiographic metafiction" (Stewart 2013: 2), Banville scrive un romanzo che, come nota Steven Isenberg, "is a serious novel about a spy, unconstrained by the genre of the spy novel" (2017). Il rifiuto delle convenzioni e dei *clichés* legati al genere emerge chiaramente in *The Untouchable*, e viene espresso dal narratore autodiegetico, Victor Maskell, il quale tende a istituire un vettore narrativo alternativo a quello proposto dalla sua intervistatrice, Serena Vandeleur:

Oh dear. Another contemporary historian. I suppose my face must have fallen, for she launched at once defensively into a stumbling account of herself and her plans. I hardly listened. What did I care for her theories on the connection between espionage and the bogus concept of the English gentleman ('I'm not English,' I reminded her, but she took no notice) or the malign influence on my generation of the nihilistic aesthetics of Modernism? (Banville 1997: 19-20)

Il narratore autodiegetico Maskell stabilisce un patto narrativo ben preciso con il lettore, nonché con la narrataria interna al testo<sup>12</sup>, Serena Vandeleur. Malgrado le apparenze, la sua non è l'ormai trito *spy novel*, non è la storia di un *gentleman inglese*, agente segreto, ideale servitore di Sua Maestà. Non è questa la

storia che interessa raccontare a Maskell: se Vandeleur lo vorrà ascoltare, se il lettore vorrà seguirlo sul filo dei ricordi, Maskell offrirà la vicenda di un anglo-irlandese, omosessuale, *connoisseur* e, infine, spia. Nelle sue parole:

And then, for me, there were other forces at work, ambiguous, ecstatic, anguished: the obsession with art, for instance; the tricky question of nationality, that constant drone-note in the bagpipe music of my life; and, deeper again than any of these, the murk and slither of sex. The Queer Irish Spy; it sounds like the title of one of those tunes the Catholics used to play on melodeons in their pubs when I was a child. Did I call it a double life? Quadruple – quintuple – more like (41)<sup>13</sup>.

La Guerra Fredda è qui solo lo sfondo della Storia novecentesca su cui si innestano altre narrazioni: quella nazionale e nazionalistica, con il confine caldo che non è solo quello tra Est e Ovest, ma anche, e soprattutto, quello tra Gran Bretagna e Irlanda; quella dell'orientamento sessuale<sup>14</sup>; e quella di un'identità culturale, europea: "I did not spy for the Russians," dice Maskell a Vandeleur, "I spied for Europe. A much broader church" (24).

Due, si è detto, sono i vettori della narrazione. Da una parte quello disegnato dalle domande precise, cadenzate sull'anafora martellante del "why" che introduce le domande di Serena Vandeleur:

Why did you spy for the Russians? How did you get away with it? What did you think you would achieve by betraying your country and your country's interests? Or was it because you never thought of this as your country? Was it because you were Irish and hated us? (24)

Domande “semplici” (24), a detta della giovane donna, che tuttavia tali non sono per Maskell: “In my world, there are no simple questions, and precious few answers of any kind. If you are going to write about me, you must resign yourself to that” (24) Maskell, nello scrivere della propria vita, è animato da altri scopi:

What is my purpose here? I may say, I just sat down to write, but I am not deceived. I have never done anything in my life that did not have a purpose, usually hidden, sometimes even from myself. Am I, like Querrell, out to settle old scores? Or is it perhaps my intention to justify my deeds, to offer extenuations? I hope not. On the other hand, neither do I want to fashion for myself yet another burnished mask . . . Having pondered for a moment, I realise that the metaphor is obvious: attribution, verification, restoration. I shall strip away layer after layer of grime – the toffee-coloured varnish and caked soot left by a lifetime of dissembling – until I come to the very thing itself and know it for what it is. My soul. My self (4-5).

Il suo scopo non è come nel caso di Querrell (personaggio ispirato a Graham Greene) regolare vecchi conti, ma conoscere veramente se stesso, *attribuendosi* finalmente il proprio Sé autentico. Attraverso la questione dell’attribuzione<sup>15</sup> Banville combina nel suo romanzo una riflessione sull’arte, tema che gli è caro, e una storia di tradimento che è innanzitutto tradimento di sé da parte del protagonista. E con il suicidio finale riprende anche il tema del suicidio etico.

Sulla base di questi elementi, tutto si può dire su *The Untouchable* tranne che sia uno *spy novel*: non dobbiamo scoprire chi ha fatto la spia per i russi; non abbiamo un investigatore, Smiley o Daintry che sia; e, cosa che colpisce ancor di più, la spia sa su di sé e sulla vicenda meno di tutti gli altri personaggi, come emerge durante una cena con i due figli: “What is it, I ask

myself, what is it that everybody knows, that I do not know?" (256). Né, da ultimo ma non meno importante, non abbiamo un narratore attendibile che riesca, almeno nel mondo narrativo, a ristabilire un ordine (come *Le Carré*) o a combinare due trame (quella tragicomica e quella tragica) in un romanzo che mostra diverse facce dell'Inghilterra, un'Inghilterra che gli eroi tragici del romanzo vedono tradita prima di tutto da chi si proclama patriota, come Hargreaves o Percival.

A interessare Banville è il racconto di uno dei più grandi "fallimenti" degli inglesi (un membro dell'establishment, imparentato con la famiglia reale, che finisce a fare la spia per i russi) raccontato in prima persona dal protagonista. Un protagonista che tutta via rompe la logica dell'"one of us" in quanto irlandese. Il Blunt/Maskell di Banville offre uno sguardo disincantato sul mito dell'Establishment e delle università inglesi. Quando Hartmann, l'agente russo che lo recluta a Cambridge, gli chiede di spiare l'amministrazione dell'università, Maskell resta incredulo:

This was not an auspicious beginning to my career as a secret agent. There is a study to be written of the effect on the history of Europe in our century of the inability of England's enemies to understand this perverse, stubborn, sly and absurd nation. Much of my time and energy over the next decade and a half would be spent trying to teach Moscow, and the likes of Iosif, to distinguish between form and content in English life (trust an Irishman to know the difference) (135).

"Trust an Irishman to know the difference": la questione nazionale è ben più rilevante di quanto possa sembrare a una prima lettura. Ciò emerge chiaramente a seguito del ricordo di una conversazione con Oleg, l'agente sovietico a cui riferisce durante la guerra:

‘Well, Mr . . . Hector, I want to make something clear. I don’t at all care for your country, I’m afraid, or for your leaders. Forgive me for saying so, but it’s true. I believe in the Revolution, of course; I just wish it had happened somewhere else. Sorry.’

Oleg only nodded, smiling to himself. His head was big and round, like the globe on the pillar of a gate.

‘Where do you think the Revolution should have happened?’ he said. ‘In America?’ I laughed.

‘To anticipate Brecht,’ I said, ‘I think America and Russia are both whores – but my whore is pregnant.’

[...]

‘John, you are right. Russia is an old whore.’

[...]

‘A whore, yes,’ he said happily. ‘And if they heard me saying it . . .’ He put a finger to his temple. ‘Bang.’ And laughed again (207).

Allo sparo su cui si conclude il ricordo, fa da controcanto, nel presente di Maskell, l’esplosione di una bomba dell’IRA, che Victor commenta così:

Another IRA bomb in Oxford Street tonight. No one killed, but a glorious amount of damage and disruption. How determined they are. All that rage, that race-hatred. We should have been like that. We should have had no mercy, no qualms. We would have brought down a whole world (207).

Paragonare i giovani di Cambridge ai membri dell’IRA è una provocazione forte, da parte di Banville, ma anche un modo di inserire una delle narrazioni più lacunose ed enigmatiche della Guerra Fredda inglese, quella dei Cambridge Five, all’interno di una cornice di senso diversa, non per forza insulare e non solo narrazione della fine dell’impero.

Complice la mediazione di George Steiner e, probabilmente, anche di Alan Bennett, il quale dà voce a Blunt in *A Question of*

*Attribution, The Untouchable* arriva là dove né Le Carré né Greene hanno osato spingersi: Banville ci dà la versione della spia, facendo emergere i non detti sull'identità inglese per bocca di un irlandese. Già Graham Greene insedia il punto di vista dell'altro – un inglese divenuto africano – per riflettere sul delicato posizionamento del Regno Unito sulla mappa della Guerra Fredda e su che cosa significhi una presa di posizione politica antiamericana. Se Bond (oggetto di conversazione tra Castle e Davis) è l'eroe "epico" della Guerra Fredda, Maurice Castle è quello tragico. Banville fa letteralmente esplodere le coordinate della *spy fiction* come *Cold war novel*, dando voce a Victor Maskell, irlandese, spia, gay ma capacissimo di una impeccabile *performance* come membro dell'establishment. La trama della *spy fiction* è diventata *heritage*, materia romanzesca all'interno di un raffinato gioco metaletterario.

## NOTE

<sup>1</sup> <https://www.theguardian.com/uk-news/2019/sep/24/confession-of-british-spy-for-the-soviets-kim-philby-made-public-for-first-time> (ultimo accesso in data 20.2.2020)

<sup>2</sup> I cinque studenti di Cambridge reclutati dai sovietici negli anni Trenta e rimasti per diverso tempo al loro servizio mantenendo la propria posizione come funzionario della BBC (Burgess), nel Foreign Office (Burgess, Maclean), agenti dell'MI6 (Philby, Cairncross), storico dell'arte affiliato al Courtauld Institute e curatore delle collezioni reali (Blunt). La bibliografia sui Cambridge Five è ricchissima, e annovera al suo interno saggi storici e opere bio- e autobiografiche. Per una sintesi esaustiva e ben documentata in italiano si rimanda a Deery e Del Pero 2001: 57-101.

<sup>3</sup> Manning si spinge fino ad affermare che "The case of Kim Philby [...] haunted the British national unconscious" (2018: 103).

<sup>4</sup> Per un elenco completo si rimanda a Manning (2018: 103).

<sup>5</sup> La complessa trama del romanzo non è universalmente nota, per cui si ritiene di fornirla qui di seguito: la narrazione si apre a Londra,

all'inizio degli anni Settanta: George Smiley è stato pre-pensionato dal Circus (sede dell'intelligence) in seguito al fallimento dell'operazione *Testify*, in Cecoslovacchia, nella quale sembra essere rimasto ucciso un uomo, Jim Prideaux, inviato lì in missione dal capo di Smiley, Control, per trattare la defezione di un alto grado dell'esercito. Control ha anche confessato a Prideaux di sospettare l'esistenza di una talpa nella cerchia dei suoi più stretti collaboratori: oltre a Smiley stesso, Bill Haydon, Percy Alleline, Roy Bland e Toby Esterhase. I quattro hanno di recente trovato una nuova fonte sovietica che rivela loro informazioni da divulgare agli alleati americani. Ma Control è diffidente verso la fonte, e verso gli americani. L'operazione *Testify* dovrà fornire dettagli sulla talpa, ma Prideaux cade nella trappola del nemico. Non muore, come Smiley pensa all'inizio: ma viene torturato e poi rimandato in Inghilterra dove i quattro, che nel frattempo hanno preso il posto di Control, gli danno una nuova identità e una nuova vita.

Smiley, lasciato dalla moglie Ann (cugina di Bill Haydon) si sta abituando alla vita da pensionato quando viene avvicinato da Peter Guillam, suo giovane collaboratore, che lo porta con sé da un assistente del ministro degli esteri, Oliver Lacon. Insieme con Lacon li attende l'australiano Ricky Tarr, uno dei tanti scalphunters al servizio dell'MI6 che, da un'amante russa è venuto a conoscenza dell'esistenza di una talpa. Control, quindi, aveva ragione. Lacon affida a Smiley l'indagine.

Con l'aiuto di Guillam, combinando l'analisi dei documenti con i propri ricordi, Smiley ricostruisce la carriera dei quattro uomini e giunge alla conclusione che la talpa è Bill Haydon. Ciò lo porta ad ammettere una dura verità: la sera della sparatoria contro Prideaux, Ann era con Bill. Questi non ha tradito solo il proprio paese, ma anche l'amico e compagno di studi. E non solo: sacrificando Prideaux, Bill ha tradito il suo migliore amico ed ex amante. Quando Smiley fa visita a Prideaux, questi gli racconta la vicenda. Dalla conversazione con Prideaux Smiley capisce che a tirare i fili dell'intera operazione c'è il suo nemico di sempre, l'agente russo Karla, che credeva spacciato dopo la cattura in India nel 1955 (dove Smiley gli aveva proposto di passare a Occidente).

Haydon viene arrestato dopo che gli è stata tesa un'imboscata nell'appartamento che usa come base londinese per le sue operazioni e viene interrogato da Smiley. Ma prima che si decida il suo destino, qualcuno gli spara. Smiley – e con lui i lettori – hanno in mente un nome: Prideaux. Ristabilito l'ordine, Smiley viene reintegrato nel Circus, ma prima di

riprendere servizio si reca a un incontro con Ann, con l'obiettivo di riunirsi a lei.

<sup>6</sup> La lettura di Manning ravvisa nella rassegna dei *topoi* della *Englishness* una vera nostalgia in *Le Carré*, in cui «eulogy eclipses elegy» (2018: 113), una nostalgia in cui cade, talvolta suo malgrado, nemmeno la letteratura critica, e che invece è per Manning indice dell'ideologia tutto sommato conservatrice alla base del romanzo di *Le Carré*.

<sup>7</sup> La M3 e la M4 vengono aperte rispettivamente nel 1971 e nel 1963: oltre a cambiare radicalmente il paesaggio della campagna inglese. Il *country house novel* è un altro genere principe del Novecento inglese, come, la *spy fiction* a grande successo internazionale, e intimamente legato alla questione dell'identità nazionale, da *Howards End* di E.M. Forster, a *Brideshead Revisited* di Evelyn Waugh, o, in tempi più recenti a *The little Stranger* di Sarah Waters, nel quale, in modo fin troppo didattico, inquadra le vicende della famiglia Ayres all'interno del processo di sviluppo urbanistico e sociale promosso dai governi inglesi dopo il 1945, con il passaggio al National Trust di molte dimore storiche e la costruzione, vicinissime a esse, delle autostrade (cfr. Goodman 2016, e Manning, cap. 4).

<sup>8</sup> Su questo punto, sulla scomoda verità presentata dal caso Philby, si veda anche *Le Carré* (1968), per il quale Philby era «of our blood and hunted with our pack».

<sup>9</sup> Come per *Tinker Tailor Soldier Spy* si fornisce di seguito la trama. Siamo a Londra, negli anni Settanta: Maurice Castle è tornato in Inghilterra dopo anni trascorsi in Sudafrica, da dove è fuggito dopo uno scontro con Cornelius Muller, a capo di una influente organizzazione di Afrikaner fautrice dell'Apartheid, per aver iniziato una relazione con una donna Bantu, Sarah, la quale ha lavorato come agente per Castle. Muller sospetta (giustamente) che Castle sostenga la causa anti-segregazionista e sia un elemento di disturbo. Castle riesce a fuggire e a farsi raggiungere da Sarah in Mozambico grazie all'aiuto di un comunista sudafricano, Carson, in contatto con agenti sovietici che hanno sostenuto l'indipendenza della colonia portoghese. Sarah è incinta, e, sebbene il figlio non sia suo, Castle accetta di crescerlo in Inghilterra come tale. La coppia si stabilisce nella città originaria di Berkahmsted, a nord di Londra. I Castle vivono senza dare nell'occhio per sette anni, durante i quali Castle ha continuato la propria attività di spionaggio a favore dei russi, fornendo loro informazioni riservate provenienti dalla sua sezione dei

servizi segreti, quella che si occupa dell’Africa. Ma dopo sette anni C, il capo dell’MI6, comincia a insospettirsi e chiama il colonnello Daintry, un funzionario di provata onestà e prossimo alla pensione, a mettere sotto osservazione la sezione D6, nella quale gli unici funzionari sono Castle e Arthur Davis. Daintry deve riferire a sua volta a John Hargreaves, un colonnello che ha vissuto per anni nell’Africa coloniale, di cui ha grande nostalgia. Ad aiutarlo il dottor Emmanuel Percival. Hargreaves, sposato con un’americana, è filostatunitense e vuole in tutti i modi eliminare la talpa che mette a rischio l’operazione Uncle Remus, un accordo tra Sudafrica, Germania e Stati Uniti per mantenere l’apartheid nel paese, in cambio di basi militari e via libera ad esperimenti nucleari. Hargreaves e Percival prendono di mira Davis, e vorrebbero incriminarlo senza una ricerca approfondita per non sollevare uno scandalo – a proposito evocano proprio il recente affare Philby –mentre Daintry vuole perseguire vie ufficiali. Alla fine prevale la linea di Hargreaves e Percival, il quale architetta uno stratagemma in modo che si possa parlare di una morte per cirrosi. L’operazione riesce, e Castle si ritrova solo: deve interrompere la sua attività di spionaggio, altrimenti si capirà che è lui la talpa. È a questo punto che entra in gioco il “fattore umano”: proprio il giorno del funerale di Davis a Castle viene chiesto di incontrare Muller, il quale è a Londra per concludere la trattativa su Uncle Remus. Muller dice a Castle che Carson è morto, e gli dà dettagli su Uncle Remus che a Castle risultano insopportabili. Sebbene abbia dovuto interrompere i contatti con i russi, Castle decide di sacrificarsi alla causa e di informarli per l’ultima volta al fine di boicottare l’operazione. Poi, dopo averle confessato la propria doppia vita, manda Sarah da sua madre, nel Sussex, e resta da solo in attesa che si compia il proprio destino. Daintry gli fa visita, e Castle gli dice di essere sicuro dell’innocenza di Davis, puntando di fatto il dito sulla propria colpevolezza. Quando Daintry se ne va, Castle vede una macchina parcheggiata davanti a casa sua: è Halliday, il libraio antiquario al quale si appoggiava per scambiare comunicazioni con i russi, il quale è venuto per portarlo a Heathrow, con destinazione finale Mosca, dove Sarah, ricattata da Percival che è al corrente della verità su Sam, non riuscirà a raggiungerlo.

<sup>10</sup> Il capitolo di Denning è uno dei pochi saggi che analizzano *The Human Factor* in quanto *spy novel*. Complice forse la dichiarazione di Greene, la cui intenzione era scrivere «a novel of espionage free from the conventional violence, which has not, in spite of James Bond, been a

feature of the British Secret Services» (Greene 1980: 269), *The Human Factor* è studiato più per la questione morale (anche nell'ambito di una critica attenta al Greene cattolico) che per la sua appartenenza al genere della *spy novel*. Ciò è anche dovuto al fatto che i romanzi di spionaggio di Greene sono da lui stesso considerati "entertainments" (cfr. Denning 1987: 117) mentre *The Human Factor*, tramite un ricco tessuto intertestuale, si offre come romanzo decisamente più "letterario". Significativo, a mio parere, è il fatto che Greene "riusi" in modo esplicito le narrazioni reali o fittizie sulle spie per tornare a scrivere dell'Inghilterra e ambientare un romanzo in Inghilterra.

<sup>11</sup> Di seguito la trama. Il romanzo si apre nel 1979, «First day of the new life» del protagonista Victor Maskell (ispirato a Blunt). Masaakell è appena stato esposto come spia dei sovietici dal primo ministro in carica, e attende di conoscere il suo destino nella sua dimora londinese, dopo una conferenza stampa andata che l'ha esposto, sul apiccolo schermo, all'intera nazione. Un giorno, Maskell riceve la visita di una giovane donna, Serena Vandeleur, la quale gli dice di volerlo intervistare. In una serie di lunghe analessi scandite dalle visite di Vandeleur, da un incontro con i figli, o da qualche telefonata, Maskell ripercorre la propria vita. Figlio di un vescovo anglo-irlandese, con un fratello minorato mentale, Maskell studia a Cambridge, dove conosce Nick Breevort, figlio di un editore di origini ebraiche, la cui casa di Oxford diventa presto un luogo di riferimento (e desiderio) per Victor; Boy Bannister (ispirato a Burgess) e Alaistar Sykes. Tutti fanno parte della Società degli Apostoli. La prima parte del romanzo (in tutto sono tre) copre gli anni Trenta, gli anni della gioventù di Maskell che subisce il fascino di Nick, con il quale viaggia in Europa, e del quale poi, alla fine degli anni Trenta, sposa la sorella, Vivienne. La seconda parte copre i sei anni del Secondo conflitto mondiale, la vera guerra, per Maskell: Victor viene mandato sul fronte francese con Nick, poi resta a Londra in una casa che condivide con Boy, omosessuale come lui. La terza parte tratta di Maskell ormai affermato, conservatore della collezione d'arte reale, professore al Courtauld Institute. Vivienne, che nel frattempo ha una storia con Querrell (di cui Victor non è al corrente), ha con sé con i due figli, e vive separata dal marito, con il quale ha rapporti cordiali tanto che è l'unica (a parte un suo amante e convivente che poi muore in circostanze misteriose) a cui lascia intendere la propria attività di spia in occasione della defezione di Boy in Russia, a cui ha contribuito. A quel punto Maskell decide di smettere di spiare per i russi,

e crede di esserci riuscito, ma poi, nel 1964, viene scoperto dai servizi segreti e patteggia l'immunità. Sugli anni Sessanta e Settanta c'è una significativa ellissi, e la narrazione riprende nel 1979, dopo che la vicenda di Maskell è di pubblico dominio. In occasione del funerale di Vivienne, Maskell ha un confronto con Querrell, che gli confessa la sua storia con la donna. Ma non è colui che l'ha tradito: il traditore, colui che è ancora una spia per i russi malgrado sia un parlamentare, e che l'ha venduto per salvarsi la pelle, è Nick, amico e oggetto del desiderio. Victor va a trovarlo, i due hanno un confronto in cui emerge la verità, e Victor decide di lasciare all'amico il suo quadro di Poussin, acquistato negli anni dell'università e sui cui ha costruito la sua fama di storico dell'arte: un falso. Uscito da casa di Nick, è pronto per togliersi la vita.

<sup>12</sup> Su questo aspetto in particolare, e sulle ricadute sul genere dell'opera, cfr. Stewart 2003.

<sup>13</sup> Le molte vite di Blunt, il critico d'arte, l'omosessuale, la spia ma, più di tutti, il ricercatore sono al centro del "labirinto" esplorato da Steiner nel suo saggio: "[Blunt] is simultaneously his own witness and his own judge; the only tribunal he recognizes as competent is that of his duplicity".

<sup>14</sup> Su questi aspetti cfr. Walshe 2006: 108-14.

<sup>15</sup> *A Question of Attribution* è anche il titolo della pièce teatrale di Alan Bennett dedicata a Blunt nel 1992.

## BIBLIOGRAFIA CITATA

Banville, John (1997), *The Untouchable*, Picador, London.

Bennett, Alan (1998), "A Question of Attribution", *Plays*, London, Faber and Faber, vol. 2.

Cawelti, John; Rosenberg, Bruce (1987), *The Spy Story*, Chicago, University of Chicago Press.

Deery, Philippe; Del Pero, Mario (2010), *Spiare e tradire. Dietro le quinte della guerra fredda*, Milano, Feltrinelli.

Denning, Michael (1987), *Cover Stories: Narrative and Ideology in the British Spy Thriller*, London, Routledge.

- Goodman, Sam (2016), *British Spy Fiction and the End of Empire*, London, Routledge.
- Greene, Graham (1978), *The Human Factor*, London, Vintage, 2005.
- (1980), *Ways of Escape*, London, The Bodley Head.
- Hammond, Adrian (2013), *British Fiction and the Cold War*, New York, Palgrave Macmillan.
- Isenberg, Steven (2017), “Beneath the Veneer: John Banville’s *The Untouchable*”, *Los Angeles Review of Books*, 5 october.
- Le Carré, John (1974), *Tinker Tailor Soldier Spy*, London, Penguin.
- (1968), “Introduction”, *Philby: The Spy Who Betrayed a Generation*, eds. Bruce Page, David Leitch, Phillip Knightly, Harmondsworth, Penguin: 27-42.
- Manning, Toby (2018), *John Le Carré and the Cold War*, London, Bloomsbury.
- Maugham, William Somerset (1928), *Ashenden: Or, The British Agent*, London, Vintage.
- Panek, LeRoy (1981), *The Special Branch. The British Spy Novel, 1890-1980*, Bowling Green, University Popular Press.
- Steiner, George (1980), “The Cleric of Treason”, *George Steiner: A Reader*, New York, Oxford University Press, 1984: 178-206.
- Steiner, George (1997), “To Be Perfectly Blunt”, *The Observer*, 4 may.
- Stewart, Victoria (2003), “‘I May Have Misrecalled Everything’. John Banville’s *The Untouchable*”, *English: Journal of the English Association*, 52/204: 237-51.
- Walshe, Eibhear (2006), “‘A Lout’s Game’: Espionage, Irishness, and Sexuality in *The Untouchable*”, *Irish University Review*, 36/1: 102-15.