

ROCCO CORONATO

Renaissance' o 'early modern'?
"A plague on both your houses"

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ROCCO CORONATO

'Renaissance' o 'early modern'?
"A plague on both your houses"

L'articolo esamina l'impiego in campo anglofono delle due principali espressioni usate per indicare il Rinascimento, 'Renaissance' ed 'early modern'; ne valuta il rispettivo uso, i vantaggi e i limiti, e propone un ritorno al plurale 'renascences' come termine più idoneo per la proliferazione e frantumazione delle fonti in epoca elisabettiana, soprattutto in Shakespeare

Due espressioni anglosassoni si affrontano in un poco prodigioso duello: il per noi familiare *Renaissance*, ed *early modern*, corrispondente alla nostra "prima modernità" (meno usato da noi). Per cominciare contiamo le rispettive occorrenze nei titoli delle monografie apparse in inglese tra il 1945 e il 2014 (la fonte è il catalogo delle biblioteche di Harvard¹). *Renaissance* continua a essere usato, soprattutto per riferirsi al periodo in genere (sia pure in diminuzione, dal 53% del 1945-70 al 38% del periodo 2000-2014) e all'arte (con un calo, dal 17% al 11%), ed è usato di meno per la letteratura inglese (che comunque aumenta, nel periodo, dal 6 al 10%), e ancor meno per quella europea (dal 3 al 6%). *Early modern*, dopo un avvio dimesso, esplose negli Anni Novanta (1451 titoli contro i 1152 di *Renaissance*) e annienta il concorrente nel periodo 2000-2014 con ben 9558 occorrenze. Pure nella proliferazione di titoli pubblicati, all'interno di *early modern* la percentuale di monografie è sì in termini assoluti superiore a *Renaissance* (180 contro 94 negli Anni Novanta, e 459 contro 230 dal 2000 a oggi), ma dimezzata in termini relativi (solo il 5% dal 2000 al 2014). Sono dati grezzi e pieni di rumore, ma è evidente che *early modern* ha vinto.

Un'altra indicazione, più sostanziosa, ci viene dal lessico storico. Stando all'Oxford English Dictionary, *Renaissance*, attestato nel francese medio nel 1363, viene usato in senso figurato solo sul finire del secondo decennio dell'Ottocento. Nello stesso periodo (1836) il termine compare per la prima volta in inglese; possiamo ritenerlo canonizzato con Ruskin (1851). Quanto a *early modern*, cominciamo da *modern*, che entra nella lingua inglese nel Cinquecento, ma non è quello che intendiamo adesso. Shakespeare lo usa con parsimonia, dieci volte, e soprattutto nel senso di 'attuale, presente, recente, nuovo', limitato a singoli personaggi, e non in contrapposizione a un'era. Solo in un passo, con qualche forzatura, si può intravedere il significato di contrapposizione con il passato: 'dicono che i miracoli siano cessati; e noi abbiamo i nostri bravi filosofi che rendono moderne e familiari, le cose soprannaturali e senza causa' (*Tutto è bene quel che finisce bene* 2.3.1-3)². *Early modern*, all'orecchio un conio recente, in realtà è attestato prima di *renaissance*, in un passo del giornale *Examiner* (16 novembre 1817) che è un apparente elogio degli italiani, ma solo di quelli andati: «The union of a masculine nation [the Goths] with degenerate Romans produced that fine race of people, the early modern Italians». Oltre che tanti altri popoli sono passati dalle nostre parti lasciando frutto, è significativo che il termine *early modern* venga coniato in alternativa (e forse in opposizione) al contemporaneo revival romantico del gotico medievale. Il primo a usare il termine in un titolo è lo storico William Johnson nel 1869, con il suo *Early Modern Europe: an Introduction to a Course of Lectures from the 16th century*. Il termine *early modern*, più vecchio di quel che si potesse attendere, viene ideato secondo un ideale apologetico e vittoriano di progresso.

Entrambi i termini, *renaissance* ed *early modern*, in realtà mal si conciliano con la storia inglese. Il primo problema è: la modernità si basa su *modo*, sul concetto di 'ora, proprio ora', di un'attualità sconvolgente situata nell'adesso che cambia completamente la storia e si distanzia dal passato in maniera discernibile – ma, per citare gli Smiths, glorioso gruppo rock inglese degli Anni Ottanta, *How Soon Is Now?* Quando è ora, quando arriva questo benedetto ora? Il problema riguarda l'inizio del Rinascimento: prendiamo la caduta di Costantinopoli, il primo viaggio di Colombo, o la scoperta della rotta verso est nel 1498? In Inghilterra appare anacronistico applicare al passato questo modello di crisi improvvise, di *ruptures*, più valido per il Novecento e per i crolli di Wall Street³. Faticherebbe

¹ <http://library.harvard.edu/hollis>.

² Le citazioni da WILLIAM SHAKESPEARE (con mie traduzioni) si riferiscono a J. Jowett, W. Montgomery, G. Taylor, S. Wells (a cura di), *The Oxford Shakespeare*, second edition, Oxford, Clarendon Press, 2005.

³ Vedi HEATHER DUBROW e FRANCES E. DOLAN, *The Term Early Modern*, «PMLA», CIX, (1994), 5, 1025-27.

a lungo, chi cercasse nei testi inglesi (ma anche europei) immediatamente successivi al primo viaggio di Colombo, delle tracce di sconvolgimento epistemologico. Gli storici non riescono nemmeno mettersi d'accordo se l'inizio di questo periodo in suolo inglese coincida con la sconfitta di Riccardo III a Bosworth Field (1483), le riforme amministrative di Enrico VIII (forse l'ipotesi preferita), o le varie rivoluzioni del Seicento. E se per *early modern* si intende la prefigurazione dell'assetto statale e sociale moderno, allora bisognerebbe spingersi addirittura fino alla Glorious Revolution (1688).

A questa aporia si aggiunge il noto sfalsamento di tempi fra il Rinascimento italiano e quello inglese. Si prenda ad esempio il periodo che va dal luglio 1563 al 18 febbraio 1564: durante esso, il vecchissimo Michelangelo lavorò alla Pietà Rondanini, per spegnersi appunto il 18 febbraio, e la figlia di un agiato agricoltore inglese, Mary Arden, condusse, crediamo tranquillamente per provvidenza divina, la sua gravidanza, che circa due mesi dopo la morte di Michelangelo, il 23 aprile 1564 (secondo la tradizione), portò alla nascita di William Shakespeare. Quando la maniera (altro termine molteplice e ambiguo) è ormai alla sua conclusione, insomma, Shakespeare deve ancora nascere. Già il Rinascimento era approdato in Inghilterra alquanto tardi, con Wyatt e Surrey; quando gli autori si volgono esplicitamente a quel modello (in particolare Ben Jonson, le cui commedie sono fra le più vicine agli ideali rinascimentali italiani ed europei), siamo ormai alle soglie del Seicento.

Ovviamente nessun rinascimentale sapeva di essere rinascimentale: gli inglesi ancora di meno. Se cercassimo nei loro scritti testimonianza di questo senso umanistico della conquista della classicità e dell'emergere di una nuova individualità e modernità, li scorgeremmo con molta fatica, in un'epoca che celebra soprattutto la continuità, oltre che con Roma, con la Troia di Bruto⁴. Non è il concetto di rinascita, comunque inteso, che affiora nei pochi scritti teorici, ma l'idea di una lenta trasmutazione ed imitazione, una *translatio imperii* condotta tramite il mutabile affiorare dell'identico e non la rottura. E dove rottura c'è, inoltre, essa è soprattutto di segno religioso e confessionale, la Riforma protestante che, tra le altre cose, anche per dirimere legalmente le grane coniugali di Enrico VIII, impone un nuovo studio di latino, greco ed ebraico antico: rottura rispetto ai 'degenerate Romans', i papisti, e insieme appropriazione degli antichi ideali imperiali. Difatti i due termini, *renaissance* ed *early modern*, vennero in auge durante l'epoca imperiale vera e propria, quella vittoriana, come legittimazione del presunto impegno civilizzatore. Sullo stesso concetto di individuo, la cui riscoperta è posta da Burckhardt alla base del Rinascimento⁵, in Inghilterra, che nemmeno utilizzava ancora il termine *self* o *individual*, si configurava perlomeno come una doppia identità, simile alla compartimentalizzazione tra persona pubblica e privata, sociale e spirituale, introdotta da Lutero⁶: una individualità pubblica e corale, segnata dall'appartenenza come membro di una denominazione religiosa, un gruppo sociale, un genere sessuale, un ruolo nella famiglia, e così via secondo mille altre distinzioni collettive; e una, più fantomatica e impenetrabile, occupata dalla coscienza, sì, ma quella di un credente che si riconosce peccatore e che nel dialogo incessante con Dio, posto al di fuori di sé, riconosce la sua singola esistenza⁷. La divisione tra pubblico e privato, del resto, era mitigata dai legami con il bene comune⁸. La coscienza storica può consistere non solo nella riscoperta (o rinascita) della classicità, ma anche in questo senso di continuità, più che di radicale alterità; né certo il Rinascimento inglese, in qualunque data poi di fatto iniziò, era immune dall'anacronismo.

Il caso inglese dimostra quanto sia difficile procedere su base lineare e sequenziale, soprattutto se ciò implica una svalutazione del Medioevo⁹: cosa ardua in Inghilterra, il cui padre letterario è il

⁴ Vedi HEATHER JAMES, *Shakespeare's troy: drama, politics, and the translation of empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

⁵ Un'interessante rivisitazione di Burckhardt è WILLIAM KERRIGAN e GORDON BRADEN, *The Idea of the Renaissance*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1989.

⁶ DEBORA SHUGER, *Habits of Thought in the English Renaissance: Religion, Politics, and the Dominant Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 1997, 257.

⁷ Vedi JONATHAN SAWDAY, *Self and Selfhood in the Seventeenth Century*, in R. Porter (a cura di), *Rewriting the Self. Histories from the Renaissance to the Present*, London-New York, Routledge, 1997, 29-48.

⁸ TERRY G. SHERWOOD, *The self in early modern literature: for the common good*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 2007. Vedi anche JOHN JEFFRIES MARTIN, *Myths of Renaissance Individualism*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2004.

⁹ Vedi LEE PATTERSON, *On the Margin: Postmodernism, Ironic History, and Medieval Studies*, «Speculum», LXV, (1990), 1, 87-108.

modernissimo Chaucer, e dove il poeta più famoso, Spenser, ben munito di conoscenze sul Rinascimento italiano, compone il suo capolavoro, *The Faerie Queene*, in un linguaggio medioevaleggiante. Amleto inscena la dissoluzione dell'immaginario feudale e medievale, ma non è una dissoluzione che apre alla rinascita dell'eredità classica, bensì a un'oscurità che l'apparenta al chiaroscuro del suo contemporaneo Caravaggio.

Consapevoli che la storia tardo quattrocentesca e cinquecentesca non offre appigli chiarissimi, si è cercato allora di avvalorare l'uso, in particolare di *early modern*, in un'accezione più ampia, riferita alla storia economica e sociale della prima modernità; si è visto che questa è la dicitura più popolare al momento. Il primo problema è uno sfasamento ancora più macroscopico di quello precedente fra Italia e Inghilterra. Secondo questa convenzione, *early modern* copre a un dipresso il periodo dal 1500 al 1850: *vaste programme*. La base di questa fortuna del termine è l'assunto che l'epoca avrebbe visto l'affermarsi del protocapitalismo mercantile. Ma anche qui non mancano le grane: l'economia inglese di Cinque e Seicento è ancora largamente feudale e agraria, con l'eccezione di realtà mercantili come Londra, Bristol e Norfolk; di converso, i primi esperimenti di globalizzazione finanziaria erano già iniziati con i comuni italiani nel Medioevo e con le città-stato come Londra. L'emergere di una società pienamente moderna, caratterizzata da una forza lavoro di proletariato industriale, e i governi retti da politici borghesi e non più da sovrani o nobili, appare solo nel 1850; il periodo dal 1500 al 1850, soprattutto in chiave globale, sembra un periodo né completamente feudale, né completamente moderno, ma un'epoca di transizione. L'assunto marxiano della storia come progressione dei modi di produzione trova un riflesso più naturale nella Rivoluzione Industriale dell'Ottocento che nella società tardo feudale di Shakespeare¹⁰. Curioso, dunque, come, almeno presso gli anglofoni, *Renaissance* ed *early modern* finiscano per assomigliarsi nella svalutazione dell'altro (Medioevo) e nell'accentuazione dell'emergere del nuovo, cioè dell'attuale: come al solito, Shakespeare aveva capito tutto con il suo uso di *modern*.

Concludo con due possibili spiegazioni di questa somiglianza negativa fra i due approcci, e una larvata ipotesi sul che fare.

La prima spiegazione è volutamente cattiva, benché adeguata. Oltre al Medioevo, c'è un altro Altro che viene svalutato: la tradizione classica e italiana. Detta volgarmente, chi parla di *Renaissance* pensa ancora che per capire Shakespeare si debba tener conto di quello che gli elisabettiani sapevano almeno sommariamente nella loro maniera pragmatica: latino, i classici disponibili, logica, retorica e magari anche un po' di italiano. Quando Amleto canzona Osric che tenta malamente di imitare le forme cortesi europee, soprattutto italiane, avvertiamo un complesso di confessa inferiorità che ci fa molto piacere ora che Londra con rara insipienza si appresta a chiudere le frontiere: 'Lui, come tanti altri della covata per cui stravede questa indegna età, hanno imparato solo le parole di moda e le formule esteriori della conversazione, una sorta di repertorio schiumoso che permette di attraversare indenne le opinioni più aperte e meditate; ma prova a soffiarcì sopra, e le bolle svaniscono' (*Amleto* 5.2.147-154). Chi ragiona in termini di *early modern*, invece, argomenta l'importanza del contesto storico, sociale ed economico, con buoni motivi, ma anche con notevoli fallacie teleologiche, e soprattutto impedendosi spesso l'accesso a delle fonti (classiche ed italiane, tramite intermediari) che erano fondamentali per Shakespeare e i suoi contemporanei.

La seconda spiegazione, meno atrabiliare, è che entrambi i termini vogliono dimostrare non la modernità del Rinascimento ma la modernità della letteratura e quindi anche dei suoi studiosi, destinati ad obsolescenza programmata come i computer. Il passaggio è evidente in *early modern*, che fa pensare a una seconda, più completa modernità, quella che va in origine dai Vittoriani imperialisti ai Modernisti e, ora, fino ai postmodernisti e ai post-postmodernisti. La "dissociation of sensibility" di Eliot permette così di intravedere l'*early modern* in Amleto. Il vantaggio è evidente: questa seconda modernità è non solo più vicina alla contemporaneità, e per esempio a quel fenomeno anche commerciale e remunerativo che sono le rappresentazioni di Shakespeare nei teatri di tutto il mondo, ma è anche saldamente anglofona, e quindi non c'è più bisogno di leggersi i classici e tanto meno gli italiani. Vogliamo dimostrare la modernità nostra, non di Shakespeare, che non ne ha bisogno.

Un'ipotesi, infine, sul che fare. Entrambi i termini e gli approcci funzionano e non funzionano,

¹⁰ JACK A. GOLDSTONE, *The Problem of the 'Early Modern World'*, «Journal of the Economic and Social History of the Orient», XLI, (1998), 3, 249-84.

spesso per i medesimi motivi. Al di là delle esigenze pratiche, editoriali e concorsuali, queste espressioni, o *umbrella terms* come li chiamano gli inglesi, funzionano poco e male come gli ombrelli che magicamente compaiono in vendita fuori dalle stazioni non appena piove. Sono *grands récits* sempre più inadeguati di fronte alla estrema varietà anche solo delle mode letterarie. E molti sarebbero gli esempi di questi inceppamenti: il petrarchismo inglese ha due reputazioni ben diverse nel 1591 e nel 1595; il platonismo presente nel primo John Donne scompare nel giro di pochi anni. Se proprio si vuole usare una periodizzazione, ha più senso attenersi ai sovrani: il passaggio da Elisabetta a Giacomo ha ad esempio effetti chiari nella produzione teatrale.

Forse bisognerebbe non inseguire più le diciture editoriali o concorsuali. In attesa di rinvenire un nuovo paradigma generale o perlomeno una nuova metafora vincente, bisognerà ripartire dalle varie, molteplici rinascenze, il secondo termine usato da Panofsky nella sua celebre monografia del 1960¹¹, che non ebbe altrettanta fortuna. Esiste una rinascenza del teatro latino nel Cinquecento inglese, o dell'arte e religione egizia nel Rinascimento ermetico, del sapere alchemico, e tante altre ancora: un rinascimento molteplice, complesso, policentrico, senza per questo perdersi nei 9558 rivoli dell'*early modern* che, cercando disperatamente di agganciarsi al presente, prima per giustificare l'impresa civilizzatrice vittoriana, e ora per difendere la propria esistenza, ha praticato la iperspecializzazione settoriale come volenterosa dimostrazione della propria validità scientifica.

Converrebbe rimettere al centro una caratteristica innegabile di qualunque Rinascimento: la proliferazione delle fonti, che in Shakespeare arriva alla loro polverizzazione – alla frantumaglia. E rimettiamo al centro il modello italiano (e la lingua italiana) che è sempre più incontestabilmente presente sotto traccia in quello inglese, con un nuovo accento sulle fonti primarie (l'essenza del Rinascimento, comunque lo si voglia intendere). Ma non il Rinascimento convenzionale che, da quanto è di apparente successo, ci dispensa dalle fonti: anche i cosiddetti minori (ad esempio, un Lodovico Dolce) offrono spunti e snodi fondamentali per capire Shakespeare. Questa è forse la modernità da cui ripartire, forse addirittura qualcosa che assomiglia alla nostra contemporaneità.

¹¹ ERWIN PANOFSKY, *Renaissance and renaissances in western art*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1960.