

Benedetta Bini

Arthur Machen e il gioco dell'impostura

Per Gabriella Turnaturi

Insegna il Vedânta e Schopenhauer ripete: tutto è frode poiché
diviene e non è, ci seduce e poi sparisce nel nulla.

Elémire Zolla, *Verità segrete esposte in evidenza*

1. Unhealthy readings

Uno degli effetti collaterali del processo a Wilde venne rappresentato, come è noto, dalla nuova cautela con cui fu costretta a muoversi la politica editoriale di fine secolo e dal nuovo conformismo del pubblico stesso dei lettori: quella incrinatura che si era aperta nel decennio precedente si richiuse rapidamente e, anche se per poco tempo, un'aria di ritrovato filisteismo sembrò rassicurare le inquiete anime metropolitane. In particolare fu John Lane, appena imbarcato nell'avventura dello *Yellow Book* per la Bodley Head, a pagare le conseguenze più pesanti di una stretta censoria che era già nell'aria ma che sicuramente venne resa più esplicita e arrogante dalla caduta rovinosa dell'autore di *Dorian Gray*. In una delle collane di punta pensate da Lane, *Keynotes* (dal titolo della raccolta di racconti con cui George Egerton l'aveva inaugurata) sarebbero comparsi in rapida successione i lavori di Fiona Mcleod, Grant Allen, Ella D'Arcy, M.P. Shiel: in breve, alcuni dei contributi più interessanti della nuova prosa sperimentale di fine secolo. Il quinto volume della collana, pubblicato nel 1893 con il frontespizio e la copertina disegnati da Beardsley, era stato *The Great God Pan*, piccolo romanzo di uno scrittore ancora sconosciuto. Seguendo la strada aperta qualche anno prima da *Jekyll* e poi da *Dorian Gray*, la cui pubblicazione era stata la campana a morte della grande allenza *mid-victorian* tra pubblico e critica, il libro aveva registrato un ulteriore sdoppiamento: alle recensioni negative, se non esplicitamente disgustate, i lettori avevano risposto leggendo affascinati il romanzo, fino a farlo giungere rapidamente a una seconda edizione. Il suo autore, l'erudito e pittoresco Arthur Machen, studioso di Thomas Vaughan e Thomas Browne, cultore di scienze occulte e di leggende celtiche ma anche di tabacco e di birra, attore, traduttore dell'*Heptameron* di Margherita di Navarra e delle *Memorie* di Casanova, adepto con W.B. Yeats e Aleister Crowley dell'"Order of the Golden Dawn", era diventato rapidamente un *household name*¹.

Ma questo accadeva nel 1893. Due anni dopo, il diciottesimo titolo della colta ed elegante collana pensata da John Lane vedeva di nuovo comparire Arthur Machen con *The Three Impostors*, anch'esso con frontespizio e copertina disegnati da Beardsley: il libro fece però pesantemente le spese del clima che si era creato intorno a Wilde, per poi propagarsi allo *Yellow Book* e dunque ai suoi editori². L'aspetto più evidente fu questa volta il ritirarsi del pubblico, e non solamente della critica, da *unhealthy readings* che troppo sconfinavano nel *pastiche* e disorientavano il lettore. Il piccolo romanzo passò quasi inosservato, nonostante il formidabile successo di *The Great God Pan* che lo aveva preceduto. Eppure, se lo avessero avvicinato con meno apprensione, i lettori di fine secolo vi avrebbero trovato la stessa combinazione di elementi che li avevano attratti verso Stevenson, Wilde, Stoker: la rappresentazione di ansie latenti ma pervasive, la decostruzione del racconto antirealista, la messa a punto di inedite strategie narrative. Un *horror* d'autore.

Il romanzo, comunque, fu confuso e sommerso dalla vivace proliferazione di nuovi generi narrativi e di inedite traiettorie di lettura che accompagnò gli ultimi anni del regno della regina Vittoria per proseguire nel decennio successivo. La fortuna di Machen tornò a risplendere in seguito, a partire da uno dei racconti più terribili scaturiti dall'orrore della prima guerra mondiale, *The Bowmen*, in cui la invenzione di una leggenda (l'intervento sovranaturale degli angeli di Mons in difesa delle truppe inglesi) fu così efficace da passare per autentica. Dopo la fugace riscoperta dell'autore gallese da parte di Carl Van Vechten ma soprattutto di H.P. Lovecraft, e la sua canonizzazione a moderno maestro dell'orrore³, il lavoro di Machen è stato sospinto entro i confini di quel genere le cui regole egli ha così magistralmente riscritto, riuscendo a legare leggende, miti del ritorno, teorie della cospirazione, a un discorso sulla metropoli di singolare modernità. In particolare, e non è un caso, molti dei capitoli di *The Three Impostors* continuarono (e continuano) ad essere pubblicati separatamente: sì che l'architettura originaria è andata ormai persa, e con essa l'aspetto più singolare di un esperimento narrativo in cui è proprio la forma di un *récit* a cerchi concentrici il dispositivo primario che genera l'orrore. Un solo esempio: dei due racconti scelti da Fruttero e Lucentini per la loro *Antologia* del 1978, uno, "La polvere bianca", altro non è che un frammento incastonato ne "The Recluse of Bayswater", a sua volta quinto capitolo del romanzo. Il saccheggimento dei testi macheniani per amore del genere letterario entro cui si è voluto confinare il loro autore è indicativo. Come Borges aveva ben intuito⁴, questi racconti sono molto di più di una meccanica - seppur geniale - reinvenzione di formule narrative, e non solo "diabolical thrillers"⁵. Accanto a esperimenti romanzeschi la cui singolare complessità ha cominciato ad essere riscoperta solo di recente - come *A Fragment of Life* e *The Hill of Dreams* - essi si declinano come inquietanti riletture del rapporto fra realtà e immaginazione, individuo e metropoli, soggetto estetico e stile, inserendosi a pieno titolo nel complesso disegno della crisi raccontata dalle fictions di fine secolo, incluse quelle più trasversalmente sovversive che vengono oggi, opportunamente, definite "Victorian Gothic"⁶.

2. Transmutations

The Three Impostors, or the Transmutations, recita la versione originale pubblicata dalla Bodley Head. Tre, gli impostori. Come quelli che avevano dato il nome a una misteriosa e blasfema opera tardo medievale, citata oscuramente da Thomas Browne (di cui Machen era un attento studioso) nella sua *Religio Medici*⁷. Il riferimento esoterico - necessariamente elitario - si stempera, per il lettore tardo-vittoriano, nella suggestività lievemente minacciosa, ma familiare, della parola "impostori". Il congegno paratestuale stringe efficacemente insieme due dei *tòpoi* più rivelatori dall'immaginario decadente: a cominciare dunque dalla falsificazione dell'identità declinata in tutte le sue varianti. Il criminale-impostore (scienziato come Jekyll, esteta come Dorian, corpo desiderante come Dracula) è la figura metropolitana che emerge lentamente dalle rovine del *Bildungsroman* da un lato, e dalla metamorfosi del romanzo *à la* Collins dall'altro, fino a trasformarsi in grande mito di fine secolo. Tema, quello della contraffazione, che il *sensation novel* aveva ampiamente utilizzato in tutte le sue varianti, lavorandolo a maglie sottili nell'ampio *canvas* del melodramma romanzesco (fino a giungere significativamente alla bigamia come "crimine femminile" per eccellenza) e che la cultura del decadentismo aveva poi rifunzionalizzato in sofisticati apologhi sull'impostura dell'arte. Alla creazione di una malvagia identità fittizia le esigenze narrative delle contaminate *fictions* tardo-vittoriane impongono, ora, non solo la falsificazione del nome ma il mascheramento del volto, la mutazione degli abiti, la spettacolarizzazione, insomma, della trama: violenta, sensazionale, morbosa, come nei melodrammi tanto amati dal pubblico metropolitano di quegli anni.

Dal tema accattivante dell'impostura esibito sulla copertina del romanzo un leggero slittamento di senso conduce alla allusività del sottotitolo. Di incessanti *transmutations* - metamorfosi, contraffazioni, bugie "invisibili e che si vedono"⁸ - parla la cultura letteraria di quegli anni, trovando in modelli diversi la rappresentazione figurale, eccessiva e antirealista, della fine di un soggetto narrativo forte e unitario - della sua tragica frantumazione nella ambiguità del doppio, della sua deriva verso le nuove figure della trasgressione di *gender*, del suo pervertirsi come icona di quella degenerazione il cui spettro Max Nordau descriveva tanto efficacemente ai disorientati abitanti della *fin de siècle*⁹.

Machen fa scaturire dunque abilmente il suo titolo dal ricchissimo repertorio dell'immaginario ansiogeno di quegli anni, dalla tradizione colta ed esoterica da cui proveniva¹⁰, e, infine dai nuovi generi "facili" della narrativa di consumo. Non è un caso forse che le avventure degli impostori, legati dal mistico numero tre, paiano quasi una allusione involontaria ai *Three Men in a Boat* (1889) di Jerome K. Jerome, in cui l'epopea eroicomica di tre impiegati suburbani lungo i canali che portano a Londra celebra il trionfo della nuova comicità piccolo-borghese anni '90. Per quanto

inconsapevole, il rimando è illuminante. La metropoli è ormai in grado di accogliere nelle sue pieghe qualsiasi tipo di avventura – qualsiasi tipo di genere o sottogenere letterario, qualsiasi stile di narrazione: dal comico al grottesco, dal naturalista al simbolico. È pronta, soprattutto ad accogliere i vagabondaggi di *uomini* soli. Criminali, impostori, o ipocriti ascoltatori.

3. I tre impostori e il gioco della cornice

Seguendo l'esplicito suggerimento paratestuale, il romanzo si declina poi lungo traiettorie alimentate da un materiale eterogeneo (colto, popolare, *mid-cult*) rielaborato secondo le particolari regole del genere che David Punter, scrivendo di Machen, ha definito “decadent Gothic”¹¹. Il modello¹² è la “*extravaganza*” fornita da Stevenson sul calco dichiarato delle *Mille e una notte* e su quello, occultato, dei *Misteri di Parigi* di Eugène Sue e perfino del *Confidence Man* di Melville: la parodia, come sappiamo, è un genere *fin de siècle* per eccellenza¹³. Nelle sue *New Arabian Nights* (1882) la serie di avventure in cui il principe Florizel di Boemia e Colonel Geraldine si trovano coinvolti - trasformandosi in Theophilus Godall e nel Major Alfred Hammersmith - nasce come ricerca del diverso, del bizzarro, dell'esotico metropolitano: “when he fell into a low humour, when there was no laughable play to witness in any of the London theatres”¹⁴. Il principe si annoia, e cura il tedio e la malinconia facendosi attore anziché spettatore: “we pass our lives entirely in the search for extravagant adventures; and there is no extravagance with which we are not capable of sympathy”¹⁵, dichiara. Come per i tre amici che si improvvisano investigatori in *The Dynamiter* (1883), la contraffazione dell'identità è in Stevenson l'antidoto all'*ennui*, gioco delle parti e gioco di ruolo, che trasforma Londra, “the city of encounters, the Baghdad of the West”¹⁶ in uno spettacolo infinito, palcoscenico di avventure stravaganti, emporio pittoresco in cui i generi narrativi si mescolano senza sosta. Compreso quello, comico per eccellenza, dello scambio di identità.

Nella finzione drammatica e romanzesca la convenzione del travestimento nasce dallo scarto ironico che si crea fra le due identità, entrambe simultaneamente presenti agli occhi del lettore/spettatore: nessuna delle due elide l'altra, la finzione fa sempre intravedere il corpo originario che si occulta sotto le vesti amabili dell'impostore. Riscritto da Machen, il modello fantastico stevensoniano si trasforma in un dispositivo di narrazione molto più essenziale e sinistro fino a scomparire del tutto per rinascere con un segno diverso, profondamente contaminato, obliquamente metanarrativo. Dalla ilare stravaganza delle *New Arabian Nights* alla cupa reinterpretazione dell'orrore *fin de siècle* dei *Three Impostors* lo scarto di genere fa affiorare altre influenze o affinità – da De Quincey a Poe, da Le Fanu a Conan Doyle, ma soprattutto la cultura esoterica - e impone, in sintonia con i tempi, nuove

strategie testuali. Una soprattutto. Al racconto a catena, ma lineare, delle *Mille e una notte* (e dell' *Heptameron* di Margherita di Navarra) già utilizzata da Machen in *The Chronicle of Clemendy* (1888) si sostituisce una diabolica struttura circolare: primo indizio che si è usciti dal racconto di avventure, in cui la narrazione segue sempre l'ordine degli avvenimenti, per entrare in un genere che, come quello poliziesco, "prende il tempo a rovescio e capovolge la cronologia"¹⁷. Conferma indiretta, inoltre, della propensione del testo *fin de siècle* a farsi luogo di una creativa, seppur destabilizzante, commistione di generi: è questo forse l'aspetto che il lettore intuiva, e da cui si ritraeva.

In *The Three Impostors* tempo e spazio formano la cornice perfettamente conclusa del racconto: all'inizio e alla fine la scena si apre e si chiude nella stessa ora del giorno - il tramonto - e nello stesso luogo - la villa abbandonata nei sobborghi di Londra, calco suggestivo della maestria di Poe nel far scaturire l'orrore dai luoghi

It was a fine autumn evening, and a faint sunlight shone on the yellow walls of the old deserted house, and showed the patches of gangrenous decay, the black drift of rain from the broken pipes, the scabrous blots where the bare bricks were exposed, the green weeping of a gaunt laburnum that stood beside the porch, and ragged marks near the ground where the reeking clay was gaining on the worn foundations. It was a queer, rambling old place, the centre perhaps two hundred years old, with dormer windows sloping from the tiled roof, and on each side there were Georgian wings; bow windows had been carried up to the first floor, and two dome-like cupolas that had once been painted a bright green were now grey and neutral. Broken urns lay upon the path, and a heavy mist seemed to rise from the unctuous clay; the neglected shrubberies, grown all tangled and unshapen, smelt dank and evil, and there was an atmosphere all about the deserted mansion that proposed thoughts of an opened grave [...] There, above green and oily scum instead of lilies, stood a rusting Triton on the rocks, sounding a dirge through a shattered horn¹⁸

È in questa cornice che i tre impostori, due uomini e una donna, compaiono nelle loro vere fisionomie. Dotati semplicemente di un nome e di una vaghissima connotazione fisica (Mr. Walters è un "smooth, clean-shaven man", Mr. Davies è "an individual not of the most charming appearance", e la giovane donna, non a caso priva perfino del nome, è una "beautiful face, and her eyes were of a shining hazel"¹⁹), essi vengono privati da Machen di una identità primaria riconoscibile: sono solo manichini disponibili e malvagi, su cui ogni travestimento può essere drappeggiato ad arte, ancora più eccessivi degli "uomini-racconto" ipotizzati da Todorov. Compiuta la missione che li ha fatti vivere, i tre abbandonano gli abiti di scena e spariscono definitivamente nell'anonimato della metropoli: "Farewell to all occult adventure; the farce is played"²⁰. Pura menzogna, possono esistere solo come moderne macchine affabulanti: al grado zero della loro identità non sono visibili, come i personaggi del *Private Life* jamesiano. Queste tre maschere necessarie recitano la loro parte sul grande palcoscenico della metropoli: raccontano, e si raccontano, inventando di volta in volta identità fasulle con le quali trascinano i loro due ascoltatori *dentro* la

storia. Così facendo scivolano dalla cornice al cuore del romanzo: e cioè alla serie di falsificazioni, inanellate l'una nell'altra, che li vedranno protagonisti del nuovo repertorio dell'orrore macheniano e, al tempo stesso, interpreti di un sofisticato esperimento romanzesco che coniuga incessantemente stili e generi. Il travestimento serve loro per mettersi sulle tracce del "young man with spectacles" e della preziosa moneta di cui si è impossessato: l'inseguimento lungo cui si declina il racconto si sostiene grazie alla incessante proliferazione di nuove identità, ognuna delle quali apre a un nuovo, esemplare e "bremondiano", possibile narrativo. È solo mettendo in scena una recita continua che i tre impostori possono adescare i loro due ascoltatori e, con una strategia che gioca simultaneamente sull'inganno del travestimento e sul potere della parola, farsi condurre proprio nel luogo in cui verrà consumato il sinistro epilogo della vicenda. Così, Mr. Richards assunta l'identità di Mr. Wilkins si racconta come l'ignara vittima di criminali che dal lontano West americano lo inseguono nel cuore di Londra ("Novel of the Dark Valley"), mentre la giovane donna senza nome diventa Miss Lally, che inchioda l'ascoltatore con la storia di un fratello scomparso, e così facendo scivola da questa prima cornice alla evocazione terrificante del Little People, una razza "fallen out of the grand march of evolution"²¹ ("Novel of the Black Seal"); e ancora, sotto le sembianze di Miss Leicester, narra, nella forma del racconto nel racconto, il sopravvivere di una scienza perversa e la ricerca di un satanico Graal ("Novel of the White Powder"), mentre Davies, *alias* il collezionista Mr. Burton, "an agent for curiosities and precious things of all kinds"²² riscrive l'antico mito della Iron Maid...Tempo della storia e tempo del discorso vengono funambolicamente stravolti in questo "capolavoro circolare", come lo definì Elémire Zolla²³, in modo che i tre impostori possano muoversi lungo le diverse traiettorie del racconto, e, entrando e uscendo dalle loro maschere, confondere all'infinito trama e intreccio, statuto dei personaggi, generi letterari, natura stessa della *suspence*. L'orrore che si declina in ognuno dei capitoli, fatto di disgusto e di paura per una insidia antica, occultata nelle pieghe della città moderna, si coniuga a quello molto più astratto scatenato dai *faux monnayeurs* e dal testo totalmente autoriflessivo che essi offrono ai loro ascoltatori Dyson e Phillips- ingenui *flanêurs*- e agli smaliziati lettori di cento anni dopo.

4. I due *flanêurs* e il gioco della metropoli

Spietata, la cornice spazio-temporale creata da Machen per racchiudere l'enigma che si propaga di capitolo in capitolo. Il *time-shift* provoca un formidabile corto circuito che salda il prologo e l'epilogo nello spazio di pochi minuti. Di fronte alla grande casa abbandonata, dove i tre impostori hanno torturato a morte il loro ospite, Dyson e Phillips giungono per caso, ignari che la vittima è proprio quel misterioso "young man with spectacles", paradigma indiziario che unisce la

cornice del racconto alla concatenazione di menzogne di cui i due sono ascoltatori e marginalmente, attori. Uno dei più affascinati e visionari “scrittori della città” fra la fine secolo e gli anni '20, Machen fa scaturire quella mitografia che tanto ha sedotto Borges da un presupposto esoterico, capace di intrecciare la potente metafora della *degenerazione* all'idea di un male pervasivo e dilagante, sottotesto inscritto nel tessuto stesso del paesaggio urbano:

Dyson saw at once that by a succession of hazards he had unawares hit upon the scent of some desperate conspiracy, wavering as the track of a loathsome snake in and out of the highways and byways of the London cosmos; the truth was instantly pictured before him, and he divined that all unconscious and unheeding he had been privileged to see the shadow of hidden forms, chasing and hurrying, and grasping and vanishing across the bright curtain of common life, soundless and silent, or only babbling fables and pretences. For him in an instant the jargoning of voices, the garish splendour, and all the vulgar tumult of the public-house became part of magic²⁴

Di questa insidia i due ascoltatori, Dyson e Phillips, diventano le cavie involontarie. E poco importa che sia una gigantesca menzogna: le storie che essi si trovano ad ascoltare, e in cui si trovano a entrare sono sì, sempre, sull'orlo dell'incredibile, ma la *suspension of disbelief* trova qui, in quella che Simmel definisce “*l'intensificazione della vita nervosa*”²⁵ della metropoli la propria coerenza epocale e narrativa. La Londra di Machen, la “city of Resurrections”²⁶ non è già più quella di Stevenson e Wilde, giocata sulla opposizione orizzontale di luce e ombra, rispettabilità e criminalità, West End e East End. A questo principio Machen sostituisce quello verticale del *palinsesto*:

In Paris you may say: “Here live the actresses, here the Bohemians, and the *Ratés*,” but it is different in London. You may point out a street, correctly enough, as the abode of a washerwoman; but, in that second floor, a man may be studying Chaldee roots, and in the garret over the way a forgotten artist is dying by inches²⁷

Eliminati per sempre i fantasmi come dispositivo narrativo, utilizzata la scienza come *trait d'union* indispensabile per ricostruire l'archeologia dell'orrore, Machen trova nella “indicibile monotonia” della città moderna l'unico scenario possibile per ospitare le storie di cospirazioni primordiali di un'antica razza sopravvissuta, incrociarle con le fisionomie solitarie di anonimi *flanêurs*, e da lì far scaturire una visione anticipatrice di orrore:

Look at the afterglow; why, it is as if a great city were burning in flames, and down there between the dark houses it is raining blood fast, fast²⁸

Non solo: il deserto metropolitano, replica degradata del nobile *silenzio* della città antica, è ciò che tutti i personaggi condividono, impostori o meno

Before me was the long suburban street, its dreary distance marked by rows of twinkling lamps, and the air was poisoned by the faint, sickly smell of burning bricks; it was not a cheerful prospect by any means, and I had to walk through nine miles of such streets, deserted as those of Pompeii. I knew pretty well what direction to take, so I set out wearily, looking at the stretch of lamps vanishing in perspective; and as I walked street after street branched off to right and left, some far-reaching, to distances that seemed endless, communicating with other systems of thoroughfare, and some mere protoplasmatic streets, beginning in orderly fashion with serried two-storied houses, and ending suddenly in waste, and pits, and rubbish-heaps, and fields whence the magic had departed[...] I assure you that walking alone through these silent places I felt fantasy growing on me, and some glamour of the infinite. There was here, I felt, an immensity as in the outer void of the universe; I passed from unknown to unknown, my way marked by lamps like stars, and either hand was an unknown world where myriads of men dwelt and slept, street leading into street, as it seemed to world's end²⁹

Questo è il racconto di Mr. Burton, *alias* Mr. Davies. In un romanzo in cui non esistono eroi il vero protagonista è l'uomo della folla: impostore, scienziato, collezionista, aspirante scrittore o, sconfinando da un *gender* all'altro, perfino donna, seppure nel ruolo prevedibile e marginale di governante o vedova. La moltiplicazione delle identità è il correlativo figurale della infinita varietà della metropoli nelle cui pieghe tutto si può nascondere; il gioco delle coincidenze che tanto affascinava l'esoterico Machen crea una mappa di possibili narrativi e traccia i *nuovi* itinerari di Londra. La *conspirazione* - altro *tòpos* delle ansie di fine secolo - di cui fanno parte i tre impostori avvolge nel suo disegno anche i due amici e li rende complici inconsapevoli e mansueti del progetto di orrore che verrà portato a termine nell'ultima pagina del romanzo. Dyson, "man of letters" che compare in altri racconti, e Phillips "student of physical science and something of an ethnologist"³⁰ sono, di questa mappa, i frequentatori abituali, che "revelled in the careless joys of a Bohemianism devoid of the sharp seasoning of adversity"³¹: perdigiorno, in realtà, impostori per inerzia, pronti a discettare sul mondo, sul tabacco e sugli strumenti del romanzesco ("to invent a wonderful story, and to tell it in a wonderful manner"³² sostiene Dyson; "taking matter apparently commonplace and transmuting it by the high alchemy of style into the pure gold of art"³³ ribatte Phillips; il gioco metaletterario è uno dei paradigmi segreti di questo *pastiche*) e a contemplare la *strangeness* di uno scenario urbano di cui si illudono di conoscere i meccanismi. Ma l'orrore macheniano non si nasconde più nelle parti oscure di Londra, nella Soho di Mr. Hyde o nei bassifondi vicino al Tamigi dove Dorian Gray va a liberare la sua identità: esso corre lungo i nervi di tutta la metropoli, ne costituisce la geografia esoterica che solo i tre impostori sanno percorrere. Dyson e Phillips la percorrono anch'essi, questa nuova mappa del suburbio che si irradia da Tottenham Court Road verso Holborn, Islington, Whitechapel a est, e verso Ealing e Acton a ovest e su cui Machen ha scritto e scriverà le sue pagine più illuminanti. Percorreranno, amandola, questa nuova topografia urbana, ma in realtà non comprendendola: a loro non resterà che lo squarcio

improvviso, l'accendersi della visione, lo *shock*.

Alla assoluta virtualità dei tre impostori Machen oppone la credibilità letteraria di questi due *flanêurs*, declinata lungo un paradigma di genere che va dagli intellettuali *unclassed* di Gissing agli esteti di Wilde al Dr. Watson di Conan Doyle: abitanti solitari di un mondo maschile, frammenti dell'universo come il Wakefield hawthorniano, scagliati in un gioco di cui non sapranno, in realtà, riconoscere le regole:

"And I, for my part," said Dyson, "go forth like a knight-errant in search of adventure. Not that I shall need to seek; rather adventure will seek me; I shall be like a spider in the midst of his web, responsive to every movement, and ever on the alert"³⁴

sentenzia Dyson all'inizio dell'avventura. Sarà invece proprio la metropoli a tradirli, conducendoli ignari al luogo del massacro. Incapaci di vedere il reale se non come proiezione estetica - seppur virata su tutti i possibili toni del grottesco e del bizzarro - Dyson e Phillip si sveleranno solo nell'ultima pagina, quella che li vedrà giungere sulla scena un attimo dopo che le tre maschere se ne sono allontanate. Nella incapacità di leggere i segni della cospirazione disseminati lungo la topografia urbana che essi stessi hanno inconsapevolmente tracciato insieme agli impostori, i due non sapranno fare altro che contemplare un *paysage moralizé*, o tutt'al più illudersi di rintracciare l'ultima parvenza di un nobile *genius loci* in un mondo che non lo potrà più ospitare:

"Here" said Dyson, "one might moralize over decay and death. Here all the stage is decked out with the symbols of dissolution; the cedarn gloom and twilight hang heavy around us, and everywhere within the pale dankness has found a harbour, and the very air is changed and brought to accord with the scene. To me, I confess, this deserted house is as moral as a graveyard, and I find something sublime in that lonely Triton, deserted in the midst of his water-pool. He is the last of the gods; they have left him, and he remembers the sound of water falling on water, and the days that were sweet."

"I like your reflections extremely," said Phillips; "but I may mention that the door of the house is open."

"Let us go in, then"³⁵

E lì comincerà l'orrore. E si chiuderà, ironicamente, il romanzo. Da dove era iniziato.

¹ Cfr. M. Valentine, *Arthur Machen*, Bridgend 1995; A.Reynolds and W. Charlton, *Arthur Machen. A Short Account of His Life and Work*, London 1963.

² A. Machen, *Things Near and Far*, London 1926, p. 115.

³ H.P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature* (1927), New York 1973.

- ⁴ Cfr. l'Introduzione a A. Machen, *La piramide di fuoco*, Milano 1977.
- ⁵ La definizione assai limitativa è di J. Symons, *Critical Occasions*, London 1966, p. 43.
- ⁶ Cfr. R. Robbins and J. Wolfreys (eds.), *Victorian Gothic. Literary and Cultural Manifestations in the Nineteenth Century*, Houndmills 2000; L. Dowling, *Language and Decadence in the Victorian Fin de Siècle*, Princeton 1989; L. Villa, *Verso/attraverso "The Hill of Dreams": Walter Pater, Arthur Machen, l'oggetto estetico e la decadenza*, in *Textus*, I, 1988, n. 1, pp.101-145.
- ⁷ Sir T. Browne, *Religio Medici*, ed. by W.A. Greenhill, London, 1950. Pare che esistesse un libro con tale titolo al tempo di Federico II, accusato dal Papa Gregorio IX di sostenere che il mondo fosse stato ingannato da tre impostori: Gesù Cristo, Mosè e Maometto. Di *De tribus impostoribus* sembra non essere rimasta traccia, nonostante fosse considerato un testo pericoloso e blasfemo la cui lettura venne condannata da vari concili, e che ricominciò a circolare durante l'Illuminismo.
- ⁸ M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne*, Torino 1992.
- ⁹ *Degeneration* fu pubblicato in traduzione inglese nel 1895, stesso anno dei processi a Wilde. Cfr. il mio *Wildian Degeneration* in G. Franci e G. Silvani (a cura di), *The Importance of Being Misunderstood: Homage to Oscar Wilde*, Bologna 2003, pp. 103-113. Cfr. anche A. Eckersley, *A Theme in the Early Work of Arthur Machen: "Degeneration"*, in "English Literature in Transition", vol. 35, n. 3, 1992, pp. 277-287.
- ¹⁰ Cfr. P. Brantlinger, *Imperial Gothic: Atavism and the Occult in the British Adventure Novel, 1880-1914*, in L. Pykett (ed.), *Reading Fin de Siècle Fictions*, London and New York, 1996, pp. 184-209.
- ¹¹ D. Punter, *The Literature of Terror*, London and New York, 1980. Cfr. anche C. De Nardi, *Gli orrori decadenti di Machen*, introduzione a A. Machen, *I tre impostori*, trad. di R. Rambelli, Roma 1977, pp. 25-41.
- ¹² Machen riconosce esplicitamente la filiazione da Stevenson nel 7° capitolo della sua autobiografia *Things Near and Far*, cit.
- ¹³ Cfr. M. Billi, *Il testo riflesso*, Napoli 1993.
- ¹⁴ R.L. Stevenson, *The New Arabian Nights*, London 1962, p. 165.
- ¹⁵ R.L. Stevenson, *ivi*, p. 168.
- ¹⁶ *The Dynamiter*, London 1885, p. 2.
- ¹⁷ R. Caillois, *La forza del romanzo*, Palermo 1980, p. 65.
- ¹⁸ A. Machen, *The Three Impostors, or The Transmutations*, London 1895, pp. 3-4.
- ¹⁹ *Ivi*, p. 1.
- ²⁰ *Ivi*, p. 3.
- ²¹ *Ivi*, p. 141.
- ²² *Ivi*, p. 169.

- ²³ E. Zolla, *Prefazione* a AA.VV., *Il Superuomo*, Firenze 1973, vol. III, p. 9.
- ²⁴ A. Machen, *Impostors*, cit., pp. 253-3.
- ²⁵ G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, a cura di P. Jedlowski, Roma 2004, p. 36. Il corsivo è dell'autore.
- ²⁶ A. Machen, *The Great God Pan*, in *The House of Souls*, London 1923, p. 190.
- ²⁷ A. Machen, *The Inmost Light*, in *The House of Souls*, cit., p. 250.
- ²⁸ A. Machen, *Impostors*, p. 211.
- ²⁹ *Ivi*, p. 188.
- ³⁰ *Ivi*, p. 8.
- ³¹ *Ibidem*.
- ³² A. Machen, *Impostors*, p. 7.
- ³² *Ibidem*.
- ³³ A. Machen, *Impostors*, p. 22.
- ³⁴ *Ivi*, pp. 285-6.



Aubrey Beardsley, monogramma con le iniziali di Arthur Machen

Benedetta Bini è professore ordinario di letteratura inglese presso l'Università degli Studi della Tuscia

