

Passeggiando per le strade di Londropoli Shakespeare, Woolf e Jack the Ripper

di Gino Scatasta

Alma Mater Studiorum, Università di Bologna

gino.scatasta@unibo.it

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà con gli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana: e nel tempo stesso, coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose.

Leopardi, *Zibaldone di pensieri*

Abstract

Il termine "Londropoli" è un neologismo che, mescolando Londra e Paperopoli, vorrebbe indicare una città derivante dall'incrocio fra la Londra reale e quella presente in alcune opere letterarie in cui la metropoli inglese presenta sottili o plateali cambiamenti che la rendono diversa dalla Londra oggettiva e reale, dalla città condivisa. Dopo aver tentato alcune parziali distinzioni fra luoghi oggettivi e luoghi mentali, immagini private e rappresentazioni collettive della città o di suoi singoli luoghi, si vedrà attraverso esempi tratti da Shakespeare, da Wilde e da un saggio di Virginia Woolf (oltre che da attrazioni culturali e turistiche quali il nuovo Globe e le London Walks su Jack the Ripper), come sia difficile e sostanzialmente inutile separare le due città e di come Londra e Londropoli tendano sempre più a fondersi e ad acquisire una fluidità che impedisce di tracciare netti confini fra i loro territori.

Parole chiave

Londra, Shakespeare, Woolf, Jack the Ripper

Sommario

1. A passeggio
 2. La città e il suo doppio
- Bibliografia

1. A passeggio

I discorsi sulla città sembrano ormai infiniti, inarrestabili e sempre più trasversali. Non c'è da stupirsi della proliferazione di scritti e riflessioni su questo topos, inteso nel senso di luogo ma anche di argomento, dato che è questo il contesto dell'esperienza moderna e contemporanea di una larghissima parte della popolazione mondiale. È quindi ovvio che i testi sulla città siano così numerosi ed eterogenei, e con ogni probabilità in un futuro prossimo la situazione non è destinata a cambiare. Sembra che il tema della città sia uno di quelli su cui si è condannati a tornare a interrogarsi, segno evidente della sua importanza ma anche di una impossibilità di giungere a conclusioni che non siano che provvisorie. Ne consegue, quindi, anche un senso di frustrazione ogni volta che ci si interroga su di essa, la sensazione di trovarsi a ripetere, volontariamente o involontariamente, qualcosa che altri hanno già detto o che diranno meglio.

Un esempio: un paragone fra il percorso di chi cammina nella città e il percorso del lettore all'interno di un testo narrativo poteva essere una buona metafora per iniziare. La situazione del lettore all'interno del testo narrativo è stato paragonato a una passeggiata in un bosco (cfr. Eco 1994), ma perché non paragonare chi si muove nella città al lettore di un testo narrativo? Chi passeggia nella città può muoversi in avanti o tornare indietro, come il lettore di un romanzo. È relativamente libero di scegliere dove andare, anche se ha degli obblighi da rispettare (non può camminare in mezzo a una strada, o meglio può farlo a suo rischio e pericolo; il suo percorso è delimitato o aiutato da ostacoli, come ad esempio gli edifici, che deve aggirare) e allo stesso modo il lettore è libero di muoversi all'interno di un testo, anche se esiste una lettura tradizionale che è quella che procede dall'inizio alla fine di un testo, ed è ostacolato (o aiutato) dalla punteggiatura che dà forma alle frasi e limita la sua interpretazione. Muoversi nello spazio urbano implica anche un movimento all'interno di un tempo personale o condiviso: chi si muove in un ambiente conosciuto troverà dei luoghi carichi di significato privato ma anche luoghi di emozioni condivise: allo stesso modo per il lettore di un testo narrativo esistono parole o frasi che riecheggiano eventi di un passato personale (nomi di persona, immagini mentali, riferimenti a luoghi conosciuti) e altre situazioni narrative che rimandano a esperienze collettive. E così via. Potrebbe sembrare un paragone originale e suggestivo. Peccato che fin dalle prime pagine di uno importante studio italiano su Londra uscito qualche anno fa, C. Bruna Mancini cita una serie di studiosi che hanno elaborato e rielaborato la possibilità che la città sia «un testo che attende di essere letto e scritto e riscritto in termini letterari o, più semplicemente, narrativi», ma anche che «i passi di chi si aggira nella città» possano «essere paragonati a parole, a frasi, a poemi serpentinati rimasti spesso inascoltati» (2005: 11-13). Un'idea che sembrava originale, come molto di quello che si legge sulla città e sulle sue rappresentazioni, risulta quindi a un'indagine appena approfondita un paragone già usato, studiato e sfruttato.

La sensazione del già detto (meglio) e del già scritto (meglio) pervade dunque chiunque desideri occuparsi del tema della città. Bisognerebbe allora inventare, come in una città reale, percorsi relativamente autonomi, modestamente originali, combinando in forme momentaneamente nuove narrazioni distanti e eterogenee ma che trovano un punto di contatto nel fatto di essere collocate all'interno dello stesso tessuto urbano. Non è questa, del resto, fin dal diciannovesimo secolo la scoperta di molti romanzieri che fanno dell'esperienza urbana il loro centro di interesse: la possibilità di creare nessi apparentemente sorprendenti ma comunque inscritti all'interno di una forma narrativa ampia come quella della città dove i personaggi vivono e le loro esperienze si svolgono (cfr. Johnson 2001: 736)? La città che fa da tessuto comune alle narrazioni che vi si svolgono è però davvero un'entità così facile da identificare? In un saggio uscito in occasione di un convegno su Oscar Wilde (Scatasta 2003), ho chiamato Londropoli, un neologismo che unisce Londra e Paperopoli, la città che deriva dall'incrocio fra la Londra reale e quella presente in alcuni fumetti in cui Wilde appariva come protagonista o come semplice comparsa. Era una città riconoscibile, ma al tempo stesso presentava sottili o plateali cambiamenti che la rendevano diversa dalla Londra oggettiva e reale, dalla città condivisa. Negli anni Londropoli si è tinta di altre suggestioni, crescendo come una città reale in modo informale e a tratti caotico. E si è scoperto ovviamente che altri l'avevano visitata in passato, o almeno altri avevano visto una città immaginaria o singolare dietro la città condivisa. Scrive ad esempio Leopardi nello Zibaldone:

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà con gli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana: e nel tempo stesso, coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose (Leopardi 1983: II, 1162 cit. in Augias 2003: 14).

Come sa chiunque si sia occupato di doppi, una volta iniziata la scissione è difficile fermarsi: per ora si possono comunque individuare per comodità tre diverse rappresentazioni della città. La prima è la città che vediamo con gli occhi o percepiamo attraverso i sensi, la realtà urbana condivisa, la Londra che si trova lungo il Tamigi ed è capitale del Regno Unito. La seconda è la realtà doppia di cui parla Leopardi, quella che rende "bella" e "piacevole" la prima: percorrendo la città "reale", a essa si sovrappone costantemente un'altra città, dislocata nel tempo e a volte anche nello spazio, che rimanda a un passato privato, a qualcosa che è accaduto a noi stessi in quel luogo o in altri luoghi che, attraverso meccanismi palesi o nascosti, la vista di quel luogo ha richiamato. C'è poi un ulteriore livello che fa slittare il passato privato in un passato collettivo: ci sono luoghi che non fanno parte soltanto di una memoria individuale ma sono condivisi fra più persone o gruppi: Carnaby Street a Londra è uno di questi, ma anche Hyde Park, la stazione di Waterloo o il British Museum. Anche se l'immagine mentale che ci si fa di un luogo varia da individuo a individuo, esso presenta comunque un minimo comun

denominatore che permette di individuare questi tre livelli: un luogo oggettivo, percepibile con i sensi; un luogo soggettivo, che assume un senso, diventa bello e piacevole o brutto o sgradevole perché collegato alla nostra esperienza privata; un luogo soggettivo e collettivo insieme perché parte di un'esperienza che non è solo privata ma condivisa. Esistono però ulteriori complicazioni, implicite per esempio in luoghi che non esistono nella realtà oggettiva, ma ben presenti nell'esperienza privata e collettiva, come per esempio, sempre per restare a Londra, Baker Street 221/b, indirizzo di Sherlock Holmes che non esiste nella Baker Street reale ma che è certamente presente nella mente di chi si trovi a passare per Baker Street. E c'è un'ulteriore possibilità, che complica ulteriormente la situazione: un luogo che in passato non esisteva nella città reale ma esisteva nella finzione letteraria e di conseguenza ha colonizzato l'immaginario personale e collettivo, può assumere col tempo una realtà che solo per comodità chiamiamo fittizia, ma che è perfettamente percepibile con i nostri sensi: oggi c'è un edificio al numero 221/b di Baker Street che viene presentato come la vera casa di Sherlock Holmes, ma che in realtà è solo un museo, fra l'altro situato in modo incongruo fra i numeri 237 e 241 di quella stessa via.

Questo intreccio di luoghi oggettivi e luoghi mentali, di immagini private e rappresentazioni collettive, di luoghi che possiamo definire reali solo ampliando la comune concezione di ciò che è reale, non si può più chiamare soltanto Londra, il che indicherebbe solo una parte di quel luogo, e la provvisoria denominazione di Londropoli è solo una delle tante possibilità concepibili. A Londropoli, per esempio, viveva e forse vive ancora William Shakespeare. Vive ancora così come esiste ancora il teatro dove vennero messe in scena per la prima volta alcune delle sue opere, il Globe. Questo teatro, che si trova a Londra al 21 New Globe Walk, è però una ricostruzione dell'edificio originale, distrutto in un incendio nel 1613. Il Globe "reale" era stato costruito nel 1599 utilizzando, a sua volta, materiale ligneo di un teatro precedente, il Theatre. Nel 1999 è stato inaugurato il nuovo teatro che però si trova a circa duecento metri dalla probabile collocazione del suo omonimo distrutto (si decise che non era il caso di ricostruirlo nello stesso luogo buttando giù le abitazioni che nel frattempo vi erano sorte) e che inoltre non si chiama più, come il precedente, "The Globe" ma "Shakespeare's Globe". Per il resto, si è fatto il possibile per riprodurre fedelmente l'edificio originario e la presumibile atmosfera delle rappresentazioni teatrali. A rendere ancora più paradossale la vicenda, oggi esistono altri Globe sparsi in tutto il mondo a imitazione di quello londinese, uno dei quali a Roma, a Villa Borghese, un altro a Dallas e un altro ancora a Tokyo. Per riassumere, abbiamo un teatro reale che però non si può definire del tutto originale, in quanto costruito utilizzando materiale di un altro teatro, che ha dato origine a un teatro che è simile a esso, ma non del tutto (è diverso il nome, è diversa la collocazione) e che a sua volta ha dato origine ad altri teatri in altri luoghi, presumibilmente quasi simili a esso. È un vortice in cui è difficile riconoscere l'originale e la copia: se è vero che ben pochi, passando accanto allo Shakespeare's Globe, pensano al Theatre, certo in molti è presente l'immagine mentale del vecchio Globe, rievocata dai disegni dell'epoca o dai film che lo avevano provvisori-

riamente ricostruito, non più percepibile attraverso i sensi ma molto vivo (bello e piacevole, avrebbe detto Leopardi) nell'immaginazione.

Questa commistione vertiginosa di luoghi reali e luoghi mentali si può ritrovare, fra l'altro, anche in uno dei passi più famosi dei drammi shakespeariani, nella prima scena del quarto atto di *The Tempest*. Il mago Prospero ha appena finito di mostrare alla figlia Miranda e al suo amato Ferdinand un masque eseguito da Ariel e da altri spiriti. Al termine della rappresentazione, che è già, come accade spesso in Shakespeare e nel teatro elisabettiano, un *play within the play* con i paradossi che questo comporta, Prospero appare stranamente turbato, a quanto egli stesso dichiara, per un complotto contro la sua vita ordito da Caliban e da due suoi accoliti. In realtà, come molti hanno sottolineato, non c'è alcun motivo di preoccupazione per Prospero, un grande mago che è perfettamente in grado di sventare l'attentato di Caliban. Egli però si lascia andare alla prima delle sue malinconiche meditazioni che culmineranno con il ripudio della magia:

Our revels now are ended. These our actors,
As I foretold you, were all spirits, and
Are melted into air, into thin air;
And, like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capped towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep.

(Shakespeare 2007: 64-65)

L'interpretazione più diffusa del passo è quella secondo cui Shakespeare paragona le immagini illusorie da lui create attraverso la magia con la fugace esistenza dell'uomo. Come molti altri passi in Shakespeare, tuttavia, anche in questo caso ci possono essere ulteriori interpretazioni: le torri, i palazzi e i templi possono riferirsi alle prime scenografie in uso allora nei teatri privati che davano l'impressione che le scene si dissolvessero come per magia; oppure alla magnificenza degli spettacoli a corte; o ancora alla grandiosità delle illusioni che la parola poetica e il teatro possono evocare o creare, messa a confronto con il mondo a cui gli spettatori torneranno alla fine della rappresentazione (cfr. Butler 2007: 139). Tutto questo è certamente vero, ma c'è un altro elemento, sostenuto anche dal fatto che quest'opera è l'unica in tutta la produzione shakespeariana in cui tempo dell'opera e tempo dello spettatore sostanzialmente coincidono: Prospero potrebbe riferirsi al masque cui gli altri personaggi (e il pubblico) hanno appena assistito, all'apparato scenico che lo spettacolo prevedeva se messo in scena in un teatro privato o a corte ma anche a quello che il pubblico presente al Globe aveva intorno a sé in quel momento: torri, palazzi, templi e il Globe stesso, citato direttamente con un gioco di parole fra "great globe", inteso come "mondo", ma anche come il

teatro in cui l'opera veniva rappresentata. Ciò che è destinato a dissolversi e perire non è solo uno spettacolo messo in scena su un'isola del Mediterraneo da un vecchio mago ma il mondo che circonda lo spettatore, la Londra che si trova intorno a lui (cfr. Bloom 2001: 506). Shakespeare svelerebbe qui il carattere fittizio del suo dramma, riportando lo spettatore nel suo presente: nel mondo che lo circonda si fondono, si sovrappongono e sfumano le immagini percepite nella realtà con quelle percepite o evocate sulla scena, configurando così un contesto urbano che partecipa del mondo reale e insieme di quello immaginario. Non più Londra, quindi, o meglio non solo Londra, ma Londra e qualcos'altro, in un insieme un po' confuso che abbiamo deciso di chiamare Londropoli.

2. La città e il suo doppio

Il miglior modo per conoscere una città non è però restare immobili in un teatro (o nella copia di un teatro, o nella copia della copia di un teatro) e guardarsi intorno per osservarne la complessità e gli intrecci fra le nostre immagini mentali, le rappresentazioni collettive e la realtà condivisa, quanto piuttosto quella di percorrerla, di camminarci dentro. Secondo Burton Pike (1981: 33-37), esistono in letteratura tre diversi modi di guardare la città: dall'alto, dal basso o a livello della strada. Ogni punto di vista porta con sé un atteggiamento specifico, anche se la visione a livello della strada è quella più comune e maggiormente utilizzata: è facile che chi cammina per le strade della città si senta perso nella confusione che lo circonda, ma al tempo stesso piacevolmente colpito dallo spettacolo che osserva intorno a sé e di cui egli stesso fa parte. Si può accentuare la paura di perdere la propria identità nella moltitudine o sfruttare le occasioni che l'anonimato offre, scoprire nella folla la follia o godere dei piaceri dell'immaginazione che permettono, per esempio, a Dorian Gray di passeggiare per Piccadilly e immaginare la molteplicità di esistenze che gli si fanno incontro: «As I lounged in the Park, or strolled down Piccadilly, I used to look at every one who passed me, and wonder, with a mad curiosity, what sort of lives they led. Some of them fascinated me. Others filled me with terror. There was an exquisite poison in the air» (Wilde 1977: 49). O si può uscire a passeggiare per le strade di Londra con la scusa di comprare dei fiori per un ricevimento, come fa Clarissa Dalloway, oppure ancora per acquistare una matita.

Nel 1930, pochi anni dopo la stesura di Mrs Dalloway dove i personaggi per gran parte del romanzo camminano per Londra, anche se ognuno vede una sua Londra filtrata attraverso il proprio passato, Virginia Woolf esplora nuovamente il tema del le strade di Londra con un saggio il cui titolo, "Street Haunting: A London Adventure", già indica come il tema sia più oscuro e complesso di come era stato trattato nel precedente romanzo o in altri brevi saggi della stessa autrice. Si tratta innanzitutto di un'avventura, qualcosa di più di un semplice uscire a passeggiare che include la possibilità di un pericolo o almeno di eventi che sfuggono al controllo. Il verbo to haunt, inoltre, non è l'equivalente di "vagabondare", come è stato reso in italiano, o "passeggiare" perché trasmette il senso di qualcosa che si ripete frequentemente,

ma che sfocia in un atto ossessivo e disturbante: una casa è haunted quando è infestata da fantasmi, un luogo è haunted perché lo si frequenta incessantemente, come se si fosse costretti a farlo. Street Haunting, quindi, è l'atto di chi percorre ossessivamente le strade, con un senso di costrizione che ha poco a che vedere con la leggerezza della passeggiata di Clarissa Dalloway in un mattino di giugno, tanto che anche le immagini mentali che l'avventura suscita presentano un lato oscuro e perturbante. "Rambling the streets of London" è infatti in primo luogo un atto attraverso il quale si perde la propria identità nell'anonimato della folla. Come accade al Dorian Gray wildiano, tuttavia, questa esperienza non è in sé terribile:

The hour should be the evening and the season winter, for in winter the champagne brightness of the air and the sociability of the streets are grateful. We are not then taunted as in the summer by the longing for shade and solitude and sweet airs from the hayfields. The evening hour, too, gives us the irresponsibility which darkness and lamplight bestow. We are no longer quite ourselves. As we step out of the house on a fine evening between four and six, we shed the self our friends know us by and become part of that vast republican army of anonymous trampers, whose society is so agreeable after the solitude of one's own room (Woolf 1930).

L'esperienza della folla è rigenerante, una fuga dalla personalità anche se, come aveva scritto qualche anno prima in un suo saggio T.S. Eliot, solo chi possiede una personalità sa come evadere da essa. Il vagabondaggio per le strade di Londra che intraprende la flâneuse woolfiana è un viaggio che sfiora la tenebra ma che promette un riapprodo a casa che puntualmente avverrà alla fine del saggio. L'io viene «blown about at so many street corners», è stato «battered like a moth at the flame of so many inaccessible lanterns», ma alla fine potrà ricomporsi, tornerà a essere «sheltered and enclosed» (Woolf 1930). La metafora centrale del saggio è quella dell'occhio, che permette di cogliere la bellezza della strada perché «the eye is not a miner, not a diver, not a seeker after buried treasure. It floats us smoothly down a stream; resting, pausing, the brain sleeps perhaps as it looks» (Woolf 1930). Finché l'occhio si ferma sulla superficie delle cose, non può che coglierne la bellezza, ma non appena si scivola da Londra a Londropoli, non appena la visione si fa meno armoniosa e la realtà condivisa si confonde con quella immaginata, allora in quel paesaggio, fino ad allora dominato dalla bellezza, si infiltrano elementi dissonanti (che potrebbero apparire vagamente surrealisti se non appartenessero alla bizzarra tradizione indigena dickensiana), come per esempio una nana intenta a misurarsi un paio di scarpe, che cambiano completamente l'atmosfera e favoriscono l'ingresso di «humped, the twisted, the deformed», di una «maimed company of the halt and the blind» (Woolf 1930). Dopo un'immersione nei bassifondi tra Holborn e Soho, luoghi molto frequentati dalla letteratura londinese, da Dickens al Conrad di *The Secret Agent*, fra personaggi dai nomi strani e dai mestieri ancora più singolari, fra ebrei barbuti, vecchie sdraiate sulle soglie delle abitazioni, ciechi e nani zoppi, si torna in superficie e l'occhio continua a cercare la bellezza per trovarla anche nel mondo dei negozi e del commercio. È qui che inizia un'altra avven-

tura, questa volta puramente mentale, che trasporta la flâneuse in un altro tempo e in un luogo poco distante, un ricevimento a Mayfair in una notte d'estate. Così, all'immagine della Londra reale, con tutte le sue dissonanze, le sue incongruenze e le sue contraddizioni che la letteratura ottocentesca aveva tentato di ordinare e rendere leggibili, si inizia a sovrapporre una Londra privata, legata a un passato che può essere reale o immaginario, o forse anche a un futuro, in un flusso ininterrotto di immagini che trascorrono dal qui e ora all'altrove e all'altroquando, pur restando sempre all'interno delle strade di Londra. Infine, acquistata finalmente la matita, si torna a casa e c'è spazio per riflessioni che indicano come si sia assaggiata una deriva senza lasciarsene trasportare, assaporata la possibilità di una identità multipla per poi ritrarsene. Lentamente ci si spoglia delle stratificazioni della Londra privata o pubblica, ma pur sempre immaginaria che ha concesso «the illusion that one is not tethered to a single mind, but can put on briefly for a few minutes the bodies and minds of others» per diventare «a washerwoman, a publican, a street singer» (Woolf 1930). E la conclusione è insieme un ritorno a una realtà oggettiva e un rimpianto per il magro risultato che quella grande avventura che è stata una passeggiata per le strade di Londra ha lasciato dietro di sé: «the only spoil we have retrieved from all the treasures of the city, a lead pencil» (Woolf 1930).

La leggera ma amara disillusione espressa dalla conclusione del saggio di Virginia Woolf è molto lontana dall'esperienza del turista che passeggia oggi per le vie di Londra, tutto proteso a cogliere con i propri sensi visioni, rumori e odori di Londra e accanto a essi divagare dietro le immagini mentali che esse si trascinano dietro, senza preoccuparsi troppo di cosa ricaverà da quella passeggiata. Fra le tante passeggiate londinesi proposte dalla London Walks, che nel proprio sito si definisce «the oldest urban walking tour company in the world», ce n'è una particolarmente significativa denominata "SUBTERRANEAN LONDON - What You're Overlooking" nella quale non si visita niente di particolarmente interessante ma si passeggia sopra luoghi significativi di Londra: la cantina dove Guy Fawkes si preparava a far saltare in aria il Parlamento nel 1605, il rifugio segreto da cui Churchill dirigeva le operazioni di guerra durante la seconda guerra mondiale, gli affluenti sotterranei del Tamigi, il sistema fognario o le stazioni chiuse della metropolitana. Sono luoghi che esistono ma che nella passeggiata non si possono né vedere né sentire, bensì solo immaginare, in una sorta di rovesciamento di quello che di solito accade. La passeggiata più famosa e frequentata, tuttavia, è quella dedicata a Jack the Ripper: partendo dalla Torre di Londra, ci si addentra nelle zone dell'East End che fra l'estate e l'autunno del 1888 fecero da sfondo agli omicidi commessi da un ignoto assassino seriale. In realtà i luoghi degli omicidi sono oggi completamente trasformati, tanto che dove si svolse l'ultimo omicidio, e dove la passeggiata si chiude, oggi non sorge più la casa di Mary Jane Kelly, l'ultima vittima, ma un parcheggio. Anche in questo caso, quindi, il luogo reale cede il posto alle capacità immaginative di chi ai luoghi reali riesce a sovrapporre immagini mentali personali o più o meno condivise. Uno solo dei siti dove vennero commessi gli omicidi è ancora ampiamente riconoscibile, ed è una piccola piazza al di fuori dei confini del-

l'East End chiamata Mitre Square. Qui però si rischia un fenomeno che, parafrasando il titolo italiano di un romanzo di fantascienza di Robert Silverberg, possiamo definire il "paradosso del passato". Nel romanzo di Silverberg, la possibilità di viaggiare nel passato ha aperto nuove prospettive all'industria turistica che ora può proporre itinerari non solo nello spazio ma anche nel tempo. Si vengono però a creare possibili paradossi e potenziali catastrofi: il numero di turisti che si reca ad assistere al Discorso della Montagna di Gesù, per esempio, cresce di anno in anno, tanto che i presenti sono ormai migliaia, attenti a non guardarsi troppo intorno per non incontrare altri se stessi più giovani, giunti in precedenza a visitare come turisti lo stesso luogo nella stessa occasione. La stessa cosa rischia di avvenire in Mitre Square, a giudicare da quanto è avvenuto qualche estate fa: la passeggiata della London Walks condotta da Daniel Rumbelow, uno dei maggiori esperti inglesi sui delitti dello Squartatore, era ferma all'angolo occidentale della piazza e la guida stava mostrando il luogo in cui era stato ritrovato il corpo di Catherine Eddowes, la quarta vittima dello Squartatore, quando dalla direzione opposta è entrata nella piazza un gruppo di un'altra compagnia la cui guida, visto che l'angolo occidentale era già occupato, si è diretto immediatamente verso un altro lato della piazza, indicandolo come luogo dell'omicidio. Abbiamo qui una situazione inizialmente semplice: esiste una piazza a Londra chiamata Mitre Square in cui nel 1888 venne commesso un omicidio. Quella piazza diventa un evento collettivo perché viene identificata come una delle mete di una passeggiata per turisti o curiosi. Al tempo stesso è anche per qualcuno un evento privato: per esempio chi scrive era già stato in quella piazza e tornandoci nel corso della passeggiata si è trovato a ripensare alla prima occasione in cui vi si era recato e a quanto sapeva di Jack the Ripper. Fin qui niente di nuovo rispetto ai tre livelli che abbiamo identificato: un luogo reale a cui si sovrappongono due piani ulteriori, collettivo e privato. Il fatto curioso e paradossale è però che il luogo che dovrebbe essere oggettivo si rivela invece instabile e fluido (qual è l'angolo dove è stata davvero uccisa Catherine Eddowes? E se un giorno la piazza fosse piena di turisti, cosa impedirebbe a una guida di scarsi scrupoli di scegliere un altro posto nei dintorni e presentarlo come la scena del crimine?), presentando una sospettosa somiglianza con la fluidità degli altri due piani. Londra, allora, finisce per somigliare sempre meno a se stessa e sempre più a Londropoli.

Alla fine del saggio della Woolf, la sola cosa che restava dopo una passeggiata era qualcosa di concreto ma insignificante, una matita, mentre tutto il resto spariva nelle strade di Londra così come era stato evocato. Nelle parole del Prospero shakespeariano, lo spettatore vede sparire intorno a sé la realtà tangibile di cui si annuncia un prossimo disfacimento. Nelle passeggiate di Jack the Ripper, la sola cosa che resta è un ricordo confuso di luoghi attraversati al tramonto. Niente di tutto questo, comunque, ci impedirà di continuare a passeggiare, leggere e scrivere fra la Londra reale e le immagini che di essa ci costruiamo, fra il suo e nostro passato e il suo e nostro presente, fra la città reale e la città rappresentata. Fra Londra e Londropoli.

Bibliografia

- Ackroyd, P.
2000 *London. The Biography*, London, Chatto & Windus.
- Albertazzi, S.
2006 *In questo mondo*, Roma, Meltemi.
- Augias, C.
2003 *I segreti di Londra*, Milano, Mondadori.
- Bloom, H.
2001 *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, Milano, Rizzoli.
- Butler, M.
2007 "Commentary", in William Shakespeare, *The Tempest*, London, Penguin, pp. 94-149.
- Coverley, M.
2006 *Psychogeography*, Harpenden, Pocket Essentials.
2012 *The Art of Wandering. The Writer as Walker*, Harpenden, Oldcastle Books.
- Eco, U.
1994 *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani.
- Eliot, T. S.
1932 "Tradition and Individual Talent", in *The Sacred Wood*, London, Methuen.
1986 "Tradizione e talento individuale", in *Opere*, a cura di Sanesi, Roberto, Milano, Bompiani, pp. 719-729.
- Fusillo, M.
1998 *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia
- Groes, S.
2011 *The Making of London. London in Contemporary Literature*, London, Palgrave Macmillan.
- Johnson, S.
2001 "Complessità urbana e intreccio romanzesco", in Moretti, Franco (a cura di), *La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, pp. 727-745.
- Leopardi, G.
1982 *Zibaldone di pensieri*, a cura di Moroni, Anna Maria, Milano, Mondadori.
- Mancini, B. C.
2005 *Sguardi su Londra. Immagini di una città mostruosa*, Napoli, Liguori.
- Miller, K.
1987 *Doubles: studies in literary history*, Oxford, Oxford University Press
- Moretti, F.
1998 *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Torino, Einaudi.
- Pike, B.
1981 *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton, Princeton Univ. Press.

Scatasta, G.

2003 “The Mysterious Adventures of Oscar in Londropolis: Oscar Wilde in Comics”, in Franci, Giovanna e Silvani, Giovanna (a cura di), *The Importance of Being Misunderstood: Homage to Oscar Wilde*, Bologna, Pàtron, pp. 293-305.

Shakespeare, W.

1973 *La Tempesta*, a cura di Baldini, Gabriele, Milano, Rizzoli.

2007 *The Tempest*, a cura di Butler, Martin, London, Penguin.

Silverberg, R.

1969 *Up the Line*, New York, Ballantine Books (Tr. it. *Il paradosso del passato*, Milano, Nord, 1978).

Solnit, R.

2001 *Wanderlust. A History of Walking*, London, Verso.

Wilde, O.

1977 *The Picture of Dorian Gray*, in *Complete Works*, London-Glasgow, Collins (Trad. it. *Il ritratto di Dorian Gray* in *Opere*, a cura di d'Amico, Masolino, Milano, Mondadori, 1988).

Woolf, V.

1930 *Street Haunting: A London Adventure*, <http://gutenberg.net.au/ebookso2/0200771.txt>; in rete il 7 aprile 2013 (Tr. it. “Vagabondare per le strade di Londra”, in *Per le strade di Londra*, Milano, Il Saggiatore, 1981, pp. 9-27).