

Intertesti drammatici: annotazioni su *Zapolya*

Paola Degli Esposti

Le premesse teoriche

Il 1816 è un anno fondamentale nel percorso teatrale di Samuel Taylor Coleridge, sia riguardo alla drammaturgia sia per quanto concerne la produzione teorica; proprio questa data, infatti, segna non solo il suo più violento attacco alla prassi scenica contemporanea, ma anche l'ultimo tentativo di comporre un dramma, *Zapolya*, che incarni il suo progetto di riforma del teatro contemporaneo¹.

A questo livello temporale ha già chiarito, mediante conferenze, articoli e lettere, quali siano le sue idee fondamentali sul dramma e la rappresentazione, benché nel 1818 seguano ulteriori approfondimenti. Da queste riflessioni emerge un'idea di teatro concepito come crogiuolo entro cui si fondono istanze politiche, morali, metafisiche ed estetiche², posizione privilegiata derivata dallo straordinario potenziale educativo che Coleridge percepisce in questo *medium*. Una volta che l'allestimento di una *pièce*, infatti, sia adeguatamente concepito, e il testo sia della migliore qualità, la scena può comunicare concetti, emozioni, idee ad un pubblico ampio anziché permetterne la fruizione solo ad una ristretta élite, consentendo a testi di

1. Cfr. S.T. Coleridge, *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, vol. 7, *Biographia Literaria, or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, edited by J. Engell and W.J. Bate, Princeton University Press, Princeton (NJ); Routledge-Kegan Paul, London 1983, t. 2, pp. 257-279. D'ora in poi per i riferimenti alla *Biographia Literaria* si userà l'abbreviazione BL. Per i *Collected Works* si userà l'abbreviazione CCW.

2. Sui legami tra politica e teatro cfr. J.D. Moore, *Coleridge and the «Modern Jacobinical Drama»: «Osorio», «Remorse», and the Development of Coleridge's Critique of the Stage, 1797-1816*, in «Bulletin of Research in the Humanities», LXXXV, 4, Winter 1982, pp. 443-464, e soprattutto J. Carlson, *An Active Imagination: Coleridge and the Politics of Dramatic Reform*, in «Modern Philology», LXXXVI, 1, August 1988, pp. 22-33, che mette in luce la connessione delle idee politiche e drammatiche di Coleridge alle sue concezioni di tipo metafisico. Sulla relazione tra politica e metafisica in Coleridge cfr., inoltre, R. Modiano, *Metaphysical Debate in Coleridge's Political Theory*, in «Studies in Romanticism», XXI, 3, Fall 1982, pp. 465-474.

eccezionale valore quali quelli shakespeariani, *in primis*, di «essere trasmessi alle [...] menti e ai cuori, alle anime di quella massa d'umanità per le quali, se non fosse per questo commento e interpretazione vivente [l'allestimento], rimarrebbero per sempre un [...] libro chiuso»³.

Il problema affrontato da Coleridge non è solo di natura estetica ma anche morale. Nella conferenza del 1812 sul dramma europeo rivela la propria preoccupazione per l'incapacità della società britannica di liberarsi da pensieri e sentimenti utilitaristici e materiali per raggiungere una spiritualità più elevata e indica il teatro come strumento ideale per risvegliare i connazionali dalla paralisi mentale da cui sono afflitti, per rimediare alla mancanza di immaginazione, di riflessione morale, di spirito creativo e indagatore⁴.

Per produrre tale effetto è necessaria una riforma radicale, sia nello stile della rappresentazione sia nella politica adottata dai teatri *patent* – vale a dire i teatri che godono del monopolio sul teatro di parola – nella selezione dei testi. Le *pièces* messe in scena al Drury Lane e al Covent Garden sono perlopiù immorali e degradate, dal punto di vista di Coleridge, e una delle ragioni di tale degenerazione sta nell'eccesso spettacolare degli allestimenti dell'epoca, che contamina qualsiasi contenuto morale di cui un dramma possa essere portatore. Persino il valore di un capolavoro quale *La tempesta* può essere seriamente svilito:

28

[*The Tempest*] si rivolge interamente alla facoltà immaginativa, e benché l'illusione possa essere aiutata dall'effetto che le scenografie e le decorazioni complicate dei tempi moderni hanno sui sensi, tuttavia questo genere di aiuto è pericoloso. Infatti, l'eccitamento principale, l'unico genuino, dovrebbe arrivare da dentro, dall'immaginazione commossa e partecipe; al contrario, quando tanti elementi si rivolgono ai sensi più esterni, la vista e l'udito, la visione spirituale è portata a languire, e l'attrattiva dell'esteriorità distrae la mente dall'unico interesse legittimo e appropriato, che deve nascere da dentro⁵.

Se fondata sulla spettacolarità, la messinscena si dimostra essenzialmente anti-immaginativa, difetto cruciale poiché l'immaginazione è una pietra angolare nel

3. «Be sent into the [...] Heads and Hearts, into the very souls, of the Mass of Mankind to whom except by this living Comment & Interpretation it must remain for ever a sealed up [...] Volume» (CCW, vol. 5, *Lectures 1808-1819 on Literature*, edited by R.A. Foakes, Princeton University Press, Princeton [NJ]; Routledge-Kegan Paul, London 1987, t. 1, p. 430. D'ora in poi ci si riferirà ai tomi delle *Lectures 1808-1819 on Literature* in CCW con l'abbreviazione *Lectures*). La conferenza sul dramma qui citata si tenne a Londra il 19 maggio 1812. Questa edizione delle conferenze riproduce tutte le cancellature autografe di Coleridge, che noi però ometteremo nelle citazioni. Le traduzioni dei testi, se non altrimenti segnalato, sono nostre.

4. Cfr. *ivi*, t. 1, p. 429. Conferenza sul dramma del 19 maggio 1812.

5. «[*The Tempest*] addresses itself entirely to the imaginative faculty; and although the illusion may be assisted by the effect on the senses of the complicated scenery and decorations of modern times, yet this sort of assistance is dangerous. For the principal and only genuine excitement ought to come from within, – from the moved and sympathetic imagination; whereas, where so much is addressed to the more external senses of seeing and hearing, the spiritual vision is apt to languish, and the attraction from without will withdraw the mind from the proper and only legitimate interest which is intended to spring from within» (*ivi*, t. 2, pp. 268-269. Conferenza su Shakespeare del 17 dicembre 1818).

progetto di riforma coleridgiano. Nel processo artistico, tale facoltà, illuminata dal *nous* divino, produrrebbe forme che imitano l'universale; in altri termini, intermedia tra l'universale e il particolare, l'immaginazione sarebbe il principio creativo che permette alle forme ideali di essere percepite nella realtà materiale. Una volta completata l'opera sulla scena, tale facoltà diventerebbe inoltre il fattore chiave per trasmettere allo spettatore l'universale racchiuso nel dramma, poiché trasparirebbe in essa e colpirebbe l'immaginazione del pubblico riconnettendolo all'universale. La sua mancanza, quindi, è ben più di un difetto superficiale, trattandosi del segno visibile dell'incapacità di porsi in contatto con la sfera superiore; da un punto di vista pratico, questa carenza implicherebbe una degradazione dei principi su cui si dovrebbe basare la vita morale, sociale e politica della nazione⁶. È necessario quindi un diverso modello drammatico, che permetta una riattivazione dell'immaginazione. Se, nella letteratura religiosa, Coleridge ritiene le Sacre Scritture «*promanazioni* (*educts*) viventi dell'immaginazione»⁷, ossia il più alto esempio di opera immaginativa (e quindi educativa), Shakespeare viene da lui considerato il modello supremo per quanto concerne l'arte drammatica.

Uno dei segni della superiorità shakespeariana è che i drammi dell'autore elisabettiano nelle messinscene originarie erano allestiti su un palcoscenico pressoché sguernito⁸. La qualità di modello ideale, nella teoria drammatica coleridgiana, non dipende però solamente dall'indipendenza dalla spettacolarità al momento della messinscena, ma anche dall'eccezionale qualità immaginativa dei testi. Tale conclusione si può trarre, ad esempio, dalle riflessioni dell'autore romantico in merito alla distinzione tra dramma classico e dramma romantico⁹. Il dramma romantico, ritenuto da Coleridge implicitamente superiore al precedente classico, non solo inizia ma coincide con i testi di Shakespeare¹⁰. Gli antichi greci basavano la loro produzione sulle unità aristoteliche, tradendo così – secondo Coleridge – il loro essenziale legame con i sensi e il distacco dall'universale, poiché tempo e luogo sono coordinate eminentemente umane; al contempo, il principio “razionale” che regge l'azione e la caratterizzazione del dramma greco è a suo avviso pragmatico, contaminato dal mondo materico, e non connesso con l'eterno, con il divino. Il dramma romantico – e quindi shakespeariano –, invece, è retto dall'immaginazione e dalla ragione di carattere più elevato (il *nous*) a cui il tempo, il luogo e l'azione sono sottomessi¹¹. Ciò dimostra, per Coleridge, la superiorità del dramma romantico/shakespeariano, dato che, appunto, l'immaginazione connette l'umanità con l'universale.

6. Cfr. Carlson, *An Active Imagination*, cit., pp. 23-27.

7. «The living *educts* of the Imagination» (S.T. Coleridge, *The Statesman's Manual*, in CCW, vol. 6, *Lay Sermons*, edited by R.J. White, Princeton University Press, Princeton [NJ]; Routledge-Kegan Paul, London 1972, p. 29. *The Statesman's Manual* sarà d'ora in poi citato con l'abbreviazione SM).

8. Cfr. la trascrizione di J. Tomalin della conferenza su Shakespeare del 25 novembre 1811 in *Lectures*, t. I, p. 228.

9. Cfr. la conferenza sul dramma tenuta da Coleridge il 2 giugno 1812, ivi, t. I, pp. 465-467.

10. Cfr. ivi, t. I, p. 466. Conferenza sul dramma del 2 giugno 1812.

11. Cfr. ivi, t. I, p. 467. Conferenza sul dramma del 2 giugno 1812.

Partendo da tali presupposti, non sorprende certo l'attacco dell'autore alla drammaturgia allestita sulla scena contemporanea. Ai suoi occhi, la prassi dell'epoca induce i drammaturghi ad affidarsi allo sfoggio spettacolare anziché a concepire gli apparati come strumenti per evidenziare la qualità immaginativa delle loro *pièces*. Lo sforzo di riempire i testi di effettistica, da parte degli autori, è una prova evidente di tale meccanismo, il cui risultato è una paralisi dell'immaginazione¹² che induce una degenerazione del dramma, allontanandolo sempre più dalla sfera superiore, metafisica. In altri termini, i drammaturghi tenderebbero a produrre testi meramente commerciali, rivolgendosi ai gusti più rozzi e bassi anziché promuovere un'elevazione spirituale.

Per sanare la società è necessario un diverso tipo di dramma, vale a dire un dramma morale che approfondisca problematiche di carattere metafisico, che, mediante la maschera storica, faccia trasparire come tali questioni siano rilevanti per la politica e la morale della nazione. Per poter rientrare in tale tipologia di produzioni, le *pièces* dovrebbero possedere in maniera assai più rilevante la qualità universale dei testi romantici originari; di conseguenza, Shakespeare, diviene il principale punto di riferimento¹³.

Tra Shakespeare e Schiller

Zapolya, pièce composta tra il 1815 e 1816 e pubblicata nel 1817, è formata da un Preludio ed un Seguito, tra i quali – nell'intreccio – trascorrono vent'anni¹⁴. Il Preludio si apre in un momento di crisi nazionale. Re Andreas, morente, ha decretato che, in attesa che il figlio neonato raggiunga l'età per succedergli sul trono, il regno dovrà essere governato congiuntamente da tre persone: il fratello Emerick, la propria moglie Zapolya e un fedele comandante, Raab Kiuprili. Dopo il trapasso del sovrano, tuttavia, Emerick viola il decreto e usurpa il potere, con l'aiuto di una parte dell'aristocrazia e dell'esercito del luogo, e, elemento più importante nell'economia del testo, con l'ausilio del figlio di Kiuprili, Casimir. Kiuprili, Zapolya e il neonato erede fuggono. Passano vent'anni, durante i quali si svolge una guerra ci-

12. Cfr. *ivi*, t. 1, p. 427. Conferenza sul dramma del 19 maggio 1812

13. Sul contenuto metafisico e la connessione con le tematiche politiche di *Zapolya*, cfr. P. Degli Esposti, *La scena tentatrice. Coleridge, Byron, Baillie*, Esedra, Padova 2008, pp. 133-175.

14. Nella bozza preliminare della scena di raccordo tra Preludio e Seguito, progettata ma mai realizzata, Coleridge menziona un intervallo di diciotto anni (CCW, vol. 16, *Plays*, t. 3, parte II, p. 1426); nel testo definitivo, tuttavia, l'intervallo è di vent'anni (*ivi*, t. 3, parte II, p. 1362). D'ora in poi i rinvii a *Zapolya* si riferiranno sempre all'edizione contenuta *ivi*, t. 3, parte II, pp. 1327-1426. Si terrà sempre in considerazione quella che J.C.C. Mays, curatore del volume dedicato ai drammi coleridgeani in CCW, indica come variante 2 del dramma (segnalata sempre a piè di pagina nel testo), in quanto, pur non presentando significative variazioni, in essa vi è una normalizzazione dell'ortografia e una correzione della punteggiatura rispetto alla prima versione, in cui vi sono consistenti imprecisioni. Ci si riferirà al testo drammatico con la semplice sigla Z, senza l'indicazione dell'autore, limitando le indicazioni a parte, atto, scena e verso del testo. La parte sarà segnalata con "A" nel caso si tratti del Preludio, e "B" se si rinvierà al Seguito.

vile che vede prevalere Emerick. In questo periodo Zapolya e Kiuprili sono dati per morti, benché si siano solo nascosti per evitare di essere uccisi dall'usurpatore, lasciando il neonato alle cure di un montanaro, Bathory, che si finge padre del bambino. Nel Seguìto, l'erede al trono, Bethlen, cresciuto inconsapevole della sua vera identità, grazie ad alcuni indizi si rende lentamente conto di essere il figlio del defunto re. Con l'aiuto di diversi personaggi, fra cui Kiuprili e Zapolya, tornati in segreto per assistere Bethlen, e un redento Casimir, l'usurpatore viene ucciso, e l'erede legittimo riconquista il trono.

Il testo a stampa si apre con una breve avvertenza dell'autore. Consapevole di aver derogato alle prescrizioni classiche relative all'unità di tempo, Coleridge sente la necessità di giustificare la propria scelta:

La forma del seguente poema drammatico è concepita ad umile imitazione del *Racconto d'inverno* di Shakespeare, con la differenza che ho chiamato la prima parte "Preludio" anziché "Primo Atto" per una maggiore osservanza nei confronti dello schema degli antichi, del quale ci è rimasto un esempio nella trilogia eschilea costituita da *Agamennone*, *Oreste* e *Eumenidi*. Anche se è una mera questione di *forma*, due drammi ambientati in momenti diversi dello stesso racconto, tuttavia, possono sembrare una scelta meno audace di quanto sarebbe interporre un intervallo di vent'anni tra un primo e un secondo atto¹⁵.

Gli antichi, ed Eschilo in particolare, vengono evocati per giustificare l'infrazione all'unità di tempo, apparentemente avvertita con disagio da Coleridge; e tuttavia a tale scelta l'autore rimane fedele, pur attenuata attraverso lo stratagemma del Preludio¹⁶. In realtà, le sue remore al riguardo sono assai lievi. Se decide di mitigare l'impatto della violazione alla norma è «solo per rispettare la consuetudine»¹⁷, e del resto ritiene che vi siano casi in cui «un intervallo di venti ore fra gli atti avrebbe un effetto più deleterio (cioè renderebbe l'immaginazione meno propensa ad assumere la prospettiva richiesta) di quanto avrebbero vent'anni in altri casi»¹⁸. Nella lezione sul dramma tenuta nel 1812¹⁹ egli sostiene che le unità aristoteliche non sono af-

15. «The form of the following dramatic poem is in humble imitation of the *Winter's Tale* of Shakespeare, except that I have called the first part a *Prelude* instead of a first Act, as a somewhat nearer resemblance to the plan of the ancients, of which one specimen is left us in the *Æschylian Trilogy* of the *Agamemnon*, the *Orestes* and the *Eumenides*. Though a matter of *form* merely, yet two plays, on different periods of the same tale, might seem less bold, than an interval of twenty years between a first and a second act» (CCW, vol. 16, *Plays*, t. 3, parte II, p. 1338).

16. Per quanto infatti si parli di due drammi, è evidente che la prima e la seconda parte sono inter-dipendenti. Il Preludio, narrando l'antefatto della vicenda, stabilisce le circostanze che rendono Emerick un usurpatore: la conoscenza del Preludio è quindi necessaria per un'appropriata fruizione del Seguìto, per capire la giustificazione morale che guida le azioni dei protagonisti, e leggerne correttamente il sottotesto "divino". Si tratta, come dice l'avvertenza, di un mero espediente formale, atto a rispondere ad un mero scrupolo dell'autore, attraverso il riferimento ad *auctoritates* consolidate.

17. «In mere obedience to custom» (CCW, vol. 16, *Plays*, t. 3, parte II, p. 1338).

18. «An interval of twenty hours between the acts would have a worse effect (i.e. render the imagination less disposed to take the position required) than twenty years in other cases» (*ibid.*).

19. Cfr. *Lectures*, t. 1, pp. 465-467.

fatto principi vincolanti per il dramma romantico, regolato invece da un differente principio, una sorta di “unità di immaginazione” del tutto indipendente dalle coordinate cronologiche e spaziali. L’immaginazione poetica, shakespeariana o post-shakespeariana, segue quindi leggi autonome. E nella giustificazione inserita nell’avvertenza di *Zapolya*, Coleridge implicitamente rimanda al soliloquio del *Racconto d’inverno* in cui il Tempo, asserendo che è in suo potere infrangere le consuetudini, legittima il salto temporale inserito tra terzo e quarto atto. Siamo nella prima scena del quarto atto e il personaggio asserisce: «È in mio potere rovesciare la legge / e in una sola ora da se stessa nata / radicare e svelle l’usanza»²⁰. Se Coleridge apparentemente cerca un compromesso che esteriormente salvaguardi la consuetudine (e non è forse casuale che utilizzi lo stesso termine, «custom», impiegato da Shakespeare nel brano citato), nella sostanza l’unità di tempo è trattata con altrettanta libertà dell’autore preso a modello.

Tenendo tutto questo in considerazione, è evidente che la menzione dell’autore elisabettiano nell’avvertenza non è casuale. Ma in realtà la sua presenza come *auctoritas* di riferimento ha un significato più ampio: è il nume tutelare, il punto di riferimento necessario se il dramma vuole essere poeticamente valido e al contempo esempio di moralità, di valori sociali per il pubblico a cui si rivolge²¹.

Osservazioni sulla profonda moralità di Shakespeare e dei suoi personaggi percorrono tutte le conferenze coleridgiane a lui dedicate dal 1808 al 1819. Il drammaturgo è portatore di una «moralità sublime [...] [che] pervade tutti i suoi grandi personaggi»²²; come attesta un resoconto anonimo di una conferenza del 1813, secondo Coleridge, nonostante le accuse di indecenza di cui è stato bersaglio, il poeta giacomiano è il più grande ispiratore di probità e saggezza fra tutti gli scrittori:

È naturale che, se qualcuno parla male di un amico, reagiamo difendendolo appassionatamente. Shakespeare era stato accusato di immoralità; lui (Mr. C[oleridge]) dalla sua lettura aveva acquisito l’abitudine di guardare nel proprio cuore, percependo i moti della propria natura, ed era quindi certo che Shakespeare era fra tutti lo scrittore più adatto a rendere migliori e più saggi i propri lettori²³.

20. «It is in my power / To o’erthrow law, and in one self-born hour / To plant and o’erwhelm custom» (W. Shakespeare, *Il racconto d’inverno*, IV, 1, vv. 7-9). Il testo e la traduzione di Agostino Lombardo sono tratti dalla versione con testo a fronte in W. Shakespeare, *I drammi romanzeschi*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano 1981, pp. 511-775 (citazione pp. 654-655). Per i riferimenti successivi al *Racconto d’inverno* ci si riferirà sempre a questa edizione. Inoltre, ogni volta che si farà riferimento a passi specifici di questo e di altri testi shakespeariani, l’autore sarà menzionato solo nella prima occasione, mentre nelle successive ci si limiterà al titolo dell’opera e alla consueta indicazione di atto, scena e verso.

21. A questo riguardo cfr. Carlson, *An Active Imagination*, cit.

22. «Sublime morality [...] [which] pervades all his great characters» (*Lectures*, t. 1, p. 573). L’affermazione si trova nelle note di Coleridge alla conferenza tenuta a Bristol il 16 novembre 1813.

23. «If a man speak injuriously of a friend, our vindication of him is naturally warm; Shakespeare had been accused of profaneness, he (Mr. C[oleridge]) from the perusal of him, had acquired a habit of looking into his own heart, and perceived the goings on of his nature, and confident he was, Shake-

Non solo Shakespeare è uno scrittore morale, quindi, ma con la sua opera induce un comportamento virtuoso e saggio.

In *Zapolya* il modello agisce a livello innanzitutto formale, come chiarisce l'avvertenza. A differenza di quanto si può dedurre dal breve intervento autorale, tuttavia, l'intertesto shakespeariano non si esaurisce nell'inserzione di un lungo stacco temporale all'interno dell'intreccio, coinvolgendo altri elementi. Inoltre, questo non è neppure il solo testo dell'autore giacomiano ad essere posto in gioco; vi sono almeno altri due drammi ad incrociarsi nella composizione della *pièce* di Coleridge, vale a dire *Cimbelino* e *La dodicesima notte*. L'unico rapporto con Shakespeare segnalato esplicitamente, comunque, sta nell'analogo trattamento anticonvenzionale dell'unità di tempo in *Zapolya* e nel *Racconto d'inverno*, in entrambi i casi piuttosto evidente (se nel primo vi è un intervallo di vent'anni, nel secondo la pausa è di sedici anni). Benché all'interno dei due testi l'intervallo si situi in momenti differenti – appena dopo il primo atto virtuale (il Preludio) in *Zapolya* e tra il terzo e quarto atto nella fonte –, la funzione ricoperta dallo stacco temporale è simile. Perché i figli perduti dei due drammi possano recuperare la propria identità e lo *status* smarriti quando non era loro possibile opporsi agli eventi, è necessario che raggiungano l'età adulta, quando possono intervenire in prima persona; è inoltre fondamentale per consentire loro di crescere lontani dalla corte, in una sorta di “stato di natura”. Qui tuttavia si nota uno scarto tra i due testi, una tensione intertestuale di essenziale importanza per comprendere la *pièce* di Coleridge, perché sottolinea il diverso modo di ritrarre la volontà umana, e le sue implicazioni a livello politico e morale. Le azioni di Bethlen, le sue scelte morali e politiche assumono un particolare risalto proprio perché Bethlen le compie in uno “stato di natura”; il suo stesso diritto alla successione dinastica viene confermato proprio dal fatto che, pur senza sapere di essere l'erede al trono, dimostra attraverso il suo comportamento di essere degno di tale ruolo perché di animo nobile e perché capace di compiere scelte moralmente degne del disegno divino. Alla pari della Perdita del *Racconto d'inverno*²⁴, Bethlen mostra inconsapevolmente i segni della sua nobiltà²⁵, ma, a differenza di quanto accade nel testo shakespeariano, in *Zapolya* ciò non costituisce semplicemente l'indizio della natura regale del personaggio, ma la prova intrinseca della sua adeguatezza al compito di attuare il disegno divino nella storia, attuazione che costituisce il motivo centrale del testo.

Le analogie tra i due giovani non si limitano a questo. Il fatto che entrambi siano figli “perduti” costituisce un importante elemento di contatto fra i testi in questione,

spear was a writer of all others the most calculated to make his readers better as well as wiser» (*Lectures*, t. 1, p. 522). L'affermazione si trova nel resoconto anonimo della conferenza tenuta a Bristol il 28 ottobre 1813, pubblicato nella «Bristol Gazette» del 4 novembre 1813. Considerazioni analoghe si trovano, ad esempio, nella quindicesima conferenza del 1808 (probabilmente tenuta a Londra), come testimonia una lettera di Henry Crabb Robinson (cfr. ivi, t. 1, pp. 116-117), o nella conferenza su Shakespeare tenuta il 17 dicembre 1818 a Londra (cfr. ivi, t. 2, p. 271).

24. Cfr. ad esempio *Il racconto d'inverno*, IV, 4, vv. 62-64, 156-159.

25. Z, B, I, 1, vv. 403-409.

che ci pone di fronte ad una serie di analogie a livello di intreccio. Pur in circostanze diverse, infatti, lo stesso alone circonda la scomparsa e la ricomparsa di Perdita e Bethlen. Entrambi scacciati in fasce dalle legittime residenze per sfuggire alla morte, riescono a salvarsi grazie all'intervento di una donna (rispettivamente un'amica della madre e la madre), e trovano rifugio lontano da casa (la prima in Boemia, il secondo fra le montagne presso la residenza di campagna di Casimir). Ritenuti morti, i due giovani vengono cresciuti da umili abitanti del luogo (rispettivamente un pastore e un montanaro), come fossero loro figli, senza venire a conoscenza delle loro vere origini se non in un momento piuttosto avanzato della vita²⁶. Il parallelismo tuttavia non deve ingannare. Il ruolo dei due personaggi all'interno dei rispettivi drammi è sensibilmente diverso. Perdita è la figlia perduta (di qui il nome) e poi ritrovata, che funge da elemento conciliatore degli antichi dissensi; il suo ritorno in Sicilia determina la fine del lungo periodo di penitenza di Leonte, permettendo la riappacificazione con la casata di Polissene e il ritorno di Ermione. In *Zapolya*, invece, è la ricomparsa del personaggio eponimo a scatenare gli eventi, non quello di Bethlen, che inoltre non concilia affatto le forze entrate in conflitto durante il Preludio. Tuttavia, la relazione intertestuale, proprio grazie allo scarto stabilito tra i due drammi, attiva un livello di significato rilevante. La sostituzione della soluzione del conflitto sotto forma di vittoria/sconfitta (*Zapolya*) a quella caratterizzata dalla ricomposizione dei dissidi (*Il racconto d'inverno*) mette in luce come nel quadro costruito nel testo coleridgiano la pacificazione senza scontro non sia possibile. Il tradimento maligno del Preludio, proprio perché deciso attraverso un atto consapevole e volontario da cui il malvagio (Emerick) non recede mai, non è rimediabile in maniera pacifica, a differenza delle azioni irrazionali di Leonte, dovute ad un errore di giudizio, delle quali il re di Sicilia è pronto a pentirsi rapidamente una volta risvegliatosi dall'obnubilamento. In altri termini, se nel testo shakespeariano l'intelletto umano viene solo temporaneamente offuscato dalle passioni, in quello del poeta romantico ci troviamo di fronte a due tipi di ragione differenti poste a contrasto: da un lato la mente puramente umana, "razionalistica", sconnessa dal mondo ideale di cui dovrebbe essere specchio, dall'altro l'intelletto che ha mantenuto il legame con la legge divina e che vuole porsi come strumento della sua attuazione²⁷. Le tensione intertestuale creata dalla

26. Vi sono altre analogie fra i due. Entrambi intrecciano una relazione (anche se ad un diverso livello di intimità) con un amato che appartiene apparentemente ad un ceto superiore, ma che in realtà è di livello sociale pari (il principe Florizel) o addirittura inferiore (la dama di compagnia Glycine). Potrebbe infine esservi un altro elemento in comune nell'accusa di illegittimità. Perdita, come è noto, è scacciata in quanto (falsamente) ritenuta frutto di un rapporto extraconiugale di Ermione; d'altro canto se non vi è alcun riferimento esplicito ad un'eventuale illegittimità di Bethlen, è da notare che può esservi una velata allusione in tal senso quando Emerick, rivolgendosi a Raab Kiuprili, accusa la regina di volerlo porre al suo fianco, sul trono, al posto del defunto re Andreas, e accoglierlo nel proprio letto. Cfr. Z, A, I, 1, vv. 399-401.

27. Per la visione "idealistica" della ragione si veda ad esempio J.D. Coates, *Coleridge's Debt to Harrington: A Discussion of Zapolya*, in «Journal of the History of Ideas», vol. XXXVIII, n. 3, July-September 1977, pp. 501-508. Per la definizione coleridgiana di ragione, il suo legame con il divino, e le varie sfumature ad essa legate ci riferiamo alla complessa definizione inserita in *The Statesman's Manual*

differenza tra i due testi mette inoltre in luce come Coleridge operi uno spostamento dal contesto principalmente privato dell'opera ispiratrice a un panorama essenzialmente politico, dove non sono i rapporti personali a prevalere ma le vicende di Stato.

La dialettica appena descritta agisce sotterraneamente, mentre a livello più immediato i rimandi fra il testo coleridgiano e il *Racconto d'inverno* sono soprattutto funzionali a creare una temperie shakespeariana in cui collocare il testo. Su tale temperie Coleridge in effetti insiste ampiamente, inserendo una serie di altri rimandi fra i suoi personaggi e quelli del *Racconto d'inverno*, che riguardano *in primis* la figura materna. È noto come nella fonte Ermione, apparentemente morta di dolore nel terzo atto, ricompaia in scena con un celebre *coup de théâtre* nel quinto atto. Allo stesso modo, Zapolya viene data per morta all'inizio della seconda parte, presumibilmente deceduta dopo la fuga dal castello ormai nelle mani di Emerick, per poi ricomparire inaspettatamente nell'atto successivo. Figure entrambe vissute in clandestinità per molti anni, oggetto di calunnie provocate da eccessiva gelosia (Ermione) o da desiderio di potere (Zapolya), le due donne sono così per diversi aspetti eco l'una dell'altra. La coincidenza non è totale, come non lo è quella fra Perdita e Bethlen, perché non è importante qui la fedeltà al modello, quanto piuttosto la costruzione di una costellazione evocativa che ponga il dramma sotto l'egida del modello shakespeariano²⁸.

I rimandi all'autore giacomiano sono rafforzati attraverso l'intertestualità (in questo caso non esplicitata) con un altro dramma, il *Cimbelino*, di particolare importanza perché gli eventi qui rappresentati riguardano le origini mitiche del regno d'Inghilterra. Le fonti a cui si rifanno le cronache di Raphael Holinshed, in particolare *The History of the Kings of Britain* di Geoffrey di Monmouth, da cui il testo trae spunto, stabiliscono l'inizio del regno di Cimbelino tra il 23 a.C. e il 17 d.C., in questo modo innervando il testo di un'aura sacrale. Secondo Geoffrey di Monmouth, infatti, il regno di Cimbelino si sovrappone a quello di Augusto e coincide perciò con l'inizio dell'era cristiana²⁹. Per un intellettuale come Coleridge,

(1816), particolarmente rilevante per la lettura di *Zapolya* per la estrema prossimità cronologica delle due opere. In particolare si veda la nota inserita in calce all'appendice C in SM, pp. 3-114, rif. a pp. 60-61n. In generale sui concetti di ragione, religione e volontà si veda l'intera appendice C in CCW, vol. 6, *Lay Sermons*, pp. 59-93. D'ora in poi i rinvii allo *Statesman's Manual* (indicati con l'abbreviazione SM seguito dal numero di pagina) saranno sempre riferiti a quest'edizione.

28. In tale costellazione pare inserirsi, in *Zapolya*, l'immagine della coppia fraterna "mancata": se il rapporto tra Leonte e Polissene, che pur non essendo consaguinei sono legati da un affetto fraterno, viene messo in crisi dall'irragionevole gelosia del primo, tanto che Leonte ordina la morte di Polissene, il legame tra il vecchio re Andreas ed Emerick, fratelli di sangue, viene violato a causa dell'ambizione del secondo, e anche in questo caso il sospetto di fratricidio aleggia nel dramma, pur non essendo mai provato. In entrambi i casi siamo di fronte ad un legame affettivo tradito, e a un fratricidio tentato o sospettato.

29. Tradizione peraltro riaffermata anche dalla *Faerie Queene* di Spenser. Riguardo all'aura sacrale nel *Cimbelino* e alle sue risonanze politiche in epoca elisabettiana, si veda lo studio operato sul dramma nello storico ma sempre prezioso volume di F.A. Yates, *Gli ultimi drammi di Shakespeare. Un nuovo tentativo di approccio*, trad. it., Einaudi, Torino 1979, pp. 39-60.

convinto che il governo perfetto dello Stato coincida con una guida che rispecchi la legge divina³⁰, una tale coincidenza rende il testo una fonte ideale per *Zapolya*, il cui obiettivo è di esemplificare lo scontro tra l'azione umana svincolata dal divino e quella guidata dalla legge celeste, con la vittoria di quest'ultima.

Una analogia a nostro parere evidente è quella fra due personaggi secondari dei due drammi, il principe Cloten, e il Laska coleridgiano. Entrambe le figure, connotate da tratti negativi, vengono descritte come sciocche, inette e vanagloriose. Chi li attornia si prende di frequente gioco di loro, talvolta pronunciando giudizi impietosi nei loro confronti³¹. Ma le similitudini vanno oltre. In particolare, entrambi i personaggi esprimono l'intenzione di possedere la donna desiderata (Imogene nel caso di Cloten, Glycine in quello di Laska), indipendentemente dal suo consenso, e nonostante lei sia innamorata di un altro (rispettivamente di Postumo Leonato e di Bethlen)³². Infine, ambedue muoiono in maniera piuttosto ingloriosa. Cloten viene decapitato, in una sorta di duello, da Guiderio, che non si limita a sviscerare il cadavere, ma se ne prende addirittura gioco³³; Laska invece viene ucciso da una freccia di Glycine, che usa ironicamente l'arco dello stesso sovrintendente e non gli risparmia insulti neppure dopo la morte³⁴.

Echi più complessi sembrano addensarsi nel secondo atto di *Zapolya*, che in più modi rimanda alla sesta e settima scena del terzo atto di *Cimbelino*. Nel dramma shakespeariano vediamo Imogene giungere, stanca e affamata, ad una caverna che sappiamo essere la dimora di Belario e dei figli del re, dati per morti molti anni prima. Gli abitanti della «tana» (così la chiama Imogene)³⁵, assenti al momento dell'arrivo della donna, vivono come fuorilegge. La giovane entra nel rifugio e si sfama con il cibo lasciato dai suoi occupanti. Con una sorta di gioco chiasmico, nella *pièce* di Coleridge troviamo, rifugiatasi anche qui in una grotta, due personaggi che si nascondono, *Zapolya* e Kiuprili, entrambi ritenuti morti da tempo; in questo caso sono loro ad essere stanchi ed affamati, e ad approfittare del cibo lasciato da Glycine (destinato a Bethlen) davanti all'entrata. In entrambi i casi l'antro è abitato da personaggi regi, che vivono però come fuorilegge; in entrambi i casi i personaggi che vi compaiono sono stanchi ed affamati e trovano fortuitamente (ma pro-

30. Il riferimento obbligato è, naturalmente, a SM nella sua interezza; ma a riguardo si veda, ad esempio, anche J. Morrow, *Coleridge's Political Thought*, Macmillan, London 1990, in particolare pp. 103-104, e l'introduzione di Reginald James White a SM, pp. XXIX-XLVII.

31. Gli esempi sono innumerevoli. Si paragonino ad esempio le battute del Secondo Signore in W. Shakespeare, *Cimbelino*, I, 3 e II, 1 o di Imogene in *Cimbelino*, II, 3, o ancora di Arvirago e Guiderio in *Cimbelino*, IV, 2 con i dialoghi tra Sarolta e Laska e tra Glycine e lo stesso personaggio in Z, B, I, 1 o le battute di Emerick in Z, B, III, 1 e, nella stessa scena, il dialogo tra Bethlen e Laska, o ancora lo scambio di battute tra Laska e Pestalutz in Z, B, IV, 2. Qui e nel resto del presente saggio i rinvii a *Cimbelino* rimanderanno sempre alla traduzione di Giancarlo Nanni (integrata da Giorgio Melchiori) nella versione con testo a fronte inclusa in Shakespeare, *I drammi romanzeschi*, cit., pp. 221-509.

32. Cfr., ad esempio, Z, B, I, 1, vv. 225-230 e *Cimbelino*, III, 5, vv. 130-146.

33. *Cimbelino*, IV, 2, vv. 113-115, 184-185.

34. Z, B, IV, 2, vv. 80-81.

35. *Cimbelino*, III, 6, v. 18.

tabilmente, si potrebbe pensare, per disegno divino) nutrimento, anche se a ruoli invertiti. Non è forse un caso, quindi, che proprio nei pressi di queste due grotte, anche se fuori scena, avvenga l'uccisione delle figure speculari di Cloten e Laska (Z, B, IV, 2 e *Cimbelino*, IV, 2). La caverna nei due testi è il luogo attorno a cui o dentro al quale si decidono le sorti del regno, in cui si riuniscono (o iniziano a riunirsi) le famiglie dando l'avvio ad un nuovo corso. Nel caso di *Cimbelino* è nei suoi pressi che muore il pretendente al trono/usurpatore Cloten ed è ancora qui che i figli del re (che non conoscono ancora la loro identità) decidono di battersi contro l'invasione dei romani; e a partire dalla sconfitta dei romani prenderà l'avvio l'holinshediano mitico inizio della storia britannica, circondato dall'aura sacrale conferitagli dalla coincidenza con l'inizio dell'era cristiana. Nel caso di *Zapolya* la grotta è il luogo in cui Bethlen incontra la madre (del resto anche Arvirago e Guiderio incontrano qui la sorella, benché non sappiano della loro parentela) e in cui si decidono i comportamenti da tenere per rovesciare l'usurpatore Emerick; non a caso proprio in questo luogo Emerick troverà la morte. Vi è poi un'ultima analogia: dalla caverna inizierà l'azione di Guiderio (l'erede al trono) e Arvirago che porterà alla liberazione della Britannia dal servaggio romano, come dall'antro nasceranno gli eventi che condurranno Bethlen a riappropriarsi del potere sovrano. Non vi è un esatto parallelismo, come si può ben comprendere, ma pare chiaro come vi sia un ritorno di echi incrociati, intrecciati, riproposti con uno scarto che li distanzia nello stesso momento in cui l'analogia li avvicina. Si tratta di una differenza che mette in luce una importante diversità fra i due testi: se nel *Cimbelino* le vicende del regno vengono decise attraverso l'azione dell'erede al trono (la battaglia, l'uccisione di Cloten), in *Zapolya* è piuttosto l'inazione ad essere il tratto dominante della famiglia reale. Più che agire per ritornare alla guida dell'Illiria, Bethlen guarda gli altri agire, tant'è vero che l'usurpatore, contrariamente a quanto ci si può attendere, non è ucciso dal giovane ma da Casimir (senza contare che nei pochi momenti in cui si trova ad agire in prima persona finisce per trovarsi nella posizione di dover essere salvato da qualcuno)³⁶.

In apparenza, fra gli intertesti shakespeariani il meno rilevante è *La dodicesima notte*. La *pièce* è evocata attraverso un unico punto di contatto, l'ambientazione geografica; entrambe le vicende sono infatti collocate in Illiria. Sembrerebbe un'allusione superficiale, a prima vista, quasi una concessione al gusto per l'esotico tipico dell'epoca; in effetti, anche in *Remorse* Coleridge ambienta l'azione in un contesto spazio-temporale distante³⁷, il che confermerebbe una possibile scelta dell'autore di fare concessioni alle predilezioni del pubblico. L'allusione parrebbe

36. Gli episodi in particolare sono tre: il primo, in Z, B, I, 1, vv. 75-162 (Sarolta salva Bethlen, accusato di alto tradimento da Laska); il secondo, in Z, B, III, 2, vv. 77-152 (Bethlen, intervenuto in difesa di Sarolta, viene arrestato da Casimir su ordine di Emerick; Casimir finge solo di eseguire gli ordini di Emerick per poi farlo rilasciare); il terzo, in Z, B, IV, 2, vv. 54-81 (Glycine salva la vita a Bethlen mentre questi è impegnato in un combattimento).

37. La vicenda si svolge nella Spagna cinquecentesca di Filippo II, nel periodo della persecuzione religiosa contro i *moriscos*.

ancor più vaga considerando che il luogo suscita immediate associazioni con la storia napoleonica, per il pubblico dell'epoca, dato che sotto il governo di Bonaparte le province di Carinzia, Carniola, Croazia, Istria, Dalmazia e Dubrovnik vengono ribattezzate "province illiriche"³⁸. Anzi, date le tesi antibonapartiste disseminate lungo il testo, si potrebbe pensare che quest'ultimo fattore sia alla base della scelta di Coleridge.

Tuttavia pare improbabile che il poeta inglese, attentissimo studioso dei testi shakespeariani, non avesse in mente anche *La dodicesima notte*, nonostante o forse appunto in virtù dell'allusione agli eventi storici della sua epoca. Proprio grazie alla sua doppia natura, l'Illiria di *Zapolya* diventa infatti un luogo reale e immaginario allo stesso tempo, in consonanza con l'ideale artistico di Coleridge: reale perché resa tale dalle vicende napoleoniche, immaginario perché non solo la denominazione è antica, ma perché associato ad un'ambientazione che in Shakespeare rimanda ad un luogo indeterminato, al di là del tempo e dello spazio. La collocazione della vicenda in questo territorio bifrante permette la trattazione di eventi che *possono* verificarsi nella storia ma solo potenzialmente; in tal modo si giunge ad una fusione di universale e particolare, immettendo il testo nella categoria dell'ideale poetico e del simbolico:

L'ideale consiste nell'equilibrio felice tra generale e individuale. Il primo rende il personaggio rappresentativo e simbolico³⁹, e quindi istruttivo; perché *mutatis mutandis*, è applicabile a intere classi di uomini. Il secondo gli dà il suo interesse *vivente*, poiché nulla *vive* o è *reale* a meno che non sia definito e individuale. [...] «*Forma formans per formam formatam translucens*» è la definizione e la perfezione dell'arte *ideale*⁴⁰.

Che vi sia una "storia in potenza" insita negli eventi di *Zapolya* è confermato dalla scelta dei nomi, che risuonano all'interno del testo. Benché non paia esservi una scelta storicamente coerente o accurata, si nota l'utilizzo di un'onomastica effettivamente ricorrente nelle cronache presenti o passate; tramite questo procedimento, frammenti di storia sono immessi nel testo, così da ancorarlo agli eventi umani, ma al contempo, non essendovi una precisa riconoscibilità nelle vicende

38. Per una delineazione più specifica delle vicende relative alle province illiriche si veda F.J. Bundy, *The Administration of the Illyrian Provinces of the French Empire, 1809-1813*, Garland, New York-London 1987.

39. Interessante, in questo contesto, notare come nello *Statesman's Manual*, testo di riferimento essenziale per comprendere *Zapolya*, definisca il simbolo: «Un Simbolo [...] è caratterizzato da una traslucenza dello Speciale nell'Individuale o del Generale nello Speciale o dell'Universale nel Generale. Soprattutto dalla traslucenza dell'Eterno attraverso e nel Temporale» («A Symbol [...] is characterized by a translucence of the Special in the Individual or of the General in the Especial or of the Universal in the General. Above all by the translucence of the Eternal through and in the Temporal») (SM, p. 30).

40. «The ideal consists in the happy balance of the generic with the individual. The former makes the character representative and symbolical, therefore instructive; because, *mutatis mutandis*, it is applicable to whole classes of men. The latter gives it its *living* interest; for nothing *lives* or is *real*, but as definite and individual. [...] '*Forma formans per formam formatam translucens*' is the definition and perfection of *ideal art*» (BL, t. 2, pp. 214-215).

narrate, l'intreccio non assume connotazioni strettamente storiche. In altri termini, si mettono in gioco forze universali che si manifestano in fenomeni particolari, senza però vincolarle a fatti realmente accaduti, evitando così di renderli "accidentali". Per dare qualche esempio, molti nomi dei personaggi del dramma coleridgiano vengono tratti dagli albi nobiliari di antiche casate ungheresi⁴¹, la cui storia è pervasa da tormentate successioni al trono, e tuttavia la vicenda non riprende alcun episodio specifico; in diversi punti, inoltre, si allude anche alle fortune napoleoniche sia nel lessico che nell'onomastica⁴², ma nella sua globalità l'intreccio non ripercorre gli accadimenti francesi dell'epoca. Questo gioco di rimandi tra immaginario e reale si coagula appunto nel rinvio alla *Dodicesima notte*, che contiene in sé entrambi i poli. Interpretazione che pare lecita soprattutto se si considera che in Shakespeare l'autore vede uno degli esempi più alti, se non il più alto, della capacità poetica di giungere ad una felice unione dell'universale con il particolare, attraverso il ritratto di personaggi individuali ed eventi specifici:

Era prerogativa di S[hakespeare] far sì che l'*universale* potenzialmente inerente ad ogni *particolare* gli si dischiudesse – l'*homme générale* non come un'astrazione a partire dall'osservazione [di una varietà di uomini;] ma come Sostanza capace di infinite modificazioni delle quali la sua personale esistenza non era che un esempio – e di usare *questo esempio* come l'occhio che guardava l'altro, e come la Lingua che poteva comunicare la scoperta⁴³.

41. Per quanto riguarda molti personaggi del testo, la fonte dei nomi è con tutta probabilità la *Notitia Rerum Hungaricarum* di Karoly Ferencz Palma (pubblicato nel 1785) a cui Coleridge fa ampio riferimento in una lettera a Josiah Wedgwood del febbraio 1799 (cfr. S.T. Coleridge, *The Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, 6 voll., edited by E.L. Griggs, Clarendon Press, Oxford 1956-1971, vol. I, pp. 464-470, rif. a pp. 466-467). Come nota il curatore delle lettere (rimandando ad uno scambio di opinione con Francis Christensen), nove dei dodici personaggi di *Zapolya* sono reperibili nella storia ungherese, e la forma in cui si presentano è assai vicina a quella utilizzata da Palma. Cfr. *ivi*, I, pp. 466-467n. Cfr. le annotazioni di Mays in CCW, vol. 16, *Plays*, t. 3, parte II, p. 1334, in cui il curatore fa riferimento alla stessa notizia, senza però rinviare a Griggs o a Christensen.

42. Nello specifico, un personaggio solo menzionato nel testo, Barzoni, è significativo. La figura in sé è di scarsa rilevanza nel testo, per cui è curioso che venga denominato con precisione. Mays non identifica alcuna fonte per il nome (cfr. *ibid.*), ma in realtà vi è una curiosa coincidenza: tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento è attivo in Italia un polemist, Vittorio Barzoni, che prende posizioni decise contro Bonaparte (tanto da essere definito l'anti-Napoleone), e che per un certo periodo è al servizio del governo inglese. Considerato che *Zapolya* è generalmente interpretato come celebrazione della caduta dell'imperatore francese a Waterloo, la presenza del nome di Barzoni nel testo non pare casuale, anche se in realtà viene presentato come accolito di Emerick (l'*alter ego* di Napoleone), e non come suo avversario. Ciò forse potrebbe essere spiegabile con un possibile dissenso di Coleridge nei confronti di Barzoni. Che Coleridge conoscesse la figura (e perlomeno uno scritto) di Barzoni è confermato dalla biblioteca personale del poeta (ora conservata alla Victoria University Library, University of Toronto), che include una copia in italiano delle *Rivoluzioni della Repubblica Veneta* di Barzoni, donata al poeta dall'autore, e una traduzione in inglese del medesimo scritto. Il contenuto della collezione speciale che conserva la biblioteca di Coleridge alla Victoria University Library è elencato nella pagina web <http://library.vicu.utoronto.ca/special/coleridgebooks.htm>, ultimo accesso in data 6 febbraio 2010.

43. «It was S[hakespeare]'s prerogative to have the *universal* which is potentially in each *particular*, opened out to him – the *homme générale* not as an abstraction of observation [from a variety of

Perché la congiunzione tra storia e immaginazione, la “traslucenza” dell’eternità nel tempo⁴⁴, abbia la possibilità di attuarsi in *Zapolya*, Coleridge innesca un’altra intertestualità. La *pièce*, mirata alla messinscena, intesa ad educare un pubblico di incerta istruzione, deve trovare assonanze anche con una storia più immediata di quella mitica allusa dal *Cimbelino*. Emergono così, tra le pieghe del testo, alcune consonanze con un testo di più attuale rilevanza, il *Wallenstein* schilleriano, nella fattispecie *I Piccolomini* e *La morte di Wallenstein*. Non solo il drammaturgo tedesco è noto agli spettatori a partire dalla pubblicazione, nel 1792, della traduzione inglese dei *Masnadiers*, che esercita un notevole influsso sulle produzioni drammatiche dell’epoca; le connessioni della trilogia schilleriana con gli eventi della rivoluzione francese lo rendono anche uno strumento utile per legare l’universalità della trattazione poetica in *Zapolya* a contingenze storiche ben presenti all’opinione pubblica a cui si rivolge. La scelta di Schiller, tra le varie opzioni disponibili, trova una spiegazione nell’ammirazione (anche se con molte riserve e diversi cambiamenti di rotta) di Coleridge per l’autore⁴⁵, in particolare per la trilogia; ma soprattutto deriva dalla possibilità di intravedere in lui qualche legame, per quanto indiretto e decisamente in tono minore, con Shakespeare. Nella prefazione alla traduzione della *Morte di Wallenstein* (eseguita dal poeta assieme a quella dei *Piccolomini* tra il 1799 e il 1800) la connessione, per quanto sminuita, è comunque allusa: «Pochi, credo, sarebbero tanto avventati o ignoranti da paragonare Schiller a Shakespeare; tuttavia, come pura e semplice illustrazione, direi che dovremmo accingerci alla lettura di Wallenstein, non attraverso la lente di Lear o Otello, ma attraverso quella di Riccardo Terzo o delle tre parti di Enrico Sesto»⁴⁶. Per quanto certo non sia degna di stare al fianco dei testi del drammaturgo giacomiano, la produzione schilleriana comunque ha sufficiente valore da poter essere guardata proficuamente attraverso una lente shakespeariana.

Nel caso della trilogia i punti di contatto con *Zapolya* non sono in genere strutturali, quanto piuttosto tematici, anche se i motivi schilleriani vengono rielaborati in maniera molto diversa in Coleridge. La vicenda si incentra, come nella *pièce* inglese, sulla ribellione di un nobile d’alto rango (*Wallenstein*, *alter ego* di Emerick),

men;] but as the Substance capable of endless modifications of which his own personal Existence was but one – & to use *this one* as the eye that beheld the other, and as the Tongue that could convey the discovery» (*Lectures*, t. 2, p. 148. Conferenza sulla letteratura europea del 17 febbraio 1818).

44. Cfr. SM, p. 30.

45. Sulle opinioni di Coleridge riguardo a Schiller, si vedano, tra gli altri, J. Carlson, *Command Performances: Burke, Coleridge, and Schiller's Dramatic Reflections on the Revolution in France*, in «The Wordsworth Circle», vol. XXIII, n. 2, Spring 1992, pp. 117-134 e A. Esterhammer, *Cognitive Process, Commanding Genius, and Comparative Literature*, in «Coleridge Bulletin: the journal of the friends of Coleridge», n. 16 (n.s.), Winter 2000, pp. 56-62.

46. «Few, I trust, would be rash or ignorant enough to compare Schiller with Shakespeare; yet, merely as illustration, I would say that we should proceed to the perusal of Wallenstein, not from Lear or Othello, but from Richard the Second, or the three parts of Henry the Sixth» (CCW, vol. 16, *Plays*, t. 3, parte 1, p. 620).

appoggiato da gran parte delle forze militari, nei confronti del potere tradizionale incarnato dal legittimo sovrano, detentore del potere divino (l'Imperatore del Sacro Romano Impero). Come in *Zapolya*, anche qui ad affrontare chi sfida l'ordine costituito non è il regnante in prima persona, che non compare mai in scena, ma un suo rappresentante, Ottavio Piccolomini, che alla pari del Kiuprili coleridgiano si erge a paladino della legge tradizionale⁴⁷. Si aggiunge infine una terza figura che accomuna i due testi, il figlio del difensore dell'ordine costituito (Max Piccolomini nella trilogia schilleriana e Casimir nella *pièce* di Coleridge), che in entrambi i casi si trova intrappolato tra il genitore e il nobile a cui questi si oppone.

Il triangolo tra Wallenstein, Ottavio e Max si struttura in maniera assai simile a quello tra Emerick, Kiuprili e Casimir. Convinto della probità e delle ragioni di Wallenstein, Max sostiene il nobile, ingaggiando con il padre uno scontro dialettico che lo porta, inizialmente, a collocarsi in opposizione ad Ottavio. Come Kiuprili, quest'ultimo è portavoce del sovrano legittimo e contrasta in ogni modo l'aristocratico ribelle. Analogamente a quanto accade in *Zapolya*, poi, Max giunge ad una rottura dell'alleanza con Wallenstein, frattura che coincide con il momento in cui il giovane comprende il proprio errore di valutazione, e sopravviene quindi la disillusione nei confronti del personaggio eponimo. A questo punto, come accade con Casimir, Max ritorna a schierarsi con il padre, combattendo al suo fianco contro il ribelle. Tale parallelismo è poi rafforzato da diversi rimandi di minor rilievo. La tessitura di menzogne ordita da Emerick e dai suoi accoliti, ad esempio, rinvia agli inganni intessuti dagli alleati di Wallenstein per rafforzarne la posizione e offrirgli l'opportunità di opporsi fattivamente all'imperatore. Vi sono inoltre alcuni camei che legano più o meno esplicitamente i due testi, come i riferimenti all'astrologia che accomunano il protagonista schilleriano ed Emerick, o l'inserimento in *Zapolya* del personaggio secondario di Pestalutz, omonimo di un assassino menzionato nella *Morte di Wallenstein*.

Le analogie tuttavia terminano qui. Se infatti la trilogia tedesca mantiene una prospettiva problematizzante, ricca di sfumature ambigue, il poeta inglese affronta la vicenda narrata secondo un'ottica quasi manichea. Non vi è logorio interiore nei personaggi di *Zapolya*: la loro posizione è perfettamente chiara in tutti i momenti dell'intreccio. Ciò è particolarmente evidente in un motivo comune ai testi, vale a dire la posizione critica in cui è posta la figura filiale nel momento in cui si trova a scegliere tra la fedeltà nei confronti dell'amico in cui crede e la lealtà nei confronti del padre. Vi è qui un'apparente specularità fra la trilogia e *Zapolya*. Come Max Piccolomini è diviso fra l'amico Wallenstein e il padre Ottavio, Casimir si trova a dover scegliere tra Emerick e il genitore, Raab Kiuprili. La similarità della vicenda è però solo superficiale. In Max Piccolomini vi è una profonda scissione interiore, che termina solo con la morte. Wallenstein ne attira la fedeltà non solo

47. Sul differente atteggiamento di Schiller e Coleridge nei confronti dell'ordine prestabilito cfr. Carlson, *Command Performances*, cit., pp. 126-127.

in virtù di un'alleanza politica o di legami affettivi (il fidanzamento segreto del giovane con la figlia Thekla); vi è anche una sua statura ideale che, pur messa in crisi nel corso della trilogia, esercita un indubbio fascino sul figlio di Ottavio. L'esito è la tragedia nella tragedia, quella della profonda lacerazione di Max, mai ricomposta. Per converso, nel figlio di Raab Kiuprili la divisione non si propone. Anche quando mostra qualche sintomo di turbamento – in un episodio che peraltro occupa un totale di appena quattro versi⁴⁸ più una brevissima didascalia che dice, laconicamente, «*Casimir esce agitato*»⁴⁹ – ciò non è dovuto ad un momento di dubbio, quanto al semplice timore per la punizione di cui sarà oggetto il padre. Successivamente si limita a mutare diametralmente posizione. Il Casimir del Preludio è così un personaggio del tutto differente da quello del Seguito, ma altrettanto univoco, tanto che se all'inizio della vicenda lo vediamo schierarsi sicuro dalla parte dell'usurpatore, nel finale giunge ad uccidere l'usurpatore senza il benché minimo tentennamento. E nel triangolo padre/figlio/usurpatore (o, nel caso schilleriano, padre/figlio/generale) anche le altre figure sono radicalmente diverse; se Wallenstein è un personaggio chiaroscurale in cui si sommano connotati elevati ed elementi negativi, Emerick è una figura delineata con tratti interamente malvagi e bassi; allo stesso modo, se Ottavio Piccolomini è un personaggio ambiguo, Raab Kiuprili è ritratto come esempio di probità cristallina.

La differenza non dipende, come si potrebbe pensare, da una maggiore o minore capacità di rendere i connotati psicologici dei personaggi. È la diversa concezione del potere e dell'azione politica a determinare lo scarto. Ritraendo un governo reazionario corrotto, Schiller mette a fuoco la necessità di una riforma⁵⁰ e la contemporanea impossibilità di darvi un seguito attraverso l'azione; segno di tale impossibilità, nel momento in cui il protagonista e i suoi alleati si apprestano ad agire, anche chi vuole portare un nuovo ordine politico viene contaminato dalla corruzione e dalla slealtà⁵¹ al pari del potere dominante. Nella trilogia, la storia non è il luogo in cui possa trovare esplicazione un'azione morale, perché non vi è un ordine etico superiore a regolarla⁵². La lacerazione generata dalla tensione fra il desiderio di cambiamento e l'impossibilità di realizzarlo viene così interiorizzata dai personaggi, tanto da determinare la morte di chi ne è caratterizzato (Max Piccolo-

48. Z, A, I, I, vv. 408, 421-423.

49. «*Exit Casimir in agitation*» (ivi, didascalia tra i vv. 426 e 427).

50. I riferimenti all'iniquità e alla corruzione dell'imperatore sono presenti in tutta l'opera, ma sono più che mai centrali nell'*Accampamento di Wallenstein*, interamente occupato dal dialogo fra le varie componenti dell'esercito che commentano le numerose inadempienze del sovrano.

51. Esempi di corruzione e azioni subdole da parte di Wallenstein e dei suoi alleati sono diversi. Si veda, ad esempio, F. Schiller, *I Piccolomini*, I, I, vv. 43-78; II, 5, vv. 845-871; III, I, vv. 1301-1328. I rimandi alla trilogia fanno riferimento ai testi pubblicati in F. Schiller, *Wallenstein*, introduzione, traduzione e note di M.T. Mandalari, Garzanti, Milano 1995 (edizione con testo a fronte).

52. Sul tema si veda, tra gli altri, il saggio di R.M. Glassey, *The Concept of Freedom in Schiller's «Wallenstein»*, in «*Journal of European Studies*», vol. x, n. 4, December 1980, ma soprattutto J. Neubauer, *The Idea of History in Schiller's «Wallenstein»*, in «*Neophilologus*», vol. LVI, n. 4, October 1972, pp. 451-463, in particolare p. 455.

mini, Thekla); e la morte colpisce anche chi, come Wallenstein, si illude di poter agire nella storia, trovandosi in realtà a contaminare la propria visione ideale con la meschinità delle esigenze contingenti. In Coleridge, invece, la prospettiva è radicalmente differente. Vi è una ragione superiore a reggere gli avvenimenti, e proprio perché vi è un disegno divino è possibile un'azione morale: essa consiste nella scelta di assecondare il progetto celeste senza lasciarsi irretire da una logica radicata nel contingente, che finisce per essere distruttiva e diabolica. Non a caso, la tesi centrale dello *Statesman's Manual*, testo fondamentale per comprendere il dramma coleridgiano in oggetto, è appunto che il governo dello Stato è morale nel momento in cui attua la legge divina, ossia quando lo spirito guida è quello delle Sacre Scritture. In termini più ampi, a differenza di quanto proposto dalla trilogia schilleriana, l'azione morale nella storia è possibile, e consta nell'agire secondo i dettami divini. Chi disattende i dettami biblici, oltre che immorale, è destinato al fallimento, perché nella Bibbia è già iscritta tutta la storia dell'umanità:

I suoi contenuti ci presentano il continuo fiume del tempo come Vita e come simbolo di Eternità, dacché passato e futuro sono virtualmente contenuti nel presente. Di conseguenza, a seconda della nostra posizione relativa sui suoi argini, la Storia Sacra diventa profetica, e le Profezie Sacre storiche, mentre il potere e la sostanza di entrambe sono insite nelle sue Leggi, nelle sue promesse e nelle sue minacce di punizione. Nelle Scritture, quindi, fatti e persone devono necessariamente avere un significato duplice, un'applicazione passata e futura, temporanea e perpetua, particolare e universale⁵³.

Quindi, a differenza di quanto accade nella trilogia di Wallenstein, in *Zapolya* vi possono essere personaggi totalmente integri o totalmente malvagi, anzi vi devono essere, perché la *pièce* coleridgiana vuole ritrarre lo scontro tra chi agisce secondo i dettami divini e chi segue invece una logica umana, proponendo una sorta di "moralità".

53. «Its contents present to us the stream of time continuous as Life and a symbol of Eternity, inasmuch as the Past and the Future are virtually contained in the Present. According therefore to our relative position on its banks the Sacred History becomes prophetic, the Sacred Prophecies historical, while the power and substance of both inhere in it Laws, its Promises, and its Comminations. In the Scriptures therefore both Facts and Persons must of necessity have a two-fold significance, a past and a future, a temporary and a perpetual, a particular and a universal application» (SM, pp. 29-30).