

Raimondo Guarino

INFLUENZE SHAKESPEARIANE: MENTE  
COLLETTIVA E PICCOLE TRADIZIONI\*

*Fissando le ombre*

Marlowe conquistò con *Tamburlaine the Great* le scene elisabettiane, esibendo l'efficacia di una «improvvisazione teatrale nella maniera di Spenser»<sup>1</sup>. I dibattiti svoltisi intorno al 1590 sull'imitazione di Seneca, e gli attacchi contro Kyd e Shakespeare di Nashe e Greene, si possono spiegare come tentativi di fissare valori e intimare gerarchie in un terreno della scrittura vago e incerto. La pratica di pubblicare in teatro versi e discorsi con la voce degli attori rischiava di provocare esiti incontrollati nelle gerarchie del Parnaso, ben oltre le connessioni tra letterati e compagnie<sup>2</sup>. Evocando Spenser, lavorando sulla tensione tra epica e dramma, i versi di Marlowe dimostravano la volontà del poeta di aprire nuovi, sublimi orizzonti della poesia orale. La rivendicazione di Marlowe, esplicita nel prologo di *Tamburlaine*, si estendeva alla vasta gamma di situazioni della performance orale nota al pubblico elisabettiano. La recitazione dei drammi nei

\* Questo testo è la versione italiana del contributo presentato nel seminario *Notions of Influence in Shakespeare's Works*, tenutosi al King's College di Londra il 5 agosto scorso, nell'ambito del World Shakespeare Congress del luglio-agosto 2016.

<sup>1</sup> Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, p. 224, che discute i parallelismi tra l'apparizione di Arthur in *The Faerie Queene* (I. 7. 32) e il trionfo del protagonista in *Tamburlaine 2* (IV. 3). Vedi anche Patrick Cheney, *Marlowe's Counterfeit Profession. Ovid, Spenser, Counter-Nationhood*, Toronto, University of Toronto Press, 1997, p. 116.

<sup>2</sup> Sull'antagonismo tra Greene e l'attore-scrittore Shakespeare, fra gli altri motivi della polemica, James Bednarz, *Marlowe and the English Literary Scene*, in *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*, edited by Patrick Cheney, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 90-105.

teatri pubblici proponeva un'esperienza molto particolare della letteratura e della letterarietà, innescata dalla relazione tra prestazione teatrale e repertorio drammatico. In questo contesto risulta piuttosto astratta l'adozione come strumento interpretativo del termine "inter-testualità", a fronte della relativa instabilità dei testi e alla precarietà dell'individuazione dell'autore drammatico. Questa obiezione non mette in discussione il significato determinante di imitazioni, prestiti, ispirazioni e influenze. Ma privilegiando rapporti tra entità testuali definite, l'inter-testualità sacrifica il valore del frammento, della parte, del ripensamento. Insomma di ciò che nel testo rivela i sostrati e le interferenze non solo tra drammi, ma tra diversi stati dei drammi come materiali da recitare, da memorizzare o da leggere. L'idea, piuttosto categorica ma fruttuosa, di considerare la drammaturgia dei teatri pubblici londinesi in relazione all'universo della "letteratura orale", e alla relativa tradizione di studi, è stata ribadita in anni recenti nelle pagine del saggio di Lene Petersen sui "testi erranti": «To achieve anything like an authentic representation of Shakespearean playwriting, the dimensions of "literary", oral-memorial and mechanical transmission have somehow to be merged, and the formal, functional contributions of authors, actors and tradition allocated stylistically within the text»<sup>3</sup>. L'invito a collegare la letteratura teatrale ai generi della poesia orale è ovviamente ricorrente ed è stato riattivato dagli studi su distribuzione delle stampe e luoghi della performance recitativa<sup>4</sup>. L'azione di recitare discorsi e declamare versi era intrecciata con situazioni e generi come letture pubbliche, narrazioni e canto di ballate<sup>5</sup>. Le analogie tra queste pratiche, pur ricollocate nei rispettivi contesti, non dovrebbero essere trascurate nel definire scambi e compromessi tra drammaturghi e attori e la specifica relazione tra attori e pubblico dei teatri.

<sup>3</sup> Lene B. Petersen, *Shakespeare's Errant Texts: Textual Form and Linguistic Style in Shakespearean 'Bad' Quartos and Co-Authored Plays*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 7.

<sup>4</sup> Tessa Watt, *Cheap Print and Popular Piety. 1550-1640*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 5.

<sup>5</sup> Lene B. Petersen, *Shakespeare's Errant Texts*, cit., p. 12. Si veda anche Thomas Pettitt, *The Living Text: The Play, the Players and Folk Tradition*, «Leeds Studies in English», n.s. 32, 2001, pp. 413-429.

In che termini le connessioni e le analogie con tradizioni e moduli della poesia orale sono leggibili nei testi? Negli apparati delle edizioni del secolo scorso, echi e passaggi paralleli tra testi rilevati nelle stampe di drammi pubblicate intorno al 1590 hanno generato la categoria delle *recollections* (termine che può essere tradotto con “reminiscenze” o “riprese”). Le *recollections* sono state definite come «similar words and phrases from repertoire» che sostenevano la «ricostruzione mnemonica», da parte degli attori, delle copie da consegnare alla stampa, quando la memoria mancava o tradiva, «failed or deceived them». La cautela classificatoria degli studiosi raccomanda che le *recollections* «should be distinguished (as they have not always been) from stock phrases in common use in the theatrical vocabulary of the age, and from direct imitations or quotations by one author of another»<sup>6</sup>. Secondo questa selettiva definizione, l'autonoma circolazione di formule ripetitive doveva essere distinta da una parte dall'uso di frasi topiche e ricorrenti, dall'altra dall'imitazione intenzionale di uno scrittore da parte di un altro. Nella multiforme materialità dei testi tramandati, livelli e fattori s'incontrano nel dialogo tra prassi compositive e memorizzazione delle parti. Termini e frasi formulari, elemento inevitabile degli studi sulla composizione e l'esecuzione orale, suscitavano e condividevano la tensione tra memoria degli attori e stesura dei drammi con altre tracce di imitazione e ripetizione. La ripetizione, in quanto principio costruttivo elementare, è stata considerata elemento che connota la destinazione della scrittura drammatica. Le *recollections* che affiorano nelle stampe in quarto dei drammi elisabettiani costituiscono, oltre alla loro dubbia rilevanza nella pratica editoriale, un fenomeno indicativo dell'interazione tra oralità e scrittura. La tensione tra testi, a questo livello, incrocia la peculiare oscillazione del “testo vivente”, l'interferenza tra uso rappresentativo e lettura che coniugava la pratica recitativa alla creazione di un cospicuo e funzionale repertorio di testi e alla produzione di parti scritte. Questo scenario richiama le direzioni ben note degli studi su forme evolute di oralità secondaria in relazione a presupposti di *literacy*. L'oralità dei teatri londinesi al tempo del giovane Shakespeare era strettamente intrecciata con soluzioni, e ostenta-

<sup>6</sup> Andrew S. Cairncross, *Appendices to Henry VI part 2*, The Arden Shakespeare, 2<sup>nd</sup> series, London, Methuen and Co., 1957, p. 182.

zioni, di convenzioni letterarie. In molti casi le formule orali si rivelano derivati o stampi di *loci* classici o pseudo-classici. Studi di riferimento sulle competenze dei giullari nel Medioevo europeo (Menéndez Pidal, Zumthor), così come analisi e indagini sul campo nell'Africa coloniale e postcoloniale, si focalizzano su processi di adattamento che rimodulavano schemi e aspetti della poesia tradizionale destinata alla recitazione con l'adozione di convenzioni letterarie altamente elaborate<sup>7</sup>. Nelle inclinazioni letterarie dei teatri londinesi, che suscitavano le polemiche e le rivendicazioni caratteristiche di un terreno incerto, la consistenza del ricorso topico di formule espressive tra diverse parti di diversi drammi indica il sostrato in cui la contesa tra scrittura e parola trascende le identità testuali. Intorno al 1590, «the form of so many surviving texts [provides] strong evidence that players' quasi-formulaic representation techniques remained powerful far longer than is currently acknowledged»<sup>8</sup>.

Evidentemente l'interesse di queste ricognizioni supera le preoccupazioni ricorrenti sulla disintegrazione di Shakespeare e la stabilità dei testi. Benché difficili da definire, *recollections* e altri moduli di ripetizione possono essere ricondotti a una creazione collettiva continuamente operante, che attingeva a una specie di riserva condivisa di strumenti fondamentali del discorso scenico. Un'ipotesi accattivante, formulata per spiegare le facoltà mnemoniche degli attori da un punto di vista cognitivo, ha introdotto la categoria della «distribuzione cognitiva» a proposito dell'elaborazione e dell'uso recitativo dei testi, postulando una mente collettiva articolata nelle funzioni dei membri delle compagnie<sup>9</sup>. Più cautamente, e cambiando campo dalle scienze

<sup>7</sup> Per i «modi compositi di distribuzione dei testi» nel medioevo europeo e in alcune culture africane, Ruth Finnegan, *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*, revised edition, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1992, pp. 166-67. Per una approfondita analisi sul campo della *virtual literacy* e dell'orientamento di «un teatro improvvisato orale verso la cultura letterata» nel teatro popolare Yoruba (Nigeria) nella seconda metà del secolo scorso, Karin Barber, *The Generation of Plays. Yoruba Popular Life in Theatre*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2000.

<sup>8</sup> Lene B. Petersen, *Shakespeare's Errant Texts*, cit., p. 24.

<sup>9</sup> Evelyn Tribble, *Distributing Cognition in the Globe*, «Shakespeare Quarterly», n. 56, 2005, pp. 135-155; Idem, *Cognition in the Globe. Attention and Memory in Shakespeare's Theatre*, New York, Palgrave Macmillan, 2011. Per le differenti ipotesi

cognitive alla ricerca antropologica, potremmo osservare le piccole e concrete tradizioni che investivano la trasmissione scritta e orale di testi, parti e battute, e operavano tra le compagnie e al loro interno.

Lo scetticismo ormai prevalente sulla ricostruzione mnemonica come fattore di trasporto dai copioni alle stampe ha condotto alla confutazione della «*memorial theory*» come base della generazione dei *bad quartos*. Ma l'intreccio tra memorizzazione, recitazione e deposito dei drammi nei copioni e nelle stampe implica l'intersezione tra performance e memoria nei manoscritti perduti come nelle versioni stampate.

Prova di questa complicità si trova nelle *recollections* presenti in un gruppo di drammi rappresentati intorno al 1590: ci riferiamo alle due versioni in quarto della seconda e della terza parte di *Enrico VI* (in concreto un in quarto e un in octavo: *The first part of the Contention betwixt the two Noble Houses of York and Lancaster* e *The True Tragedy of Richard Duke of York*), a *Richard III* e a *Edward II* di Marlowe<sup>10</sup>. Piuttosto che dalle incerte direzioni della cronologia e delle influenze interpersonali, il contesto e il carattere di queste ricorrenze derivano da aspetti impersonali e pre-testuali. Nel teatro elisabettiano conservazione, memorizzazione e modificazione dei testi sono elementi costitutivi e l'idea di influenza plausibile che ne risulta è una corrente di invenzione verbale che percorre copioni e recite. E a volte può affiorare con evidenza nel raffronto tra i drammi stampati. Questa implicazione è significativa e documentata proprio per le *recollections* negli anni dell'*Enrico VI*, del *Riccardo III* e del tardo Marlowe, quando numerosi testi pervennero alle tipografie dal repertorio di una compagnia,

sui rapporti tra attori e parti, e le ripercussioni sulla memorizzazione, Tiffany Stern, *Rehearsals from Shakespeare to Sheridan*, Oxford, Oxford University Press, 2002; David Grote, *The Best Actors in the World: Shakespeare and His Acting Company*, London, Greenwood Press, 2002.

<sup>10</sup> Per un elenco di *recollections* nell'*Enrico VI*, parti seconda e terza, vedi Andrew S. Cairncross, *Appendices to King Henry VI part 2 e King Henry VI part 3*, The Arden Shakespeare, 2<sup>nd</sup> series, London, Methuen & Co., 1957, 1964. Per la confutazione della «*memorial theory*» nella genesi dei *bad quartos*, Laurie Maguire, *Shakespearean Suspect Texts. The 'Bad' Quartos and Their Contexts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 159-167; e Ronald Knowles (ed.), *King Henry VI, part 2*, The Arden Shakespeare, 3<sup>rd</sup> series, Walton-on-Thames, Thomas Nelson and Sons, 1999, pp. 426-33.

i *Pembroke's Men*, attiva dall'autunno del 1591 al 1593<sup>11</sup>. Seguendo la traccia dei testi sospetti ed erranti, la densità del materiale verbale passato per le piccole tradizioni delle compagnie cambia anche il valore dei testi conservati. Spiega per esempio in che senso, proprio nei drammi storici che sono stati (a proposito della seconda e terza parte di *Henry VI*) nel vivo della discussione sul valore delle stampe in quarto, una stampa definita *bad* può esemplificare i processi correnti nella formazione dei repertori meglio di un testo autorizzato e stampato da un manoscritto controllato e corretto<sup>12</sup>.

Collocate in un'ampia gamma di tracce di ripetizione e ripresa, le *recollections* sono sintomi di fenomeni complessivi operanti nel mondo di impulsi, scelte e stimoli del teatro elisabettiano: un teatro pubblico alimentato dalla creazione di drammi letterari che racchiudevano nello stesso tempo profili funzionali e valori autonomi della scrittura. La mente collettiva delle compagnie, o il potere generativo delle piccole tradizioni, costituirono lo sfondo per l'avvento della dimensione personale della creazione drammatica e delle relative influenze interpersonali. Una riserva comune procurava materiali per l'elaborazione ulteriore di *loci* e metafore ricorrenti e modellava simultaneamente la stesura dei testi e la memoria degli attori.

Reminiscenze e formule sono state ripetutamente chiamate in causa come indizi utili a ipotesi su cronologia e direzione delle influenze interpersonali. La questione della priorità tra il *Riccardo III* e l'*Edoardo II* coincide con il contesto cronologico delle *recollections*. Ma come molti commentatori hanno rilevato è difficile, se non impossibile, provare su una base definitiva la derivazione di tratti e parti del dramma storico di Marlowe dal *Riccardo III*. Secondo Antony Hammond, anche se in molti casi i parallelismi «non definiscono la direzione dei prestiti [...], se potessimo dimostrare ragionevolmente anche un solo caso in cui *Edward II* dipende dal *Riccardo III*, invece che l'opposto, tutti gli echi del testo di Marlowe diventerebbero leggibili come prove per confermare questa interrelazione»<sup>13</sup>. Hammond discute a questo proposi-

<sup>11</sup> Roslyn L. Knutson, *Pembroke's Men in 1592-3. Their Repertory and Touring Schedule*, «Early Drama», n. 4, 2001, pp. 129-138.

<sup>12</sup> Andrew S. Cairncross, *Introduction to King Henry VI, part 3*, cit., p. XVIII.

<sup>13</sup> Antony Hammond, *Introduction to Richard III*, The Arden Shakespeare, 2nd series, London, Methuen & Co., 1981, p. 59.

to le somiglianze tra i due «puritani ipocriti» Richard and Mortimer, un argomento indebolito, e facilmente contraddetto, dalla conoscenza condivisa da parte di Shakespeare e Marlowe del *Mirror for Magistrates* come fonte comune delle analogie. Confrontando le versioni di un *locus* ricorrente come l'ombra dei re, emerge l'esempio di una figura simbolica elementare adattata e moltiplicata nella redazione dei testi teatrali. Ma le ipotesi sulle influenze cedono al riemergere di un retroterra comune. L'intonazione della voce e del corpo del singolo attore che impersona l'ombra del sovrano si fonde con le variazioni metaforiche del tema. «Unless to spy my shadow in the sun» (*Richard III*, I. 1. 26) è l'autoritratto del tiranno come figura del Vizio nel *Riccardo III*. Nell'*Edoardo II* di Marlowe il distico «But what are kings, when regimen is gone,/ but perfect shadows in the sunshine day» (*Edward II*, V. 1. 26-27) racchiude, nel riprendere l'accostamento tra l'ombra e il sole, il contrappunto tra invenzione del poeta, repertori dell'attore e memoria dello spettatore. Le piccole tradizioni di attori professionisti e drammaturghi intorno al 1590-93 operavano per collaborazioni formali e collaboratori scritturati. Ma usavano anche moduli e dettati di poesia scritta ispirati e destinati alla declamazione così come imitazioni e ripetizioni di *loci communes*. Questo tessuto di parole era il livello molecolare del sistema del repertorio adottato dalle compagnie. E poteva diventare il terreno e il fondamento di ulteriori e più sottili intrecci tra drammaturghi, in termini di allusioni e sfide<sup>14</sup>. L'impatto del teatro commerciale sul mondo delle parole, e una delle ragioni principali dell'attrattiva che esercitava sul pubblico, era la sua specifica autorità e capacità nel raccogliere e adottare molteplici e opposte fonti della lingua parlata in scena<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Per un'interpretazione dell'influenza di Marlowe su Shakespeare in termini di «mutual interest in playwriting and production», si veda Robert Logan, *Shakespeare's Marlowe. The Influence of Christopher Marlowe on Shakespeare's Artistry*, London, Routledge, 2006. La dipendenza da Marlowe è una condizione e un paradigma dell'emancipazione di Shakespeare in Harold Bloom, *Introduction to The Anxiety of Influence*, Oxford, Oxford University Press, revised edition, 1997.

<sup>15</sup> Peter Thomson, *Rogues and Rhetoricians: Acting Style in Early English Drama*, in *A Companion to Shakespeare*, edited by David Scott Kastan, Oxford, Blackwell, 1999, pp. 321-335.

*Intermezzo. La Guerra dei Poeti come spartiacque dell'influenza interpersonale*

Intorno al 1600, l'affermazione progressiva dell'identità dell'autore drammatico fu strettamente implicata nel consolidamento dei teatri pubblici come nuovo terreno di tendenze e discussioni. Nelle prime stagioni del Globe, la scena era diventata un banco di prova per profili e valori della poesia contemporanea, e per modelli aggiornati del discorso letterario. Senza osare d'inoltrarmi nella fitta foresta della Guerra dei Poeti – la *Poets' War* combattuta tra i palchi dei teatri pubblici e le scene delle compagnie dei ragazzi – mi limito a isolare ed evidenziare un aspetto di autodefinizione e valutazione emerso durante il dibattito su sopravvivenza degli attori e autonomia dei drammaturghi insorto a Londra tra il 1599 e la stabilizzazione del nuovo assetto di teatri e compagnie sotto Giacomo I. Richiamo soltanto le allusioni ai cori dell'*Enrico V* nel prologo «after the second sounding» (dopo il secondo squillo di tromba dei tre che annunciavano lo spettacolo), e poi nel quarto atto, di *Every Man Out of his Humour* (1599, stampato nel 1600), in cui Jonson critica Shakespeare per le sue «assurde pretese sull'immaginazione» (Bednarz). Anche rispetto alla guerra dei poeti le questioni di datazione sono controverse. Ma è certo che sulle scene si svolse una disputa aperta tra la «strong imagination» del pubblico londinese e qualche severo esattore dei suoi scarti rispetto ai canoni classici. Le vere poste in gioco erano l'identità e la funzione del poeta in teatro. Jonson riattualizzò la questione nel prologo per l'edizione di *Every Man in His Humour*, stampata nell'in folio delle sue opere nel 1616<sup>16</sup>. Si trattava delle insorgenze di una questione centrale. L'argomento più incisivo delle obiezioni di Brian Vickers alla visione foucaultiana della negazione dell'autore, in quanto entità assoluta della produzione letteraria (e alla correlata ricostruzione sulla nascita dell'autore in Europa in età moderna), è la

<sup>16</sup> «In *Every Man Out*, Jonson had first expressed his displeasure with the absurd demands on the imagination that Shakespeare made in his comedies and histories. He has used his own Chorus [...] also to parody the Chorus of *Henry V* that “wafts you o'er the seas”, shuttling between England and France», in James Bednarz, *Shakespeare and the Poets' War*, New York, Columbia University Press, 2001, p. 74. Vedi anche pp. 24-25. Cfr. Ben Jonson, *Every Man Out of His Humour*, IV. 8. 175.

ricorrente consapevolezza dei valori di responsabilità e consistenza dell'autore recuperata dal mondo classico nel Rinascimento inglese<sup>17</sup>. Questa resurrezione trova un esito eloquente con la *translatio Romae* del dibattito tra i poeti latini inscenata a Londra con *Poetaster* di Jonson (1601). I modelli classici erano noti e ricorrenti, comprese le implicite accezioni e rivendicazioni dell'identità letteraria e delle funzioni dell'autore. Il vero elemento di novità è che il dibattito avesse luogo negli spazi delle prestazioni e delle culture teatrali e nei testi scritti per, e estratti da, la dimensione degli spettacoli. Concezioni e ambizioni esternate nel dibattere presupposti e strategie del rappresentare, di fronte ai pubblici delle arene e delle sale londinesi, contribuirono a disegnare nuovi profili dell'autore drammatico nel teatro del tempo di Giacomo I.

*Tarde collaborazioni: sull'arte di essere influenzati*<sup>18</sup>

L'intuizione montaliana su Shakespeare come cooperativa incombe sulle interpretazioni recenti con la necessità di saldare la traiettoria dell'autore, nelle sue diverse fasi, alla dimensione delle pratiche collaborative<sup>19</sup>. Shakespeare come collaboratore e co-autore lavorò in modo diverso dai suoi colleghi. E certamente le sue prime collaborazioni furono molto diverse dalle ultime creazioni condivise. Le collaborazioni negli ultimi anni includono *Timon*, con Thomas Middleton, *Pericles* con George Wilkins, *Henry VIII* e *The Two Noble Kinsmen*, e proba-

<sup>17</sup> Brian Vickers, *Shakespeare, Co-author. A Historical Study of Five Collaborative Plays*, Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 506-527.

<sup>18</sup> Traggo materiali e discussioni per l'argomento delle collaborazioni da MacDonald P. Jackson, *Collaboration*, in *The Oxford Handbook of Shakespeare*, edited by Arthur F. Kinney Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 31-52; W. Shakespeare and others, *Collaborative plays*, edited by Jonathan Bate and Eric Rasmussen, with Jan Sewell and Will Sharpe (The RSC Shakespeare), London, Palgrave Macmillan, 2013; *Shakespeare's Collaborative Work*, (*Shakespeare Survey*, 67), edited by Peter Holland, Cambridge University Press, 2014.

<sup>19</sup> Per l'attenzione alle «cooperative strategies of players, companies, and dramatists, a cooperation similar to that of members in a guild», Roslyn L. Knutson, *Playing Companies and Commerce in Shakespeare's Time*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 125-26.

bilmente il perduto *Cardenio*, con John Fletcher. Condizioni e obiettivi delle collaborazioni dipendevano dal consenso e dalle scelte delle compagnie (e quindi del pubblico). Dobbiamo ricordare che «il ruolo di Shakespeare nei King's Men era totalmente cambiato quando intraprese la collaborazione con Fletcher per *Cardenio*, probabilmente nella seconda metà del 1612. Da quel momento Shakespeare non avrebbe più scritto un dramma da solo»<sup>20</sup>. La collaborazione con Fletcher portò Shakespeare a definire soluzioni collaborative particolari nell'accordo col drammaturgo che, insieme con il suo co-autore Francis Beaumont, aveva realizzato per i King's Men alcune composizioni di successo nel genere della tragi-commedia

Negli anni dei *romances*, e della continua presenza dei King's Men negli spettacoli di corte, la collaborazione non era più la risposta dovuta e consueta delle compagnie alla pressione della domanda nel teatro di mestiere, ma un particolare ambito d'intervento per la maestria di William, orientato alle mutate esigenze e consuetudini di altre generazioni di spettatori. «I pubblici londinesi mostravano un crescente consenso per i generi della *city comedy* e della *city history* praticati dai colleghi più giovani di Shakespeare. [...] Lo stesso Shakespeare non poteva soddisfare queste esigenze e aveva bisogno di un collaboratore per questo»<sup>21</sup>. Nell'accostarsi alla nuova generazione, William come partner anziano doveva saggiare un significato di influenza che era ben differente da quello sperimentato nelle gerarchie letterarie del tempo dei drammi storici della giovinezza. E anche da quello da lui impersonato più tardi, intorno al 1600, nel doppio vincolo di attrazione e ironia per lo stile drammatico obsoleto, apertamente mostrato in *Hamlet*. Il maestro doveva ora negoziare su tendenze recenti e nuovi orientamenti con i colleghi più giovani. In questa cornice, le collaborazioni sono una lente sui processi complessivi delle relazioni tra autori. Nell'età giacomiana l'orizzonte dell'influenza tra autori è un gioco aperto e dichiarato, che attua la contaminazione degli stili in termini di competizione e di allusione tra scrittori che condividevano intenzioni e obiettivi dell'arte drammatica.

<sup>20</sup> Will Sharpe, *Authorship and Attribution*, in *Collaborative Plays*, cit., p. 724.

<sup>21</sup> Gary Taylor, *Why did Shakespeare collaborate?*, in *Shakespeare's Collaborative Work*, cit., pp. 9-11.

Nella collaborazione tra Shakespeare e Fletcher per *The Two Noble Kinsmen*, il valore di scambio del contributo individuale alla creazione comune spiega il risultato mimetico evidente quando si esamina la distribuzione e la composizione delle sequenze. Quanto risulta dalle ipotesi consolidate sulla divisione della composizione, assegnato il primo atto a Shakespeare, è un movimento speculare di confronti e reminiscenze che occupano e attraversano entrambe le trame (quella principale della rivalità amorosa tra i cavalieri per Emilia; quella secondaria dell'innamoramento della figlia del carceriere per Palamon, imitazione declassata della follia amorosa di Ofelia). Movimento che crea un ulteriore sottotesto incrociato di opzioni letterarie, tra il dettato patetico di Fletcher e l'impasto di fatalismo e ironia dell'ultima maniera di Shakespeare<sup>22</sup>.

Il ricercato intarsio della collaborazione corrispondeva alla portata del progetto drammaturgico. Ricordando di sfuggita i sostanziosi debiti con gli aspetti coreografici e cavallereschi dei contemporanei *masques* di corte, si può sinteticamente osservare che il dramma ispirato a Chaucer non era concepito come un adattamento di Shakespeare alla *nouvelle vague* del sentimentalismo eroico alla Fletcher, ma come un'amplificazione dei motivi e delle tonalità della tragicommedia, perseguita con la disinvoltura compositiva propria della fase dei *romances*. Per Shakespeare, incrociare la penna con Fletcher era un esercizio volto a recepire e dominare l'orchestrazione dei nuovi generi. E a sostenere l'impegno dei King's Men in un processo di ambizioso e ragionato aggiornamento.

Nelle fasi che ho sommariamente scandito, la relazione tra i testi si muove a un livello più profondo delle architetture drammatiche e delle influenze tra gli autori. Nella corrente impersonale di *recollections*, luoghi comuni e formule verbali, e in altre tracce di ripetizione e imitazione, l'influenza può agire come il campo gravitazionale di un terreno comune sulle scelte collettive e individuali; o come l'impulso per un confronto personale che metta in campo valori e differenze nel dominio spiazzato ed eccentrico della letteratura teatrale. Tali attrazioni e

<sup>22</sup> La ricognizione complessiva più articolata e il resoconto degli studi si trovano in Brian Vickers, *Shakespeare, Co-Author*, cit., pp. 402-432, 490-500. Ancora utile, per le fitte implicazioni dello scambio con Fletcher, Ashley H. Thorndike, *The Influence of Beaumont and Fletcher on Shakespeare*, Worcester (Mass.), Wood, 1901.

discordie si registrano ancora nel groviglio di allusioni e polemiche su convenzioni sceniche e inclinazioni dei drammaturghi, nel fervore della Guerra dei Poeti e delle competizioni tra le compagnie, intorno al 1600. Le tarde collaborazioni di Shakespeare mostrano concreti accostamenti e compromessi tra posizioni e repertori personali, che sfociano in equilibri variabili tra competizione e cooperazione. Negli ultimi anni, le collaborazioni si traducono in esperimenti sull'interazione tra stili e modi di vivere la «copiosa industria» (Webster) della scrittura nel teatro. Le relazioni tra scrittori in questo teatro rivelano una specifica dimensione mimetica, che si anima nei dilemmi di ripetizione e di trasformazione della poesia per la scena; e si addestra nelle verifiche immediate dell'efficacia sul pubblico.