

**IL TEATRO E LA CITTÀ:
SPAZI ETEROTOPICI E PERFORMATIVITÀ URBANA IN
“THE MAN WITH THE TWISTED LIP” DI ARTHUR CONAN DOYLE.**

FRANCESCA SAGGINI, UNIVERSITÀ DELLA TUSCIA

For now we see through a glass, darkly.

1 Corinthians 13:12. Authorized King James Version of the Bible.

§0. Come in tutte le *detective stories* che si rispettino, per scindere inequivocabilmente l'intreccio dalla *fabula* è opportuno partire dall'inizio. In questo caso il nostro inizio è *The Moonstone*, solitamente indicato come il primo romanzo poliziesco inglese, pubblicato da William Wilkie Collins a puntate nel 1868¹. Nel racconto conclusivo del sergente Cuff, posto in apertura all'ultima puntata del romanzo, la numero 32, si getta luce sul furto della Pietra di Luna, il crimine che possiamo considerare il motore narrativo dell'intera vicenda. Scrive Collins:

With regard to the subject now in hand, I may state, at the outset, that Mr. Godfrey Ablewhite's life had two sides to it.

The side turned up to the public view, presented the spectacle of a gentleman, possessed of considerable reputation as a speaker at charitable meetings, and endowed with administrative abilities, which he placed at the disposal of various Benevolent Societies, mostly of the female sort. The side kept hidden from the general notice, exhibited this same gentleman in the totally different character of a man of pleasure, with a villa in the suburbs which was not taken in his own name, and with a lady in the villa, who was not taken in his own name, either.²

Se, in una variazione proppiana, ci soffermiamo sulle invarianti³ del genere poliziesco vittoriano risulterà evidente come nella *detection* del periodo ricorra insistentemente, sebbene in declinazioni diverse, il tema dell'identità (identità duplice e molteplice), tema collegato frequentemente a quella che potremmo definire l'invariante “del mistero e del segreto”. Significativamente, queste invarianti assumano valenza epocale –in quanto manifestazioni

¹ *The Moonstone* uscì a puntate sul settimanale *All the Year Round. A Weekly Journal. Conducted by Charles Dickens* tra il 4 gennaio e lo 8 agosto 1868. Successivamente fu presentato nella classica formula del *three-decker novel* nel luglio dello stesso anno per i tipi dei Tinsley Brothers, la casa editrice di proprietà di Edward e William Tinsley (m. 1866) specializzata nella pubblicazione di edizioni di lusso distribuite attraverso il circuito delle biblioteche circolanti.

² Wilkie Collins, *The Moonstone*, a cura di Steve Farmer, Peterborough (Ontario), Broadview, 1999, p. 525. Tutte le variazioni al carattere della citazione sono dell'autrice.

³ Vladimir Jakovlevic Propp, *Morfologia della fiaba*; con un intervento di Claude Levi-Strauss e una replica dell'autore; a cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi, 1988.

genericamente sistematizzate del realismo vittoriano- e si presentino come paradigmatiche delle certezze scientiste ed empiriste ma anche dei dubbi epistemologici al cuore dell'epoca.⁴

Partendo dunque da un siffatto approccio ermeneutico, si andrà qui ad analizzare una delle *Adventures* holmesiane, “The Man with the Twisted Lip” (pubblic. ne *The Adventure of Sherlock Holmes*, 1891-93), un racconto di ambito urbano che proprio del sèma della duplicità –duplicità dell'identità, ma anche più generalmente della duplicità del segno- fa la sua cifra dominante. A mio parere, infatti, sul racconto di Doyle, costruito intorno alla certezza della leggibilità e alla trasparenza del significante visivo, vanno ad innestarsi simultaneamente il discorso ottocentesco delle scienze umane -in particolare l'etnografia, l'antropologia e le scienze forensi- e quello della sorveglianza e di quel controllo sociale di cui la *detective fiction* è manifestazione letteraria e culturale.⁵

Se da un lato si registra dunque lo sforzo, continuo e sempre più raffinato, di controllare e fissare l'identità in categorie stabili e univoche (si pensi in particolare a quelle forme di controllo sociale affermatesi in concomitanza con il sorgere della *detective fiction* quali, ad esempio, l'uso delle impronte digitali, sistematizzato nel volume *Finger-Prints* pubblicato nel 1892 da Francis Galton e adottato fin dal 1901 da Scotland Yard, istituzione poliziesca che costruì il primo schedario delle impronte digitali esistente in Europa)⁶, dall'altro gli explicit di taluni racconti polizieschi –la risoluzione finale dell'enigma– si dimostrano aperti e tutt'altro che rassicuranti, prestandosi a un'interpretazione spesso destabilizzante nella sua polivoca indeterminatezza.

Nella lettura che propongo in questa sede, “The Man with the Twisted Lip” –uno dei racconti meno conosciuti del Canone sherlockiano, ma a mio parere tra i più suggestivi e fruttuosi a una lettura euristica- *inscena* appunto queste negoziazioni epocali tra conoscenze empiriche e incertezze epistemologiche, offrendosi come riflessione di ambito narrativo su quello che Carlo Ginzburg ha definito i “paradigmi indiziari” del poliziesco ottocentesco.⁷

Se da un lato “The Man with the Twisted Lip” sembra rafforzare, dunque, la certezza della leggibilità del visibile (ovvero quanto protremmo definire la veridicità e la trasparenza delle *first impressions*), al tempo stesso il racconto pare contestare l'univocità e la validità epistemologica associata al visibile stesso, riprendendo un discorso sulla fragilità dell'apparenza e della sembianza

⁴ Per una discussione del paradigma della disarmonia nella letteratura e nella cultura inglese dell'Ottocento, cfr. il suggestivo studio di Francesco Marroni, *Disarmonie vittoriane*, Roma, Carocci, 2002. In particolare, per il tema del segreto in Collins si rimanda a ivi, pp. 97-116.

⁵ Per la relazione tra stato, Potere e tecniche di sorveglianza v. Michael Foucault, *Sorvegliare e punire. La nascita della prigione*, Saggi 146, Torino, Einaudi, (1976) 1993 e, sempre di impianto foucaultiano, il successivo D.A. Miller, *The Novel and the Police*, Berkeley, University of California Press, 1988.

⁶ E.J. Wagner, *The Science of Sherlock Holmes: from Baskerville Hall to the Valley of Fear, the real forensics behind the great detective's greatest cases*, Hoboken (N.J.): Wiley, 2006.

⁷ Carlo Ginzburg, “*Spie. Radici di un paradigma indiziario*”, in *Crisi della ragione*, a cura di a. Gargani, Torino, Einaudi, 1979 (poi ripubblicato in C. Ginzburg, *Miti, emblemi, spie*, Einaudi, Torino, 1986 e in U. Eco e T. Sebeok (a cura di), *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Pierce*, Milano, Bompiani, 2004).

di ovvio retaggio settecentesco, partendo da Lord Chesterfield fino a Jane Austen. Ancora più interessante è, a mio parere, l'ambientazione urbana del racconto di Doyle, collocato in una Londra di fine Ottocento descritta con i tratti a chiaroscuro di una inquietante giungla urbanizzata - mostruosa, tentacolare, fagocitante- capitale non solo dei commerci e dei traffici finanziari, ma, soprattutto, capitale dell'anonimato, della spersonalizzazione e dell'alienazione dell'individuo.

Secondo questa mia lettura, la *detective fiction* si rivela come qualcosa di più di un mediocre sottogenere letterario, presentandosi piuttosto come strumento di riflessione sociologica e come canale privilegiato per l'analisi di quella relazione tra visibile e invisibile, palese e segreto -ovvero, in ultima analisi, tra significato e significante- che segna profondamente il Diciannovesimo Secolo. Partiamo, dunque, proprio dall'assioma vittoriano "seeing is believing" e vediamo dove ci conduce questa traccia, la traccia di quanto voglio definire, con un *tongue in cheek* dalle evidenti -e trasparentissime- connotazioni, "lo strano caso dell'identità indiziaria".

§1. Non è possibile soffermarsi, in questa sede, sui molteplici modelli letterari alla base del racconto sherlockiano. È evidente, tuttavia, come i riferimenti culturali siano molteplici. In ambito letterario possiamo accennare naturalmente all'ombra proiettata da "The Man of the Crowd" di Edgar Allan Poe, un'apologia dell'illeggibilità di quel testo (urbano) che " 'es lässt sich nicht lesen' ", oltre che una narrativizzazione onirica, o per meglio dire, dai tratti dell'incubo, della moderna vita metropolitana⁸. Altrettanto evidente appare al conoscitore del Vittorianesimo l'influenza del ricco *parterre* di studi sociologici e antropologici di Henry Mayhew, dedicati alla povertà urbana (cito tra tutti *London Labour and the London Poor*, raccolti in un volume pubblicato nel 1851). Meno visibile, ma a mio parere non meno presente -sia a livello intertestuale, sia metatestuale- è infine niente meno che *The Comedy of Errors* shakespeariana, evocata obliquamente in due momenti testuali centrali, opera drammatica questa sulla cui impronta modellizzante ritornerò in chiusura a questa passeggiata tra i boschi sherlockiani.

E passiamo dunque all'analisi del testo di Doyle⁹.

La vicenda, inizialmente pubblicata sullo *Strand Magazine* intorno al 1892, è ambientato nel giugno del 1889.

I. La prima parte di "The Man with the Twisted Lip" -quello che definisco con terminologia volutamente teatrale il *prologo* della vicenda- è, a mio parere, collegata da fortissime

⁸ Il racconto di Poe apparve nel 1840 simultaneamente su *Atkinson's Casket* e *Burton's Gentleman's Magazine*. E.A. Poe, *Racconti*, Milano, Garzanti, 2008.

⁹ Il testo di Doyle verrà qui di seguito scomposto (e ricomposto) per unità di lettura o "lessie", secondo la metodologia classica presentata da Roland Barthes, *S/Z*, Torino, Einaudi, 1973.

relazioni tematiche e formali con il racconto nel suo complesso. Mi spingo addirittura ad affermare che questa prima parte dell'intreccio non è un episodio passeggero e incidentale –o accidentale– del racconto, denotandosi dunque, in opposizione a quella che è la consueta strategia narrativa usata da Doyle, come una breve ma pregnante *mise en abyme* dell'intera vicenda.

Nell'antefatto una moglie si rivolge a Watson per scovare il marito, Isa Whitney, un amico di famiglia del dottore, che si è allontanato da due giorni da casa. Watson accetta di andare a recuperare Isa nello *opium den* in cui egli solitamente si reca per drogarsi.

2. In compagnia del dottore, il lettore lascia quindi la confortevole domesticità dello *household* watsoniano (veniamo informati che la visitatrice arriva inaspettatamente “about the hour when a man gives his first yawn, and glances at the clock”, provocando un accenno di mite irritazione nell'altrimenti ineffabile sig.ra Watson, la quale “laid her needlework down in her lap and made a little face of disappointment”)¹⁰ per spostarsi nello *opium den* alla ricerca di Isa. A livello simbolico e metaforico, questo percorso ci trasporta inavvertitamente dalle periferie investigative del Canone letterario al suo stesso cuore giacché la fumeria d'oppio era al tempo un luogo dalle quanto mai forti connotazioni letterarie. Non mi riferisco soltanto a De Quincey e alle sue *Confessioni* autobiografiche (1822), per altro apertamente citate da Doyle (p. 186), quanto piuttosto a *The Mystery of Edwin Drood*, l'ultimo capolavoro dickensiano (1870), in cui Mr. Jasper -il personaggio apparentemente integerrimo, ma in realtà profondamente malvagio al centro della trama- si reca nascostamente a perdersi in quei deliri oppiacei che lo spingeranno, si può presupporre, addirittura a tramare l'omicidio del proprio nipote.

3. Nel racconto di Doyle la fumeria d'oppio –topologicamente centrale a livello narratologico nonché, nella mia lettura, essenziale anche a livello simbolico- assume le caratteristiche di uno “spazio altro”, un'eterotopia appunto, spazio *dentro* e al contempo *fuori* dell'ambito cittadino, di cui rappresenta da un lato lo scarto, l'abietto da espellere, ma dall'altro –e contemporaneamente- una vera e propria camera di decompressione, tanto tollerata quanto necessaria.¹¹ Significativamente il *den* è situato, potremmo dire, *dietro alle quinte* o *nel retroscena* della città commerciale, per la quale esso opera simultaneamente sia da *limen*, sia da *limes*

¹⁰ Arthur Conan Doyle, “Adventure VI. The Man with the Twisted Lip”, *The Adventures of Sherlock Holmes*, Ware (Hertfordshire), Wordsworth Classics, 1992, p. 186. In seguito tutti i riferimenti al racconto di Doyle saranno tratti da questa edizione e verranno inseriti direttamente nel testo tra parentesi tonde.

¹¹ Per un'affascinante teoria del “contro-spazio” come luogo reale fuori da tutti i luoghi -necessità del genere umano e al contempo rimosso culturale, ma anche urbanistico della società- si rimanda a Michael Foucault, *Utopie Eterotopie*, a cura di Antonella Moscati, Napoli, Cronopio, 2004.

(culturale e spaziale), presentandosi subito come la controfigura disforica, ovvero l'Ombra, della City e delle frenetiche attività e *scambi commerciali* che ivi hanno luogo.

Nel racconto di Doyle questo passaggio dal domestico all'anti-domestico, ulteriormente connotato per mezzo del trasferimento dalle frenetiche attività commerciali della City all'abulia oppiacea dello East End, è evocato chiaramente dal narratore Watson:

And so in ten minutes I had left my armchair and cheery sitting-room behind me, and was speeding eastward in a hansom on a strange errand, as it seemed to me at the time, though the future only could show how strange it was to be. [...]. Upper Swandam Lane is a vile alley lurking behind the high wharves which line the north side of the river to the east of London Bridge. Between a slop-shop and a gin-shop, approached by a steep flight of steps leading down to a black gap like the mouth of a cave, I found the den of which I was in search.(187)

4. A questo punto è bene tornare per un attimo a Isa Whitney, lo scomparso oppiomane alla cui ricerca si è messo Watson. Come spiega laconicamente la sig.ra Whitney, quando Isa decide di concedersi una pausa di dissolutezza, egli si reca nel *den* la mattina e torna a casa la sera, stanco e stravolto dopo una giornata passata in preda ai fumi della droga: "Hitherto his orgies had always been confined to one day, and he had come back, twitching and shattered, in the evening" (186). Appare evidente che l'attività ricreativa dell'oppiomane -immorale, ma non illegale e peraltro tollerabile se fruita in discrete dosi omeopatiche- a suo modo imita –o per meglio dire *parodizza*-¹² per scansione temporale e organizzazione dell'attività quotidiana la vita dei pendolari suburbani, che su base giornaliera si recavano dalle periferie a lavorare nella City. A questo riguardo, come hanno ampiamente dimostrato gli storici della città, val la pena ricordare che nel periodo tardo-vittoriano la divisione (potremmo dire la dimidiazione) tra sfera domestica e sfera lavorativa si era di fatto già consolidata -frutto, ma anche sua volta causa di quella specularità urbanistica che aveva separato gli spazi lavorativi e pubblici da quelli familiari e privati.¹³

5. Si evince inoltre dalle parole della Sig.ra Whiteney come l'uso dell'oppio discosti Isa dalla posizione sociale che gli è propria, avvicinandolo pericolosamente -e a tutti gli effetti assimilandolo- a quel sottobosco di criminali e degenerati che popolava lo East End londinese. Isa non solo testimonia la possibilità di una discesa –ovvero di una regressione– nella scala sociale, giacché egli scambia volontariamente i luoghi dell'agio e della prosperità borghese con i miasmi e le ombre dei vicoli malfamati, ma questa sua deliberata degenerazione si tramuta –prevedibilmente-

¹² La teoria della *mimicry* è ripresa da Frantz Fanon, *Pelle nera, maschere bianche: il nero e l'altro*, Milano, Tropea, 1996 e dalle successive riletture critiche dell'autore quali quelle di Homi K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001.

¹³ Un'introduzione sintetica all'espansione vittoriana di Londra in relazione alla modernizzazione e alla democratizzazione dei trasposti, allo sviluppo edilizio e alla crescita demografica, è fornita da Roy Porter, *London. A Social History*, London, Penguin, 2004, in partic. pp. 248-287.

anche in una deformazione fisica e vestimentaria, che lascia l'uomo "pale, haggard and unkempt" (187).

6. Watson entra dunque nel *den*, trova l'amico Isa, trasfigurato e reso inane dalla droga. Senza indugi paga il conto, chiama un *cab* e rispedisce Isa a casa dalla moglie. E ha qui fine la prima parte del racconto.

7. Mentre è nella fumeria impegnato a portare a compimento la sua opera normalizzante di risocializzazione (e *addomesticamento*) dell'oppiomane trasgressore, l'occhio di Watson cade su di un vecchio che in un angolo fuma assorto una pipa d'oppio. Costui non è altri che Sherlock Holmes, in uno dei suoi tanti travestimenti, intento a presidiare le attività criminose che hanno luogo nel famigerato *den*. La presenza dell'investigatore è, infatti, legata alla scomparsa del marito di una sua cliente, un certo Neville Saint Clair. Secondo la testimonianza resa della moglie del giovane, alcuni giorni prima egli stato avvistato per un solo attimo a una delle finestre della fumeria d'oppio, per poi apparentemente dissolversi nel nulla.

8. Dietro diretta sollecitazione di Holmes, Watson acconsente ad aiutare l'amico in questa sua ennesima avventura: "I should recommend you also to send a note by the cabman to your wife to say that you have thrown in your lot with me" (188). L'invito è prontamente colto dal dottore, il quale confessa con entusiasmo: "I could not wish anything better than to be associated with my friend in one of those singular adventures which were the normal condition of his existence" (188)

Anche se a prima vista questa somiglianza potrebbe passare inosservata, essendo essa parte integrante della ben consolidata tradizione della diegesi holmesiana, la decisione di Watson ripropone per la seconda (ma non l'ultima) volta il caso di un marito che (rin)nega intenzionalmente la sfera domestica (a cui nondimeno si era dichiarato molto attaccato in apertura alla storia) per ritagliarsi uno suo spazio autonomo di ricreazione. Fin da adesso la strategia di ridondanza narrativa adottata da Doyle ci fa capire che tutti i mariti de "The Man with a Twisted Lip" tendono pericolosamente e reiteratamente ad *errare*: in qualche modo essi hanno una rischiosa tendenza non solo a *sbagliare*, ma anche a *vagare*, movendosi autonomamente verso molteplici "altrove" - narrativi, generici, culturali, sociali- eteroclitici e, appunto, (ab)erranti.

9. Holmes e Watson lasciano Londra, dunque e, attraversati i sobborghi pacifici e verdi della capitale, giungono alla casa dello scomparso Neville. Durante il viaggio Holmes sunteggia

quella che ritiene essere la storia per comodità di Watson, e per suo tramite del lettore. Questa *fabula* sarà tuttavia destinata a rivelarsi solo un intreccio fantasmatico per il grande detective, il quale è costretto ad ammettere la propria perplessità di fronte ad una “very remarkable inquiry” (189), un caso *sui generis* ed apparentemente inspiegabile.

10. Protagonista di questa seconda parte della vicenda –e la vera occasione del titolo- è questa volta Neville Saint Clair, un abbiente e irreprensibile giovanotto, “a man of temperate habits, a good husband, a very affectionate father, and a man who is popular with all who know him” (190). La descrizione di Holmes ci invita implicitamente ad immaginare Neville come un tipico *businessman* della Londra vittoriana, un giovanotto che tutti i giorni per motivi di lavoro fa diligentemente la spola tra la propria abitazione nel Kent e la City. A causa di questi molteplici impegni, da buon pendolare Neville prende il treno ogni mattina e fa ritorno a casa ogni sera, seguendo quei ritmi regolari e quasi banali che condivide con centinaia di altri uomini d’*affari* come lui: “He had no occupation, but was interested in several companies and went into town as a rule in the morning, returning by the 5:14 from Cannon Street every night” (190). Scopriremo in seguito che in realtà Neville ormai da anni si guadagna da vivere camuffato da mendicante, impersonando giornalmente con impareggiabile e avveduta *professionalità* la parte di uno dei tanti accattoni operanti nella metropoli, uno straccione conosciuto con il nome di Hugh Boone.

11. Solo questa scoperta ci permette finalmente di giungere a sfiorare la *fabula*. Dopo un breve esperimento a cui si era prestato per necessità professionali, Neville aveva scoperto che chiedere l’elemosina era un mestiere meno faticoso e certamente più redditizio di quello che aveva intrapreso inizialmente, ovvero il lavoro di giornalista, rispettabile, ma finanziariamente poco produttivo. Quando si reca in città ogni mattina, Neville assume solo quei *segni* che denotano l’impiegato della City. Egli *replica* su base quotidiana un’identità che è riconoscibile da tutti attraverso la manifestazione esteriore –ovvero l’impersonificazione, la *mimicry* - degli indizi specifici che ad essa si associano, quali il pendolarismo o l’adozione della tipica divisa borghese da lavoro.¹⁴ Lo stesso Holmes è inizialmente sviato dall’apparente (e rassicurante) agio finanziario ostentato da Neville, pensando che il ben fornito conto in banca del giovane –ovvero il segno del denaro- rimandi, e quindi di fatto implicitamente testimoni, un benessere materiale la cui provenienza è assunta (erroneamente, come si vedrà) come un dato di fatto.

¹⁴ Il sistema della moda vittoriana nella sua relazione al racconto di Doyle è messo in particolare rilievo nell’adattamento televisivo, nel quale il conformismo omologante della divisa borghese da ‘abbiente professionista’ è contrapposto smaccatamente all’eccesso mimetico di Boone/St. Claire. *Return of Sherlock Holmes*. ‘Man with the Twisted Lip’ and ‘Priory School’. (VHS). Con Jeremy Brett and Edward Hardwicke, Hendring.

I may add that his whole debts at the present moment, as far as we have been able to ascertain amount to 88 pounds 10s., while he has 220 pounds standing to his credit in the Capital and Counties Bank. There is no reason, therefore, to think that money troubles have been weighing upon his mind. (190)

12. È in questo specifico contesto sociale e familiare che si situa il mistero con cui si confronta Holmes. Un giorno la moglie di Neville è a sua volta costretta a recarsi in città per sbrigare una commissione. Passando davanti allo *opium den* che abbiamo incontrato nella prima parte del racconto, essa vede il marito affacciato a una finestra. Colta di sorpresa, le sembra che l'uomo stia gesticolando per chiamare aiuto. E tuttavia, prima che possa esserne certa, egli è scomparso, quasi inghiottito dalla stanza.

She suddenly heard an ejaculation or cry, and was struck cold to see her husband looking down at her and, as it seemed to her, beckoning to her from a second-floor window. The window was open, and she distinctly saw his face, which she describes as being terribly agitated. He waved his hands frantically to her, and then vanished from the window so suddenly that it seemed to her that he had been plucked back by some irresistible force from behind. (190)

L'apparizione di Neville –il gesto di sorpresa e il grido strozzato che sembra emettere- risulta ancor più strana poiché, nonostante l'osservanza del prevedibile codice vestimentario (il consueto soprabito da lavoro), la moglie non riesce a riconoscere tutti quei segni sartoriali che solitamente contraddistinguono l'abbigliamento cittadino di St.Clair: "he had on neither collar nor necktie" (190), specifica stupefatta a Holmes.¹⁵

13. Come ultimo elemento vale la pena riflettere sul luogo in cui avviene questo avvistamento. La citazione ne dà una specifica collocazione spaziale (e, come vedremo, ontologica): "a second-floor window" (190). Thomas Sebeok, il semiologo che si è occupato di classificare con grande attenzione l'uso della finestra nel Canone sherlockiano, non pone particolare attenzione a "The Man with the Twisted Lip."¹⁶ Tuttavia ritengo plausibile sostenere l'assoluta centralità di questa struttura architettonica, vero canale di transito e contatto dalle molteplici valenze nonché punto di tramite tra l'eterotopia della fumeria d'oppio e la socialità della Londra che circonda, inglobandolo, l'oscuro edificio.

¹⁵ Roland Barthes, *Il sistema della moda: la moda nei giornali femminili. Una analisi strutturale*, Torino, Einaudi, 1970.

¹⁶ Nonostante Sebeok e Margolis rilevino pertinentemente come spesso in Doyle la finestra rimandi all'idea di una ribalta ("a character (or characters) watches the action within a window, much as an audience watches actors on stage"), nella tavola riassuntiva posta in appendice al saggio quando gli studiosi ricordano a "The Man with the Twisted Lip" si fa riferimento alla finestra esclusivamente in relazione a due segni: "blood on sill; clothes behind curtains". Thomas Sebeok e Harriet Margolis, "Captain Nemo's Porthole: Semiotics of Windows in Sherlock Holmes", *Poetics Today*, vol. 3, no. 1. Numero monografico: *Types of the Novel Semiotics of Social Discourse* (Winter, 1982), rispettivamente p. 115 e p. 135.

La finestra, a mio parere, si configura in questo racconto come una soglia, *locus* simbolico di scambio tra le due identità complementari del protagonista Neville St. Clair/Hugh Boone. Nel momento in cui Mrs St. Clair coglie la veloce apparizione del suo giovane marito, egli è simultaneamente *due persone*: la presenza dei vestiti trasandati (ovvero l'assenza della divisa del pendolare) lo tradiscono come Boone, ma la moglie in realtà ne riconosce innegabilmente le sembianze come quelle di come St. Clair. In questo contesto non è casuale il rimando a un'altra scena di trasformazione, quest'ultima celeberrima, che ha luogo anch'essa di fronte a una finestra aperta. Mi riferisco al capitolo "Incident at the Window" in *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mr Hyde*, episodio in cui Utterson e Enfield scorgono Jekyll alla finestra del laboratorio, con un'espressione di orrore dipinta sul volto, un momento prima di rientrare precipitosamente nella stanza. Come ci ricorderemo tutti, è questo il momento di una delle più drammatiche trasformazioni spontanee di cui è vittima Jekyll.

But the words were hardly uttered, before the smile was struck out of [Jekyll's] face and succeeded by an expression of such abject terror and despair, as froze the very blood of the two gentlemen below. They saw it but for a glimpse, for the window was instantly thrust down; but that glimpse had been sufficient, and they turned and left the court without a word.¹⁷

Un'ultima osservazione sulla funzione della finestra. Essa rimanda per struttura all'arco di proskenion, ovvero a quel diaframma che separa ontologicamente la finzione del palcoscenico dalla verità dell'*auditorium*. Questa analogia architettonica e strutturale preannuncia proletticamente l'epilogo della vicenda, in cui si scoprirà che Neville St. Clair aveva avuto una soddisfacente esperienza giovanile da attore di teatro, una pratica a suo tempo oculatamente tesaurizzata e successivamente riproposta nella maturità: "When an actor I had, of course, learned all the secrets of making up, and had been famous in the green room for my skill" (199).

14. Ma torniamo al racconto. Dopo l'improvvisa apparizione/sparizione del marito (evento esso stesso ambiguo nella sua indefinita reversibilità), la signora St. Clair chiama la polizia, che fa irruzione nella fumeria. Si scopre a questo punto che la finestra incriminata appartiene alla camera affittata da un noto mendicante della City, Boone appunto, il cui aspetto sporco e trasandato è reso ancor più orribile a causa di un labbro deformato.

15. Dopo una sommaria perquisizione, la polizia trova gli abiti di St. Clair nascosti nella camera del mendicante. Il ben noto soprabito da lavoro è invece rinvenuto in un fossato sottostante,

¹⁷ Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, a cura di Martin A. Danahay, Peterborough (Ontario): Broadview Press, 2005, pp. 58-59.

con le tasche stracolme di monetine. È per tutti evidente che il mendicante ha tentato di disfarsi del capo di abbigliamento gettandolo nel fiume servendosi di una zavorra improvvisata.

they hardly found upon the mud-bank what they had feared to find. It was Neville St. Clair's coat, and not Neville St. Clair, which lay uncovered as the tide receded. [...] Every pocket stuffed with pennies and half-pennies--421 pennies and 270 half-pennies. It was no wonder that it had not been swept away by the tide. But a human body is a different matter. There is a fierce eddy between the wharf and the house. It seemed likely enough that the weighted coat had remained when the stripped body had been sucked away into the river. (193)

A seguito di questa scoperta il mendicante Hugh Boone viene imprigionato con l'accusa di aver ucciso Neville St. Clair.

16. La narrazione della reclusione di Boone coincide con la fine del viaggio dell'Investigatore e del suo Aiutante: Holmes e Watson hanno raggiunto infatti la confortevole casa suburbana dei St. Clair. La signora St. Clair va a loro incontro con aria assai sollevata e li informa di avere ricevuto proprio quel giorno una lettera del marito, in cui questi l'ha rassicurata della propria incolumità, accludendo alla missiva, come incontestabile segno di incoraggiamento, il proprio anello.

17. Tuttavia, alla luce dei fatti, secondo Holmes le prove addotte dalla signora St. Clair non sono in realtà sufficienti a dimostrare l'esistenza in vita del marito. Holmes, infatti, convinto che si tratti di un caso di omicidio, riesce a smantellare abilmente ad una ad una tutte le prove giunte per tramite epistolare: l'anello, spiega il *detective*, può essere stato rubato e, allo stesso modo, la calligrafia abilmente imitata. Il ragionamento di Holmes in pratica dimostra che le tracce mandate per posta da St. Clair come prova della sua salvezza (ovvero i *segni probatori* della sua esistenza in vita) possono in realtà rivelarsi perfettamente scindibili, ovvero essere *autonomi*, dall'esistenza di St. Clair stesso. Significante e significato si sono scollati.

18. Dopo una notte passata a riflettere, Holmes riesce tuttavia a venire a capo del misterioso caso. Così la mattina si reca prestissimo a Londra, negli uffici della polizia a Bow Street. Ottenuto il permesso dell'ispettore Bradstreet, Holmes entra nella cella di Boone; con una spugna e dell'acqua pulisce il volto del mendicante e gli strappa il ciuffo posticcio di capelli rossi che gli incornicia il volto deforme. Da sotto lo sporco e il cerone riemergono allora le sembianze di St. Clair, il quale, inchiodato dall'evidenza, procede a raccontare la sua storia.

Holmes stooped to the water jug, moistened his sponge, and then rubbed it twice vigorously across and down the prisoner's face.

"Let me introduce you," he shouted, "to Mr. Neville St. Clair, of Lee, in the county of Kent."

Never in my life have I seen such a sight. The man's face peeled off under the sponge like the bark from a tree. Gone was the coarse brown tint! Gone, too, was the horrid scar which had seamed it across, and the twisted lip which had given the repulsive sneer to the face! A twitch brought away the tangled red hair, and there, sitting up in his bed, was a pale, sad-faced, refined-looking man, black-haired and smooth-skinned, rubbing his eyes and staring about him with sleepy bewilderment.(198)

19. Mandato come inviato dal giornale per il quale lavorava a scrivere una serie di articoli sui mendicanti metropolitani, con sconcerto Neville aveva scoperto che questa attività rendeva bene, ed in ogni caso decisamente meglio di quanto riuscisse a garantirgli un rispettabile lavoro da *libero professionista*. La facilità di travestimento e la capacità di recitare, entrambe perfezionate attraverso anni di frequentazioni teatrali, avevano reso Neville assai convincente e abilissimo a recitare il suo ruolo. In un momento di bisogno finanziario egli non aveva dunque esitato a trasformarsi in un *mendicante professionista* a tempo pieno. Naturalmente non aveva fatto parola con nessuno di questo suo nuovo, straordinario impiego, all'apparenza degradante ma in realtà così renumerativo da permettergli di comperare una bella casa e di metter su famiglia, come avrebbe fatto un qualsiasi rispettabile uomo di affari. Ogni giorno continua, dunque, a prendere il treno che lo porta nella City, ove si colloca nell'angolo più affollato della strada principale. Ogni giorno parte, senza che la moglie sappia bene cosa si rechi a fare in città, impegnato in faccende ed affari che appaiono tanto improrogabili quanto generici. Per tutti e a tutti gli effetti l'iterazione quotidiana del viaggio, gli abiti da lavoro, la partenza per la stazione e il tragitto ripetuto regolarmente sono segni indiziari, e pertanto prove –spie, le chiamerebbe Ginzburg- della sua professione e, dunque, della sua stessa identità.

20. Giunto in città, St. Clair si reca nello *opium den* e qui cambia il vestito e con esso la propria l'identità, indossando gli abiti di scena che contraddistinguono Boone. La fumeria d'oppio si trasforma nello spazio di slittamento ontologico per eccellenza, il camerino di un attore, còlto esattamente nel momento in cui questi sta per declinarsi nel suo ruolo. Quando per caso la moglie lo scopre, proprio a ridosso della trasformazione/riconversione in St. Clair (ci viene dato anche l'orario esatto, mezz'ora prima del viaggio del ritorno nel Kent)¹⁸, il giovane è costretto in tutta velocità a indossare nuovamente i panni del mendicante. Così viene arrestato con l'accusa di essere un omicida.

¹⁸ “[She] found herself exactly at 4.35 walking through Swandam-lane on her way back to the station” (190).

21. Un'ultima riflessione sulla funzione architetturale dello spazio eterotopico della fumeria d'oppio. Abbiamo visto all'inizio del racconto che anche Isa, a suo modo, si reca nel *den* allo scopo di perdersi –o per meglio dire allo scopo di perdere la sua identità- nella droga. La seppur breve permanenza nella fumeria è inoltre sufficiente a che Watson stesso abiuri alla tranquilla serata con la moglie e si trasformi nel compagno di avventura di Holmes. Con una metafora un po' ardita, dunque, potremmo definire lo *opium den* non solo l'edificio delle identità incrociate, ma anche quello delle inversioni di genere narrativo: varcando la porta del fatiscante stabile si attraversa dunque la soglia della *domestic fiction* per approdare nell'universo della *sensation fiction*, e ritorno.

22. A conclusione dell'avventura di Neville St. Clair, ora che l'arcano è svelato, significativamente Holmes chiude il sipario con un'ingiunzione categorica. Il crimine del giovanotto si può forse collocare al di là della Giustizia ordinaria, ma certo non della Legge. Il giovane potrà passarla liscia, dunque, ma solo a patto che abbandoni una volta per tutte le vesti, nonché l'identità, del falso mendicante. Come ingiunge senza possibilità di replica il *detective* in quella che rappresenta la morale della storia, “there must be no more of Hugh Boone” (200).

§2. A differenza di pressoché tutti gli altri racconti del Canone holmesiano, è evidente come il crimine descritto in “The Man with the Twisted Lip” in senso stretto non esista. Neville St. Clair è infatti vivo e non è stato vittima di un incidente, e meche meno di un omicidio. In realtà l'unico – imperdonabile- reato di cui in effetti egli può essere incolpato è quello di avere confuso (ovvero rinnegato) la propria identità, intesa principalmente, ma non esclusivamente, come identità sociale. Evidentemente nel contesto socio-culturale vittoriano, così mobile, fluttuante, instabile -contesto in cui si stava affermando quella che Foucault ha definito la società della sorveglianza- rinnegare se stessi e la propria *station in life* (uso *station* in quanto termine fortemente connotato anche nel senso etimologico di *stàre*, di stasi appunto) era un reato così grave da necessitare l'intervento di un abilissimo investigatore e delle forze dell'ordine, che arrivano sulla scena del crimine per restituire al proprietario l'identità rubata. Non a caso lo smascheramento di Boone/St. Clair avviene nelle celle di Bow Street, in uno spazio le cui potenzialità normalizzanti si caricano delle sfumature del panopticon benthamita: “[Inspector Bradstreet] led us down a passage, opened a barred door, passed down a winding stair, and brought us to a whitewashed corridor with a line of doors on each side” (197).

In questa parte del racconto di Doyle il richiamo intertestuale è, naturalmente e volutamente, ancora una volta a *The Moonstone*, il romanzo da cui eravamo partiti. In particolare si allude a

quella scena in cui il Sergente Cuff *smaschera* in senso letterale e figurato il ladro del gioiello, Godfrey Ablewhite, le cui sembianze sono rimaste per buona parte del racconto celate sotto un travestimento da marinaio.

“Mr. Blake!” he said. “Look at that man’s face. It is a face disguised – and here’s a proof of it!”

He traced with his finger a thin line of livid white, running backward from the dead man’s forehead, between the swarthy complexion and the slightly-disturbed black hair. “Let’s see what’s under this,” said the Sergeant, suddenly seizing the black hair, with a firm grip of his hand. [...]

“He’s pulling off his wig!” whispered Gooseberry [...] “He’s pulled off his beard!” [...]

There was another pause – Sergeant Cuff asked for something. The landlord went to the washhad-stand, and returned to the bed with a basin of water and a towel.

Gooseberry danced with excitement on the chair. “Come up here, along with me, sir! He’s washing off his complexion now!” [...]

“Now,” said the Sergeant, “come with me, and look at that man on the bed.”

I went down with him, and looked at the man on the bed.

GODFREY ABLEWHITE!¹⁹

È questo un momento molto importante e di grande *sensazione*, per usare una terminologia cara al pubblico vittoriano, con il quale si chiudeva la puntata numero 31 del romanzo di Collins. Come esemplificano le storie parallele di Ablewhite e St. Clair, a questo punto è evidente che lo specchio offuscato del racconto del mistero vittoriano ci rimanda il volto in dissolvenza di un essere umano indeterminato -socialmente, spazialmente e ontologicamente mobile e volatile- scisso tra due vite e due mondi, uno cittadino e uno suburbano, a cui corrispondono una maschera di superficie e un volto nascosto.

Only one man knew my secret. He was the keeper of a low den in which I used to lodge in Swandam Lane, where I could every morning emerge as a squalid beggar and in the evenings transform myself into a well-dressed man about town. (200)

Invece di essere portatrice di certezze, la spiegazione di St. Clair, quel *denouement* tanto atteso che dovrebbe coincidere con la risoluzione del caso poliziesco, manifesta come l’onesto colletto bianco possa rivelarsi un mendicante imbrogliatore (e viceversa), smantellando d’un sol colpo ogni tranquillizzante demarcazione tra classi. La scoperta che si può *regredire nella scala sociale* mette ancora una volta in discussione il fragile mito vittoriano del progresso e le certezze di una cultura in cui la speculazione finanziaria più selvaggia rendeva possibile nel giro di pochi giorni la *costruzione* e la contemporanea *distruzione* delle fortune e dell’identità di un uomo.

Il nesso tra *mendicità* e *mendacia* mette dunque in risalto il fatto che il *gentiluomo* vittoriano è un ruolo che può essere *impersonato*, niente di più o niente di meglio che la parte di un attore, che

¹⁹ Wilkie Collins, *The Moonstone*, p. 521.

giustappunto è infatti la prima professione di St.Clair/Boone, il quale in gioventù “had taken to the stage” (190). L’identità è la sommatoria di rassicuranti segni esteriori, vere partiture performative snocciolate con eccessiva sicurezza da un Holmes stranamente miope: “a gentleman, Neville St. Clair by name, who appeared to have plenty of money, [...] a large villa, and lived generally in good style” (190). La loro potenziale mendacia, sempre incombente ed al contempo segretamente destabilizzante, è data dal fatto che esse possono essere abilmente naturalizzate e riprodotte - secondo infinite e complesse catene sintagmatiche e paradigmatiche- allo scopo di ingannare il prossimo.

In ultima analisi “The Man with the Twisted Lip” inscena una tipica ansia di fine secolo: la riproducibilità dell’identità umana. Questa profonda instabilità ontologica rende l’io ri-eseguibile e ricopiabile, proprio come, al sorgere della modernità, riproducibile, ce lo ricorda Benjamin, è del resto tutto il *visibile*.²⁰

Si pone a questo punto un ulteriore problema, l’ultimo tra quelli che ho scelto di affrontare e, al tempo stesso, quello che a mio parere rappresenta l’aporia testuale dominante. Il segreto di St. Clair, ci è stato ripetuto spesso, è quello di recarsi ogni giorno in città per trasformarsi in un mendicante. Egli dunque si reca nella City non tanto per *assumere* un ruolo e un’identità sociale quanto piuttosto per *perderla*. A ben vedere e a una lettura ermeneutica, la situazione non è dunque così chiara ed univoca, dominata come è, mi sia permessa la citazione sherlockiana, dal “segno dei due”. È St Clair che ogni giorno si reca nel *den* per cambiarsi d’abito ed indossare i panni di Boone, oppure viceversa è Boone che ogni sera si cambia d’abito nel *den* per poi riemergere come St. Clair? A mio parere l’identità del giovane è contemporaneamente sia quella di mendicante, sia quella di professionista *about town*, o forse, per meglio dire, probabilmente *non è nessuna delle due*.

L’identità, la sua messinscena e la sua contemporanea negazione, sono tutti *errori*, come spiegano, in prospettive diverse, Neville e Holmes. Il giovane scrive alla moglie una lettera rassicurante in cui spiega: “It is a huge *error* which it may take some time to rectify” (195, l’enfasi è mia). In modo analogo come spiega Holmes il processo di auto-fagocitazione di cui è al tempo stesso vittima e artefice Neville St. Clair non è tanto come un crimine, quanto piuttosto un errore: “No crime, but a very big *error* has been committed” (198, l’enfasi è mia) In questo preciso contesto narrativo il riferimento shakespeariano non è, a mio parere, casuale. Nella città-teatro vittoriana, Wilde *docet*, l’identità è una *commedia* degli errori, o piuttosto, ancor meglio, è una *farsa* degli errori.

²⁰ Walter Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1974.

Se da un lato la soluzione di Holmes riesce a restituire un'identità univoca e definitiva al marito della sua angosciata cliente, cercando così di assicurare *by proxy* anche il lettore, tuttavia il dubbio non può che rimanere. L' "avventura dell'identità rubata" si dimostra davvero uno strano caso o meglio una "remarkable inquiry", come l'aveva definita Holmes all'inizio della storia. Paradossalmente a darcene la conferma è lo stesso Holmes, il quale riesce abilmente a dimostrare che le prove/i segni contenuti nella lettera di St. Clair possono essere facilmente disgiunti dall'esistenza in vita del giovane. In ultima analisi, proprio prima che scenda il sipario, il significante si rivela essere un contenitore vuoto, come vuoto è adesso il cappotto di St. Clair, l'ultima traccia lasciata da un corpo e da un'identità ormai scomparsi o che forse semplicemente non ci sono mai stati: "It was Neville St. Clair's coat, and not Neville St. Clair, which lay uncovered as the tide receded" (193).