

«City of the Dead»
Morte a Costantinopoli in *The Last Man* di Mary Shelley

Carlo Pagetti

Byzantium o Costantinople, mai o quasi mai Istanbul (o «Stamboul» in Mary Shelley) - considerata solo la zona asiatica - è città cara all'immaginazione romantica inglese, soprattutto della seconda generazione. Il viaggio verso il Mediterraneo porta Keats, Shelley e Byron in Italia, ma la loro visione della classicità si spinge fino alla Grecia, impegnata nella guerra di indipendenza contro l'Impero ottomano. Alla causa greca va l'appoggio di tutta la cultura inglese, che vede nel conflitto la prova della rinascita della civiltà antica più gloriosa e ricca di opere e di pensatori illustri.¹ Del resto, prima di morire a Missolonghi il 19 aprile 1824, Byron visiterà Costantinopoli, seguendo le tracce della viaggiatrice settecentesca Lady Montague e dello storico Edward Gibbon. Il «culto del Sud» – secondo Marilyn Butler un aspetto importante della poesia romantica alla fine degli anni '10 dell'Ottocento² – produce opere come *The Revolt of Islam* di Percy B. Shelley (1817) e *Don Juan* di Byron (1819-1824). Il poema byroniano, «in its formal qualities [...] matched ideally the concept of the literature of the South – liberal, Mediterranean, extrovert, comic».³ Per Mary Shelley, Costantinopoli, la sede di un «barbarian government»,⁴ acquista una dimensione metafisica, che va ben aldilà delle vicende storiche o letterarie della sua epoca: la porta d'ingresso della capitale ottomana, quella che, come vedremo, l'eroe supremo Lord Raymond cerca di superare, diviene in realtà l'ingresso di un luogo infernale, da cui eruttano e si diffondono pestilenza, caos, distruzione totale. Del resto, lo stesso Byron aveva evocato un incubo di morte e l'arrivo del caos in «Darkness» (1816), raffigurando un mondo vuoto, privo di vita, «The populous and the powerful was a lump,/ Seasonless, herbless, treeless, manless, lifeless -/ A lump of

1. Rinvio agli studi contenuti in Fulford - Kitson 1998, in particolare al contributo di Lew 1998, 261-268.

2. Butler 1981, in particolare il cap. 5, «The Cult of the South: the Shelley circle, its creed and its influence», 113-137.

3. Ibidem, pp. 136-137.

4. Shelley 1994 (nel testo abbreviato LM), 175.

death – a chaos of hard clay».⁵ In *The Last Man* Mary Shelley trasformerà Costantinopoli nel centro oscuro di una tenebra destinata a inghiottire il mondo.

Già in *Frankenstein* Mary Shelley aveva introdotto un motivo legato alla presenza turca nel Mediterraneo, attraverso il personaggio di Safie, la bellissima fanciulla di Costantinopoli che rintraccia Felix De Lacey, il suo salvatore, sulle Alpi tedesche. Nella capanna montana che la Creatura osserva di nascosto, affascinata e desiderosa di prendere contatto con gli esseri umani, Safie, figlia di un'araba cristiana, resa schiava dai Turchi, e di un mercante turco, racconta la storia del suo viaggio da Costantinopoli a Parigi, dove intanto il padre era stato imprigionato, della fuga dei due fino a Livorno, favorita da Felix, che era poi tornato a Parigi per consegnarsi alle autorità francesi. Privato dei suoi beni, Felix era stato esiliato assieme al padre cieco e alla sorella, mentre Safie aveva ricevuto dal padre ingrato il «tyrannical Mandate»⁶ di tornare a Costantinopoli. Safie fugge alla ricerca di Felix, poiché «A residence in Turkey was abhorrent to her, her religion and her feelings were alike adverse to it» (ibidem).

Luogo, dunque, lontano e ostile, Costantinopoli torna con una gravidanza assai più robusta e sconvolgente nel successivo romanzo di Mary Shelley, *The Last Man*, pubblicato nel 1826. La critica è ormai d'accordo che si tratta dell'opera narrativa più significativa di Mary dopo *Frankenstein*, anche perché essa rielabora immaginativamente i tempi del sodalizio intellettuale e affettivo che si era formato tra Byron, Shelley, il loro seguito, le loro donne, nel soggiorno in Svizzera e in Italia, proiettando la vicenda in un futuro carico di tensioni politiche (l'Inghilterra non è più un regno, anche se la casa di Windsor continua a giocare un ruolo di primo piano), e dà un contributo decisivo a quello sviluppo del motivo apocalittico caro alla cultura ottocentesca che corre da William Blake alle grandi tele di John Martin e culmina nella letteratura della *fin-de-siècle* in romanzi come *The Purple Cloud* di M.P. Shiel (1901).⁷

D'altra parte, la morte tragica di Shelley, avvenuta l'8 luglio 1822 nel golfo della Spezia, durante una burrasca che aveva affondato la barca *Don Juan*, crea in Mary un senso di inutilità e di angoscia, la convinzione che la propria esistenza sia ormai priva di speranza, illuminata solo dal ricordo lancinante dell'amato. I Diari della scrittrice forniscono ampia testimonianza di questo stato d'animo. Il 26 aprile 1823 Mary annota: «I have not written for some time [...] Methinks far from diminishing my melancholy grows upon me – It naturally must, since each day I must feel my change more – Time is

5. G. Gordon, Lord Byron, «Darkness», Appendix A a Shelley 1996, 371.

6. Shelley 1992, 110.

7. Rinvio a Pagetti 2014, 7-13.

to me null. It strikes me as an impertinence to talk of its passing – there is but one moment, one date for me; since then I have embarked on Eternity – when emotions & feelings are our time pieces - & time is finished».⁸ Parole, queste, che starebbero bene in bocca a Lionel Verney, ormai divenuto l'ultimo uomo sulla Terra, dopo che sono periti nella bufera marina anche l'amico carissimo Adrian e la nipote Clara. *The Last Man* è la risposta di Mary Shelley alla propria condizione di derelitta, di naufraga spirituale: essa si perde nel labirinto di una trama profetica, ambientata nel futuro, ma modellata sul passato, in cui può essere espresso il dolore della perdita, e, nello stesso, il significato più vasto che il dolore personale finisce per assumere nelle pagine di un romanzo intricato, dominato da due figure terrificanti, la Sibilla cumana e la Peste, ma dotato anche di un suo spazio storico-politico, in cui l'epidemia pestilenziale si trasforma nella Ribellione e nella caduta di ogni Impero umano, non solo di quello ottomano.⁹

Infatti, poiché nel mondo futuro sembra prolungarsi all'infinito il conflitto tra Greci e Turchi, anche i personaggi principali di *The Last Man* vi vengono coinvolti, a cominciare dal byroniano Lord Raymond, lo sposo di Perdita, la sorella del narratore Lionel Verney. E' lui, che, diviso nei sentimenti come nelle ambizioni politiche, decide di abbracciare, come già era successo in passato, la causa greca, facendosi comandante di eserciti e guidando alla vittoria il paese una volta oppresso dall'Impero Ottomano, ma ormai pronto a marciare su Costantinopoli. Del resto, già all'inizio del romanzo (I volume, 4 capitolo), Lord Raymond aveva espresso, con un alto eloquio memore degli *history plays* di Shakespeare, la sua volontà di restaurare la monarchia inglese e di conquistare l'intera Asia. A Lionel che gli chiede dove si dirigano le sue azioni «in all this maze of purpose in which thou seemest lost» (LM 57) – con un'evocazione di quei percorsi labirintici che ben si addicono ai vagabondaggi sentimentali e intellettuali dei maggiori personaggi di Mary – Raymond risponde, paragonando il suo destino a quello di Napoleone: «Verney [...], my first act when I become King of England, will be to unite with the Greeks, take Costantinople, and subdue all Asia» (ibidem).

Amore e guerra s'intrecciano strettamente. Mentre Raymond cambia spregiudicatamente il suo obiettivo, lasciando Idris, la figlia degli ex-regnanti Windsor, per Perdita, e facendosi eleggere Lord Protettore dell'Inghilterra, ancora una volta compare nella trama un mercante di Costantinopoli, questa volta greco, a cui è stata data in sposa la fanciulla Evadne Zaimi. Lo scoppio d'una nuova guerra tra Grecia e Turchia, costringe Evadne e il marito, «in a tumult and threatened massacre on the part of the

8. Shelley 1987, 463.

9. Rinvio a McWhit 1996, xxii-xxiii.

Turks» (LM 111), a rifugiarsi in Inghilterra, dove, ridotto in povertà, il mercante si suiciderà, lasciando nella miseria Evadne, che, soccorsa da Raymond, già conosciuto sette anni prima in Grecia, si innamora di lui, «the hero of her imagination, the image carved by love in the unchanged texture of her heart» (LM, 113). Mentre Raymond perde entrambe le donne da lui amate, il dramma si sposta in Grecia, poi in Tracia:

The patriots were victorious; a spirit of conquest was instilled; and already looked on Constantinople as their own. Raymond rose perpetually in their estimation [...] The Mahometans were defeated, and driven entirely from the country west of the river [Hebrus]. The battle was sanguinary, the loss of the Turks apparently irreparable; the Greeks in losing one man, forgot the nameless crowd strewn upon the bloody field, and they ceased to value themselves on a victory, which cost them – Raymond (LM, 163).

Nella trama sfilacciata tessuta da Lionel, Raymond viene catturato dai Turchi, quindi rilasciato, e torna trionfalmente ad Atene, che lo accoglie in una esplosione di tripudio. Sotto il comando di Raymond, che è stato raggiunto da Perdita e dalla figlioletta Clara, riprende l'offensiva greca, ma nel frattempo un nuovo attore, o una nuova attrice, compare sulla scena, una figura che, col passare del tempo, acquisterà una terrificante dimensione femminile, la Peste.¹⁰ Non a caso è Perdita a cogliere i primi segni della sua avanzata, spaventata da una parola, che per lei non significa ancora quasi nulla: «PLAGUE. This enemy of the human race had begun early in June to raise its serpent-head on the shores of the Nile; parts of Asia, not usually subject to this evil, were infected. It was in Costantinople» (LM 175). E' qui, nel secondo dei tre volumi che formano il romanzo di Mary, che il motivo della peste viene strettamente associato a quello di una guerra feroce, disumana, in cui finiscono per scomparire vincitori e vinti. I Greci sono nuovamente all'offensiva, le mura di Costantinopoli sono poste sotto assedio, ma l'antica città – l'incerto confine conteso tra Occidente e Oriente – è intanto stata conquistata dalla Peste, i Turchi fuggono di fronte a un nemico ancora più spietato dei tradizionali avversari, i quali a loro volta non osano varcare le mura che sembrano ormai indifese. Marciare verso Oriente – si rende conto Lionel – vuol dire andare incontro alla desolazione e alla morte («Darkness gathered round» [LM 180]), e l'incontro con Evadne in abiti maschili, agonizzante, rafforza il senso di un destino ineluttabile, che la giovane donna preannuncia al suo innamorato lontano: «Fire, and war, and plague, unite for thy destruction – O my Raymond, there is no safety for thee!» (LM 181). Ma

10. Paley 1994, xix.

manca ancora il luogo del dramma, ed esso non può che essere Costantinopoli, ormai allo stremo. Mary Shelley ricorre alla lettura di testi dell'epoca per dare una mappa credibile della «Golden City», e tuttavia essa è vista sempre dall'esterno, attraverso gli occhi degli assediati: «the Golden Horn itself, the city, bastioned by the sea, and the ivy-mantled walls of the Greek emperors was all of Europe that the Mahometans could call theirs. Our army looked at her as certain prey.» (LM 182). La città imperiale è ormai devastata dalla carestia e dalla peste, un guscio vuoto e privo di valore, la cui apparizione ha un effetto mortifero anche su Raymond, svuotandolo di ogni desiderio di conquista: «At Rodosto I was full of joy; but when first I saw Constantinople, that feeling, with every other joyful one, departed [...] The plague, I am told is in Constantinople, perhaps I have imbibed its effluvia, perhaps disease is the real cause of my prognostications» (LM 187-188). E infatti, se è ormai arrivata l'ora della fine dell'Impero maomettano in Europa, l'avanzata dei Greci è accompagnata dal silenzio e dalla desolazione, mentre le antiche mura si ergono come «rocks in an unhabited waste» (LM 190), e i pochi superstiti consegnano i luoghi più cari della loro civiltà, «the palaces, the gardens, the mosques, the abode of our fathers» (LM 191), ai «cani cristiani», affinché la peste possa distruggerli tutti: «Death had become lord of Constantinople» (ibidem). In questo paesaggio funebre Raymond tenta l'ultima sortita, per piantare la croce in cima a una moschea, in nome di una religione di cui in realtà non sembrava mai essersi preoccupato, e muove con pochi valorosi all'assalto delle porte della città. Ancora una volta il lettore si deve accontentare di uno sguardo che si situa all'esterno, poiché è Lionel, fermo su un'altura vicina, che assiste alla scena con l'aiuto di un binocolo:

The city basked under the noon-day sun, and the venerable walls formed its picturesque boundary. Immediately before me was the Top Kapou, the gate near which Mahomet had made the breach by which he entered the city. Trees gigantic and aged grew near; before the gate I discerned a crowd of moving human figures – with intense curiosity I lifted my glass to my eye. I saw Lord Raymond on his charger... (LM 197)

La solennità delle antiche costruzioni e degli alberi secolari è rotta dal movimento dell'azione bellica, che unisce il passato (l'ingresso di Maometto) e l'immediato futuro (la carica di Lord Raymond). Sul presente incombe la terrificante minaccia di un «Mighty Phantom» che si avvanza nel varco aperto dalle truppe greche. Tutto si compie in un istante, bloccato nel tempo dalla descrizione di Lionel: le mura esplodono, le fiamme si innalzano eruttando un denso fumo che copre ogni dettaglio, i baluardi si disintegrano in macerie e l'ultimo campo di battaglia di Raymond, alla cui avanzata non si oppongono esseri umani ma la forza divoratrice del destino già evocato da Evadne, si rivela «a city of fire; the open way through which Raymond had ridden was

enveloped in smoke and flame» (LM 199). Nel «burning chaos» il corpo stesso del conquistatore scompare (LM 200), mentre Costantinopoli diventa un ammasso gigantesco di rovine, simile a una tomba (LM 203). Solo grazie alla tenacia di Lionel e della nipote Clara, il cadavere verrà recuperato, deturpato, con la testa schiacciata, a causa delle rovine che gli sono crollate addosso. Non resta che portare via i miseri resti: «Such has he had now become, such as was his terrene venture, defaced and spoiled, we wrapt it in our cloaks, and lifting the burthen in our arms, bore it from this city of the dead» (LM 207). Raymond, l'eroe romantico per eccellenza, appare ormai irriconoscibile, come la stessa città che egli voleva conquistare e cristianizzare. Ma il destino di Raymond e quello di Costantinopoli si riflettono e si annullano a loro volta nella dimensione universale, apocalittica, che accompagna l'avanzata implacabile della peste.

In precedenza, raccontando delle prime fasi della guerra, Lionel si era soffermato a descrivere il paesaggio greco, «a living map» (LM 177) in tutta la sua bellezza, simile a una mappa distesa davanti agli occhi dei viandanti: «Afraild almost to breathe, we English travellers surveyed with extasy this spendid landscape, so different from the sober hues and melancholy grace of our native scenery» (ibidem). Nessuna mappa è possibile tracciare di Costantinopoli, un labirinto di epidemie e di morte, in cui l'identità europea, mediterranea, che si incarna nella visione romantica inglese, resuscitata da Mary Shelley, si ferma di fronte all'inconoscibile e al numinoso. Anzi, il contagio della peste, che ha ormai il suo focolaio principale nella capitale turca, è in procinto di espandersi nel resto del mondo, cancellando ogni traccia di vita umana sulla Terra.

Forse l'ultimo uomo, Lionel Verney, il testimone che si è fatto narratore, tutto vedendo senza farsi contaminare dalle passioni e dalla follia di eroi ed eroine di un tempo glorioso, irripetibile, che si manifesta ormai nelle «prodigious relics ot the ante-pestilential race» (LM 466), potrà lanciarsi, vincendo la disperazione, verso una nuova avventura, dirigendosi verso le Colonne d'Ercole, per varcare la soglia di un oceano sconosciuto. Le Colonne di Ercole potrebbero contrapporsi alle porte infernali che davano accesso a Costantinopoli. Forse la salvezza è verso ovest, non verso est. Nel tracciare la rotta lungo le coste dei paesi mediterranei che dovrebbe portarlo fino alle Colonne d'Ercole e oltre, Lionel ha un proposito ben chiaro: «I would avoid Costantinople, the sight of whose well-known towers and inlets belonged to another state of existence from my present one» (LM 469).

Questo è forse uno dei messaggi conservati sulle foglie, sui frammenti di corteccia rinvenuti dall'autrice dell'Introduzione a *The Last Man* nella caverna della Sibilla cumana, vicino a Napoli. C'è in Mary la straziante consapevolezza che le leggende e i miti del passato si sono consumati assieme agli eroici compagni e alla poesia che avevano cantato: «The last man! Yes I may well describe that solitary being's feelings, feeling myself as the last relic of

a beloved race, my companions, extinct before me». ¹¹ Costantinopoli, addio.

11. Shelley 1987, 476-477 (14 maggio 1824).

Abbreviazioni bibliografiche

- Butler 1981 = M. Butler, *Romantics, Rebels & Reactionaries*, Oxford, 1981.
- Fulford - Kitson 1998 = T. Fulford and P. J. Kitson, eds., *Romanticism and Colonialism: Writing and Empire, 1780-1830*, Cambridge, 1998
- Lew 1998 = J. W. Lew, «The Plague of Imperial Desire: Montesquieu, Gibbon, Brougham, and Mary Shelley's *The Last Man*», in Fulford-Kitson, 261-268.
- McWhit 1996 = A. McWhit, «Introduction» a Shelley 1996, xiii-xxxvi.
- Pagetti 2014 = C. Pagetti, «Oltre Frankenstein, l'altro romanzo di Mary Shelley», *IF*, luglio 2014, 7-13.
- Paley 1994 = M.D. Paley, «Introduction» a Shelley 1994, vii-xxvi.
- Shelley 1994, LM = M. Shelley, *The Last Man*, edited by M.D. Paley, World's Classics, Oxford, 1994.
- Shelley 1986 = M. Shelley, *The Last Man*, edited by A. McWhit, Peterborough (Ont.), 1996.
- Shelley 1992 = M. Shelley, *Frankenstein*, edited by J. M. Smith, Boston, 1992.
- Shelley 1987 = M. Shelley, *The Journals*, vol. 2, 1822-1844, edited by P.R. Feldman and D. Scott-Kilvert, Oxford, 1987.