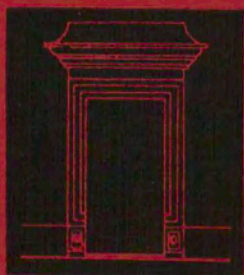


CENTRO ACCADEMICO CANADESE IN ITALIA

ANNALI ACCADEMICI
CANADESI



ROMA
Autunno 1986

CENTRO ACCADEMICO CANADESE IN ITALIA

ANNALI ACCADEMICI
CANADESI

Volume II



ROMA
Autunno 1986

ANNALI ACCADEMICI CANADESI

Rivista ufficiale del Centro Accademico Canadese in Italia - Roma
Membro dell'Istituto Canadese del Mediterraneo - Ottawa

Direttori: Carlo Chiarenza - Roberto Perin

Responsabile per le Recensioni: Matteo, Sanfilippo

Segretaria di Redazione: Antonella D'Agostino

COMITATO SCIENTIFICO

K. Bartlett (Toronto)	C. Kirwin (Guelph)
S. Ciccone (UBC)	R. Klibansky (McGill)
A. D'Andrea (McGill)	E. Lee (Calgary)
J. De Bujanda (Sherbrooke)	B. MacLachan (Ottawa)
L. Eleen (Toronto)	A. McKay (McMaster)
A. Franceschetti (Toronto)	B. Nesbitt (Ottawa)
E. Haldenby (Waterloo)	P. Savard (Ottawa)
P. Hurtubise (St. Paul)	A. Small (Alberta)

REDAZIONE E SEGRETERIA:

Centro Accademico Canadese in Italia
Piazza Cardelli 4
Roma - Italia 00186
Telefoni: (06) 679-1370 / (06) 679-7357

ISSN 0394 - 1736

GESTISA S.r.l. - *Stab. Tip. Pliniana - Selci Umbro (Perugia)* - 1986

TRIBAL ART AND WESTERN INTELLECTUALS *
IN BRITISH COLUMBIA: AN ENCOUNTER

ELÉMIRE ZOLLA

University of Rome

The landscape in British Columbia breathes an austere solemn enchantment. The local tribes felt that its peculiar quality was most perceptible during the long overcast winter months, when white mists curl through the dark masses of firs, cedars, pines and the splash of the Ocean threateningly thuds upon the pebbly shore.

Tribal artifacts seem to convey this charmed atmosphere. They range from totem-poles to all kinds of implements and clothes. Canoes, paddles, ladles, baskets, and boxes; shawls, blankets, hats; masks, pipes, rattles and whistles, stunningly alive, showing forth the supernatural presences which to a fierce imagination haunt mountain, forest and sea. This art disdains to convey one message and feeling at a time, its communications are always deliberately plural and stratified, presenting multiple linkages of opposites, Thunderbird and the Ocean, the eagle and the whale, the frog and the raven. Such art shuns domesticity, comfort, ease, it propounds riddles in a menacing tone, both grotesque and sublime. Take the typical rattle. It depicts Raven, the local Trickster and Prometheus figure, carrying a human body, whose trancing soul sticks out like an elongated tongue and dips into the mouth of a frog which is being held in the bill of a crane or kingfisher whose head blends with Raven's tail. This metaphysical enigma dealing with cosmic order and human empowerment through animal spirits is compres-

* This article is the text of a lecture given at the Canadian Academic Centre on October 8th, 1986.

sed within a minimal space, its perfectly honed sections balanced within a grid of U-shapes, T-shapes and ovoids. Merciless terror and supreme refinement are conjoined; reality is stripped to its essentials, the frenzy of devouring and the horror of being devoured in a world of hunger and sudden violence, of death and bleak resurrection through the bowels — and all is fitted into superb, impeccable symmetries. The swoop of the eagle's beak, the slash of the whale's tail, the poised muzzle and nails of the bear, the darting fangs of the shark and the blinding flash of Thunderbird's eyes are jointed groove and tongue; with a staggering inventiveness and ingenuity they interlock and dovetail, so that artifacts become matrixes which mirror the ruthless, fearsome, bewitching core of Nature. Lévi-Strauss summed up the whole matter by speaking of a « dithyrambic gift of synthesis », of an « almost monstrous faculty to perceive as similar what all other men have conceived as different ».

It is only after the second world war, especially thanks to the Surrealists Max Ernst, Bréton, Tanguy, that it is generally realized at large that, quoting once more Lévi-Strauss, this art stands on a par with that of China, Egypt and Greece.

*

* *

Just as effective as their visual arts, were the dances and the music of these tribes. In 1885 a troupe of Kwakiutl performers touring Germany, caused a stir. In the audience a young ethnologist, Franz Boas was so captivated that he made it his main mission in life to penetrate their world. He learnt the various languages, travelled through British Columbia recording legends and myths, and his enormous work forms the backdrop of my topic.

A French Canadian anthropologist and writer should also be mentioned in this connection, Marius Barbeau. Apart from his investigations on totem-poles and his collections of native myths, he provided an introit to our subject when he became the mouthpiece for a Gitskan shaman named Isaac Tens.

A shaman's autobiography as recorded by a white confidant and writer, forms a peculiar genre in the North American literary tradition, *Black Elk Speaks* being of course the best known master-

piece of the kind. With the story of Isaac Tens, Barbeau provided us with an enthralling Canadian counterpart.

Isaac Tens tells the story of how he happened to be gathering firewood in the forest, when a huge owl caught his face and seemed to drag him up into the sky. He fainted, and on waking up he found himself coated over with ice, sprawled out in the snow, bleeding from his mouth. This is his narrative as recorded by Barbeau:

« I stood up and went down the trail walking very fast, with some wood packed on my back. On my way the trees seemed to shake and lean over me: tall trees were crawling after me, as if they had been snakes. I could see them ».

When he gets home and into bed, he falls into a trance and sees shamans healing him:

« When I woke up and opened my eyes, I thought that flies covered my face completely. I looked down, and instead of being on firm ground, I felt that I was drifting in a huge whirlpool. My heart was thumping fast ».

After having recovered from these first two blows from the invisible world, he sets forth for the hunting grounds of Tendlahan, where the Indians locate the paradise of former days. On the trail he spots an owl and shoots it down, but when he goes to pick it up, its body has disappeared. Now voices start pursuing him, he has the impression that he is being followed, starts shaking all over and feels as if his blood were boiling and seething, until eventually a song rises to his lips.

The acquisition of a personal song is the core of North American shamanic initiation. By singing it, one will be able in the future to reestablish contact with the level of supernatural awareness and power attained to during initiation.

Alongside that of Isaac Tens the Gitskan, I should place the story of a Salish shaman, Old Pierre, as recorded by Diamond Jenness. The text circulated privately in the 40s, and was published in 1955 by the B. C. Museum at Victoria. Undecorated, utterly straightforward, it is a masterpiece of its kind, and worthy of wider recognition.

Old Pierre was 75 when he told the story of his life, a healer well known on Vancouver Island and on the mainland.

One day, when he was a 10 year old boy, his mother roused him from his sleep and curtly announced that his training as a shaman was to begin there and then. She sent him off to the forest, and enjoined: « Be careful that nobody sees you. Whenever you come to a pool, bathe and rub yourself with spruce-boughs, then walk on again. Remember that He-Who-Dwells-Above has given you power. Pray to Him as you walk along ».

At noon, not having eaten, the boy feels faint and returns home, but his mother ignores him, offers him no food. The next morning, aching with hunger, he is sent off once more, and forbidden to even munch a blade of grass. He may drink as much water as he likes, however.

The ordeal lasts until he learns to stay alone in the forest the whole day long, and to come back home only in the deep of the night. The scanty food he is allowed he must puke into the river, and his mother provides him with a feather to tickle his throat with. What is happening is that he is being taught to ease himself out of the clutches of the element earth, by identifying with the animating and purifying element of water. He lives by rivers, swims in icy pools, drinks of them and then spews up what he has drunk, as an offering and a prayer. He thereby acquires the nature of a water spirit, pliant and penetrating, the qualities of the life-entkinding and cleansing liquid element, whose paramount importance in the quest we are made to perceive keenly and hauntingly through the sequel of events. The worship of water remains a crucial feature in this kind of initiation up to our day. It is actually common to American Indian sensitivity in general.

In a recent native American novel by Louise Erdrich (*Love Medicine*, 1984, p. 10) the presence of water is said to be perceptible within hills and inside trees, in whose roots, the author tells us, it can be sensed « brown and bark-smelling, cold ». The same insistence, in the specific case of Kwakiutl religiosity, is apparent in a booklet titled *Potlatch* which appeared in 1969. The author, George Clutesi, is the best known among recent native writers in B. C.. He explains, in his very flowery English, how during a potlatch wisdom is imbibed as something « penetrating like the songs that the rapids sing; entreating like the silent beauty of the pool below a waterfall; persuasive like the wavelets on sands of inflowing tides whose sounds are felt beyond the bole of the great spruce in the wood ».

Pierre, at the end of his winter probation, after his prolonged baptismal immersion in the redeeming world of forest waters, has acquired a new personality, he can now undergo his hardships with ease. But spring has come, his mother calls out: « The sweet briars are budding, the berries are ripening ». His penance is intermitted.

When the following winter sets in, Pierre resumes his fasting and bathing, and four such winters lapse before he feels that he can at last proclaim: « my mind and body have become really clean. My eyes *are* opened and I *behold* the whole universe ». In one of his frequent swoons he follows a song ringing in the air, until he meets his Master, who has been secretly directing his quest. Beside the Master lies a vessel full of water. The same archetype is here at work which caused the Grail King and his holy chalice to haunt Medieval imagination.

The Master shows Pierre a troupe of people, each of them afflicted with a peculiar disease, and Pierre, after dipping his hands into the vessel, lays them upon the sick. In real life, when dealing with the ailing he shall act likewise, while at the same time singing the song that led him to the Master.

When he awakens from his swoon, he dances to exhaustion and falls once more into a trance. This time he travels to a huge tree, the Master-of-all-trees, and learns the art of seeing all over the world and of retrieving lost wandering souls. Upon the Tree rests the White-Horse-which-flies-all-over-the-world, and on it ride the supernal Twins, Horsemen and Saviours, the same which appear in so many other traditions, the Dioscuri of the Graeco-Roman world.

Old Pierre trances off a third time, to find himself crossing a prairie, where he stumbles upon a stone. It is the pillow of the Leader-of-all-things-upon-the-earth, who has been observing him unseen, and from whom he learns to suck the stone until he draws blood from it. Part of the blood he swallows and with part of it he rubs his hands, acquiring thereby the power to suck out of ailing bodies the essence of illness.

On his return home, his mother seems to know what has happened. She no longer urges him to depart for the woods.

*
* *

The crucial point in all of these quests is, as we have seen, the handing over of the sacred personal song. Up to recently one did not know *why*, on what technical grounds the music was so effective. What was it, in terms of musical structure, that gave it its empowering quality?

In the Sixties Ida Halpern found the answer. A refugee from Vienna, where she had gained a Ph. D. in music with a dissertation on Schubert, she had held a teaching post in Shanghai before crossing over to Vancouver, where she played a part in the city's musical life during the Forties. In the Fifties she met two old Kwakiutls, the great carver Mungo Martin and the chief Billy Assu, an event that should be placed on a par with other famous encounters such as Marius Schneider's with his esoteric music masters in Togo, or Griaule's with the Dogon sages. It was a deep-level, scrupulous communion, well beyond and above an anthropological interview. Ida had instinctively perceived in certain tribal songs a dramatic richness of texture, which remained, however musically undefined, the songs emerging as if randomly, out of a void, with no detectable pitch or scale. There was, besides, the difficulty of recording tunes which were considered sacred and personal, gifts from above, a man's most precious possession. Indians hesitated to disclose their own song and as for revealing someone else's, it was considered the most vile form of theft. Mungo Martin and Billy Assu however felt that they were entitled to pass holy songs on to the sweet-mannered, fair Viennese lady. What she received from them was the most delicate aural gossamer. It exacted a degree of attentiveness of greater subtlety than is required with our well-tempered music. The extraordinary revelation emerged, that this music was not made only of tones and semitones, corresponding to the white and the black of our pianos, and not only of the sounds which lie in between a black and a white key, the quartertones which are used in Arabian music. In Kwakiutl songs the finest atoms of sound came into play, which lie in between quartertones, the so-called microtones.

Few ears can be trained to hear them, and Ida was hard put to offer a validation of her discovery for the benefit of those who, their ear failing them, might challenge her findings by attributing the microtonal shifts of the tunes to unintended slides of the voice. One piece of evidence she found in the Journals of Captain Cook, who included, along with his own reports, those

of his Lieutenant, James Burney, who happened to be the son of an eminent English musician and student of musical theory. He was duly impressed by the paddling songs he heard at Nootka Bay, describing them as: « a single note swollen in the middle and dying away with an effect unexplainable in anything so simple ». The explanation lay probably in the richness of the microtonal glissandos around that one tone. Burney himself added, with Johnsonian clarity and finesse that in this music the notes « were strangely placed, all in unison and well in tune ».

Here Ida found solid proof: Burney is speaking of notes placed strangely, that is outside of our tonal conventions, and the fact that they were sung in unison by many voices shows that the effect was deliberately sought and not due to unchecked slurs and glides of the voice.

Ida made recordings of various singers and of the same singer singing the same microtonal composition, and the microtones were always the same.

I believe it is in order that I stress that only recently has the practice of Western music caught up with all this. Whilst composers such as Enescu, Charles Ives, Bloch and Bartok had already explored the possibilities of 24-tone scales involving quartertones, only with the most recent electronic equipment have microtones become available. It takes a Hewlett-Packard calculator to make the dazzling numerical analysis required. Therefore it was only in 1977 that the composer and Professor of Music at Chicago University, Easley Blackwood wrote the first microtonal compositions. He commented that the melodic and emotional range of the microtones overcame his initial sensation of a weird musical jungle. The Northwest Coast Indians had made their home in that jungle ages ago.

Ida also discovered that they had trained their voices to hit two notes at a time, just as when one strikes say B and C together on the keyboard. The third point which she made was to the effect that the rhythms of a composition were never coincident. The voice followed a different pattern from that of the drums or the rattles or the paddles or the clapping hands. Generally the rhythms are three, the song, the drum-beat, and the pounding sticks. Making music sound polyrhythmic is considered among tribal musicians a question of aesthetic etiquette.

An international workshop on ethnomusicology was called at the University of British Columbia in 1967 to debate these disco-

veries, and the discussions were published in 1978. A remarkable result emerged among many others — there exists a striking similarity between Tibetan sacred music and Northwest Coast shamanic singing, as also between the masks used during the respective rituals.

*
* *

What happened in the field of music was paralleled in painting. Emily Carr, the acknowledged major painter of British Columbia, who I also consider to be one of the greatest artists of our century. She had begun as an average gifted painter, picking up an artistic education first at home and then in London. But even in her earliest stage she took to outdoor painting and became interested in putting herself, as she said, in a fluid position « half looking, half dreaming », in order to catch « atmosphere, space », qualities which « cannot be touched, bullied ». This receptiveness to the impalpable, to the microtonal in shadings and light came into play when, in 1898, she passed a period with the Indians at Uclulet on Vancouver Island. She became absorbed in their artifacts, as she remarked, « the eldest art in Canada, and by far the most modern ». It looked grotesque, « but it has a vaster significance ». Exactly, what would be *generally* understood about the « grotesqueness » of African and Oceanic art only thirty years later. After that Carr made a point of periodically returning to Indian territory; she stayed at Alert Bay in 1907, and in the following decade she spent a period on the Charlotte Islands. The paintings which emerged out of her communion with the Indian spirit could hardly be expected to be recognized in quaint, provincial, Victoria B. C. It was only in 1927 that she made her break-through with an exhibition at The National Gallery of Ottawa, and found kindred spirits in the fellow Canadian painters who formed the group of Seven, who were incidentally inspired by Transcendentalism and Theosophy.

Emily had come up against the problem of representing the forest landscape of her country. As Ruskin had remarked, mountain forests are hard to tackle, the cedar's flaked breadth, the black spruce's pyramid, the pine's cluster of needles pose graver difficulties to a painter than the more graceful branchings of other trees, with their smudged, smooth edges. Strange things happen

with mountain trees, a pine-crested ridge can be ignited by the sun behind it, and one is at a loss to reproduce such a splintering of light on the canvas. In British Columbia, around native settlements there was an even greater problem, the place is studded with totem-poles, just as the countryside in Northern Europe with Gothic spires. Now the significance of a totem-pole lies in its details, which have a strict symbolical import. They were what crests and shields had been in the European Middle Ages, but they meant much more besides. Each animal on the pole represented an experience of initiation, and the song that went with it. A memento of a clan's spiritual attainments, the pole was also a musical score, and a record of the agonized ecstasies associated with the revelation of each animal guardian spirit. Emily knew this and felt that she must record each of these meaning-laden signs on her canvas. But the length of the poles was such that they could not fit into a canvas unless as indistinctly seen from afar. Now — at a distance they tended to become nothing more than a spray of colours, a streak of light or shade, and their all-important details fade into a blur. Emily's feat was that she got round what looked like an unsolvable problem. To describe how she did it is to disclose the secret of her art and of her spiritual insight.

To puzzle out the seeming impossibility of rendering far-away poles in detail, she made direct use of what she had learnt from the Indians, that the poles were transcripts of the energies which held the world together, that the animals carved upon them expressed the shaping animating forces of the landscape in which they stood. In the landscape they resonated, like vibrating chords. The landscape was their extension. The very swirls which gathered into a unique pattern the skyward thrust of the forest and the arching clouds, curled up, knotted into the totemic beaks, snouts and talons. The manifold surge of life which shaped the countryside stood frozen in those emblems.

Emily understood that if she represented the latent dynamic vibrations of the sky and of the forest — something which Van Gogh was doing at the time with his swirling skies, then the animal figures upon the pole would be underscored, echoed forth, they would become the nodal points of the general pattern of energies at play. And however small the canvas, they would be duly stressed and readable in context.

At this point I should like to suggest that if we imagine what

it might be like to *live* in one of Emily Carr's landscapes, we shall find ourselves in the very same world which Barbeau's shaman, Isaac Tens, describes when he speaks about trees arching, crawling over him like snakes while the earth below seems to be turning like a huge whirlpool. One is reminded of William Blake's *Traveller to Eternity*:

« The nature of Infinity is this: That everything is a Vortex.
Thus is the heaven a Vortex pass'd already and the earth
A Vortex not yet pass'd by the traveller to Eternity ».

In Emily's landscapes the totem-poles are shafts around which the vortexes spin.

She sought to express also in her writings her emotional involvement in the shaping forces of nature: she maintained that a picture is not just design and decoration, but equals movement in space.

Objects relate to each other, she wrote, their movements articulate into one another, so that « the eye swings the whole canvas » along with the swirling waves of energy in the sky and the earth's thrusting of stumps and trees « into the wavy light of the sky ».

In 1975 the Canadian poetess Florence McNeil published a poetic tribute to Emily Carr titled *Emily*. One of the poems strikes through at Carr's very essence:

Discoveries II

I can paint trees
like totems
limit my vocabulary
to a few strong strokes
identify all living things
as beaver wolf and bear
chisel them into
the affirmation of
clefts and hollows
whose inverted simplicity
is stronger than the coastal mountains
place my own feet on

the cedar roots
and lock them into my
existence
and the dilettantes who anger all my
paintings
will see my own face
peering through the
leaves hostile wary cunning
as the raven
my beak ready to
tear out their
pastel coloured
minds.

Emily herself seems to be actually addressing us in syncopated rhythm and alliterative staccato.

*
* *

In the field of writing the amalgamation with tribal sensitivity can be even more difficult. Our literary language carries ingrained assumptions and inbuilt categories of evaluation which run counter to an understanding in depth of a shamanic world. I believe George Woodcock is a good case in point. He is one of the most open-minded writers working to-day in Canada. A long-standing editor of the quarterly *Canadian Literature*, he is a sort of father figure in contemporary Canadian letters. Though born in Winnipeg in 1912, he grew up in an unspoilt Shropshire countryside in England. He can even appeal to Shropshire beliefs when striving to understand and relive for instance the Kwakiutl cult of the owl. As an English writer he belongs with a tradition of protest which started at the end of the 18th century, with William Godwin's or Tom Paine's utopias of universal benevolence and freedom. In our century this strand would seem to be best represented by George Orwell. Woodcock was Orwell's secretary, and wrote a study of his works and ideas, *The Crystal Spirit* (1966). It was in Orwellian earnest that he met the challenge of the eerie Northwest where he chose to settle. Towards the native

population of course his mood could only be of humane brotherly openness, but to make true contact with their shamanic spirit he had to appeal to more than just that. He was possibly aided by the interest he had developed in Tibetan art and religion, and by his experience of Asian countries, because when he witnessed Salish shamanic rituals (1977) a light of true understanding was sparked in his mind. In *Peoples of the Coast* he described impeccably his experience of a gathering of Salish revivalists bent on bringing back to life their shamanic festivals. What he saw lifted him up out of the world of his ordinary assumptions. Not that he ever states this in so many words, believing as he does, in the sheer power of factual description. He recounts that he saw a girl, her face blackened, stand up in the crowd, and

« all at once, with a spontaneity which I afterwards learned was more apparent than real, the drums began to beat in a distinctive rhythm, and the song, the girls distinctive spirit-song emerged (that is the only word that expresses the process) in a kind of surging chorus, as she started to dance the dance that the spirit had given her ».

She weaves *múdras* with her hands as the drums reach a deafening crescendo, and eventually falls back on her bench

« wailing loudly. It was the spirit calling from within her, and as she wailed, the spirits of the women around her were activated, and they gave strange mewling calls like seagulls ».

Other trancing girls take over, and they are succeeded in turn by men possessed by warlike spirits, and the wailing that they cause resembles the growling of bears.

After this display, a girl in the audience feels gripped by a spirit. She is covered with blankets, and will be lead apart to suffer the ordeals of initiation. At three o' clock in the morning, people start to leave.

Plain-spoken Woodcock succeeds in conveying what a high-flown, bejewelled prose would confuse. I differ from him however when he seeks to offer a general evaluation of the spiritual attitudes of the various tribes. He freely sympathizes with the Salish, who know nothing of the strict ranking-order and of the secret

societies with their hidden hierarchies which prevail among their Kwakiutl neighbours. The Salish remind, Woodcock of Kropotkin's model of an ideal society dispensing with authority. Their religion appears as an exploration of their inward potentialities, it knows nothing of the Kwakiutl indulgence in ritual over-refinements. Kwakiutl rites, especially their Cannibal Dances are, according to Woodcock, akin to Greek tragedy, or to the highly stylized Mass of Byzantium or Rome. Whilst the plain Salish would compare with the first Christians, swayed by a purely individual inward spiritual emotion, the Kwakiutl parallel Byzantium's stylized ceremonialism, which was, he surmises, of an outward, aesthetic and collective nature. The Kwakiutl Cannibal Dances resemble the late forms of the Mass also in respect to their subject matter, the metaphorical eating of human flesh in the framework of an approved collective experience. To Woodcock the Salish are trancers, the Kwakiutl refined actors. But I maintain that our clear-cut distinctions between acting a part and being possessed, between theatrical performance and trancing, blunts and stiffens what should remain plastic and fluid. If these rather rigid binary classifications mislead us, we need a soft voluptuousness of approach. An actor's mercurial impersonation of a divine seizure may well overflow into real trancing, and all trancing implies some measure of self-hypnosis and pretence; as a matter of fact in shamanism juggling and even hoaxing cannot be told apart from actual spirit possession. Inwardness and theatre may well coincide.

Nor does Woodcock's idea that Kwakiutl strict ceremonialism deviates in respect to the sheer inwardness of Salish shamanism seem acceptable in the light of Kwakiutl self-interpretation. One of the most delightful readings for anyone interested in this lore are the *Learning Series*, a curriculum of Kwakiutl language and culture produced by the Alert Bay Indians for their children's schools. The twelfth book in the series, entitled *Let us dance* (*Yaxwattan's*) provides elementary instruction in possession. Here I find no trace of Athenian tragedy or of the Byzantine Mass, such as Woodcock might lead us to expect. This authoritative primary school textbook shows that the capstone of Kwakiutl art and ritual, with all their self-conscious refinement, is and was the experience of possession by the gods.

I shall quote from the text book:

« One can be possessed by a supernatural being at any age. It happens to men and women when they are teenagers or even in middle age. The person who has been possessed might go into a real frenzy and run away for weeks or months. During this time, the spirit being gives you secret skills and violent desires. Someone who has been captured and taught by the spirit is called a *kam'yanam*. The *kam'yanam* is also referred to as an « initiate » because the period of being possessed and taught by a supernatural being is a kind of initiation.

Being captured and initiated is a privilege, even though it may be a bit frightening (...). The supernatural beings are said to choose only those of us who are pure and who have prepared by remaining clean and going for long periods without food. Those who were too lazy (...) are also sometimes possessed, but they may be rejected as unworthy or even killed by the supernatural being that captures them ».

So: when coasting up to Alert Bay, one is not just sailing to Byzantium.

*
* *

One might eventually wonder what this immense tradition may mean in terms of everyday life today. I believe the answer is best provided by Wolfgang Jilek, a psychiatrist who has worked with the Health Service in Salish territory. He trained with Bleuler, the discoverer of schizophrenia, before settling in B. C. where his relations with Indian men of knowledge enabled him to assist Lévi-Strauss in his researches among the NorthCoast tribes. He published in 1982 *Indian Healing*, the best manual on spirit possession and shamanic therapy so far — a summing-up of the previous case-histories and records, and an account of ceremonies personally witnessed. The drift of the book is that the quest for a guardian spirit is the primal, I should say archetypal form of man's search for identity and meaning. To the Indian this search must be validated by an altered state of consciousness — attained not by the use of intoxicants or of drugs, but by the various forms of deprivation which Jilek investigates from a physician's point of view. During the ceremonies metabolic changes take place in the participants, which

trigger their production of endorphins. This is especially due to the rhythms produced by untuned percussion, possibly poly-rhythmic patterns close to the theta range of the brain-waves (4-7 beats per second).

Among the Indians the various forms of depression were considered illness-like but not pathological. They were construed as possessions by a wild untamed power which would destroy the sick person unless tamed and turned into a guardian spirit.

Healing meant receiving from the power one's personal spirit song. The word thus translated derives in Salish from a root $y\delta w$, which means « making contact with a supernatural ». The song embodied what we call a visionary experience, which translates a Salish word meaning « what is seen in a dream ».

After the initiate has cried out like a new-born baby his spirit song, he is run through the woods, bathed in a smoke-house, plunged into an icy stream, until he is felt to have been utterly reborn. The song he has acquired will sustain him through his new life.

Jilek disposes of the idea that, in terms of effectiveness, Western therapies might be a match for such shamanic treatments, which produce states of heightened awareness well above the kind of experience usually sought for through drugs. An initiate who had been a former addict summed up the matter in a phrase: « With the Spirit's song power you get the feeling without the terrible aftermath ».

This could be a fitting epitaph for our modern drug culture, to which shamanic rituals provide the one full and definitive answer. Nor should they seem an irredeemably alien phenomenon, the unusable faith of deluded native revivalists. Actually the revived Salish Spirit Canoe Dance that Jilek called « the psychodramatic pantomime of a collective shamanic boat journey to the land of the dead in order to retrieve the patient's abducted soul » — has become current practice outside the tribes, at the shamanic workshops which have mushroomed recently in the US and also in Canada.

*
* *

The various people which I have endeavoured to spotlight each one on his or her specific path, have striven to reach a high

form of syncretism, whereby native spirituality is called upon to help the Western mind achieve a greater measure of inward freedom. I find this effort pointedly expressed in a playful little poem which I have selected to wind up this talk. The author is Jack Shadbolt, painter, carver, a friend and student of Emily Carr. A book about him is shortly due out with the UBC Press (M. M. Halpin, *Jack Shadbolt and the Coastal Indian Image*) and an exhibition of his works was on display through last September at the UBC Museum.

The profound and funny poem deals with our capacity to become what may seem alien to us. Its title may sound like a pun:

Mind's I

The normal ego I
can only see what I know
with something strange and new
I shift my point of view
assume its own identity
and from inside its mind
look out on what I see.

UNE FAMILLE ET SON PALAIS: LE PALAZZO SALVIATI ALLA LUNGARA

PIERRE HURTUBISE
Université Saint-Paul, Ottawa

Le 11 mars 1513, le cardinal Jean de Médicis, fils de Laurent le Magnifique, était élu pour succéder au pape Jules II: il prit le nom de Léon X. Parmi les nombreux Florentins qui s'empressèrent d'offrir au nouvel-élu les félicitations d'usage — félicitations plus ou moins désintéressées, il faut le dire —, figurait un certain Jacopo di Giovanni Salviati, depuis quelques mois ambassadeur de la République à Rome.¹

1. *Une première implantation.*

Salviati avait des raisons particulières de se réjouir de cette élection: il était, en effet, beau-frère de Léon X et tout laissait prévoir qu'il serait exceptionnellement bien traité par ce proche parent qui — ils n'étaient pas l'un et l'autre sans le savoir — avait et aurait de plus en plus besoin de son aide. De fait, dès 1514, Jacopo Salviati se voit octroyer la ferme du sel pour tout l'Etat pontifical, de même que l'administration de la trésorerie et des salines de Romagne.² La même année, son fils puîné, Lorenzo, obtient la main de Costanza Conti, fille unique et unique héritière de Giambattista Conti et de Ginevra Pico della Mirandola, nièce du célèbre humaniste.³ Deux années plus tard, son fils Piero hérite du prieuré de Rome, beau et plantureux bénéfice de l'Ordre

¹ P. Hurtubise, *Une famille-témoin: les Salviati*, Rome 1985, p. 139-140.

² *Ibid.*, p. 141-142.

³ *Ibid.*, p. 149.

des Chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem, mieux connus à l'époque sous le nom de Chevaliers de Rhodes.⁴ Finalement, en 1517, son aîné, Giovanni, est créé cardinal, puis investi du gouvernement de Civita Castellana, premier d'une longue série de bénéfiques, charges et sinécures qui vont éventuellement en faire un des hommes les plus riches et les plus influents du Sacré Collège.⁵ Le sort des Salviati avait été jusque-là lié principalement à Florence: il le serait désormais également à Rome et à tout ce que Rome représentait à l'époque.

Durant les premières années du pontificat de Léon X, ces liens restent plutôt épisodiques. Jacopo Salviati et sa famille continuent à se partager entre Rome et Florence, Florence restant d'ailleurs pour la plupart d'entre eux le principal, sinon l'unique pied-à-terre.⁶ Mais avec les promotions successives de Piero, puis de Giovanni, appelés aux termes de leurs fonctions à séjourner habituellement à Rome, va se poser le problème d'une « installation » en bonne et due forme dans cette ville, du moins pour ceux des membres de la famille dont l'avenir se jouait désormais à l'ombre de la papauté.

A titre de prieur de Rome, Piero avait à sa disposition un certain nombre de résidences dont, en particulier, les palais dell'Aquila et San Martinello (plus tard, Cibo), situés sur l'emplacement de l'actuelle place Pie XII (anc. Rusticucci).⁷ Il semble qu'il se soit installé dans le second de ces palais où viendra d'ailleurs le rejoindre son frère le cardinal en 1517.⁸ Quant au père de ces derniers, Jacopo, nous ne lui connaissons aucun logis fixe à Rome durant le pontificat de Léon X. En 1513, il habitera pendant quelque temps au Monte Giordano dans le palais de son compatriote, le cardinal Pucci.⁹ De retour à Rome en 1518, il logea peut-être au palais Médicis (auj. Madame) où Lucrezia de' Medici, son épouse, avait probablement déjà élu domicile à l'époque.¹⁰ Peut-être habita-

⁴ *Ibid.*, p. 152.

⁵ *Ibid.*, p. 152-162 et *passim*.

⁶ *Ibid.*, p. 200 et suiv.

⁷ G. Zippel, « Ricordi romani dei Cavalieri di Rodi », dans *Arch. della R. Soc. Rom. di Storia Patria*, 44 (1921) p. 169-205.

⁸ P. Hurtubise, *Une famille-témoin: les Salviati*, p. 153.

⁹ Pietro Ardinghelli à Giuliano de' Medici, Rome, 21 mars 1515, dans *I manoscritti Torrigiani*, Florence 1878, p. 72.

¹⁰ A. De Reumont, *La jeunesse de Catherine de Médicis*, traduit et augm. par A. Baschet, Paris 1866, p. 122.

t-il aussi à l'occasion chez ses fils, le prieur et le cardinal. Devenu secrétaire intime de son cousin Clément VII en 1524, il n'aura plus à se soumettre à ce genre de nomadisme, son poste exigeant qu'il habitât au palais pontifical, ce qui sera d'ailleurs le cas jusqu'à sa mort en 1533 (exception faite, bien entendu, des années qui suivront immédiatement le sac de Rome).¹¹ Mais on peut encore ici difficilement parler d'une « installation » des Salviati à Rome.

C'est au cardinal Giovanni que revient le mérite d'avoir posé le premier geste important en ce sens. Suite à la mort de son frère Piero en 1523, il quittera la résidence qu'il partageait avec ce dernier pour aller s'installer au palais della Rovere (plus tard de' Penitenzieri) qui offrait probablement le double avantage d'être plus spacieux et plus prestigieux que celui des Chevaliers de Rhodes. Il se contentera au début de louer la partie qu'il occupait, mais en 1533, de concert avec sa mère, il se portera acquéreur, pour une moitié, de cet imposant immeuble.¹² Le palais portera désormais son nom et continuera d'ailleurs à le porter plusieurs années après sa mort, comme permettent de le constater un certain nombre de plans anciens de la ville.¹³

A noter la part prise par Lucrezia de' Medici dans cette transaction. Installée depuis quelques années au palais Madame d'où elle veillait aux intérêts de ses deux familles, elle avait, elle aussi, compris l'importance de donner à la présence Salviati à Rome des assises tout à la fois plus visibles et plus durables. Dès 1515, nous la voyons acheter une « vigne » tout près de Sainte-Marie Majeure, plus tard, des maisons dans le rione Sant'Eustachio, une autre « vigne » près de la porte « Settignana » (i.e. Settimiana) dans le Transtèvere, un *casale* appelé Lunghezza dans la campagne romaine, enfin un fief du nom de Sant'Angelo, situé dans la région de Tivoli.¹⁴ S'installer dans une ville, y prendre racine, espérer y réussir, cela voulait manifestement dire pour elle (comme pour son aîné, le cardinal) beaucoup plus que simplement y habiter.

Mais cela, son fils puîné, Lorenzo, plus haut mentionné, l'avait, lui aussi, très bien compris. Par sa femme, Costanza Conti, il disposait déjà en 1514 d'un certain nombre de maisons sises à proxi-

¹¹ P. Hurtubise, *Une famille-témoin: les Salviati*, p. 164 et suiv.

¹² *Ibid.*, p. 269-270.

¹³ Cfr. A. P. Frutaz, *Le piante di Roma*, II, Rome 1972, plans 112, 115, 123.

¹⁴ P. Hurtubise, *op. cit.*, p. 270.

mité de la place de Nicosie dans le rione Campo Marzio.¹⁵ Le 8 août 1533, il achètera des « frères » de San Marcello au coût d'un peu plus de 3 000 écus une grande maison voisine du futur *Collegio Romano*. Les prochains mois seront employés à restaurer et à réaménager l'immeuble en question en vue d'en faire un logis digne du nom Salviati. Plus de 1 000 écus seront dépensés à cette fin entre octobre 1533 et juin 1534. A noter que l'architecte chargé de cette réfection était nul autre que Giovan Battista da Sangallo (1496-1552), frère et collaborateur du célèbre Antonio da Sangallo le Jeune.¹⁶ Lorenzo avait également acheté, vers la même époque, au coût de plus de 560 florins, une « vigne » située, comme celle de sa mère, tout près de Sainte-Marie Majeure.¹⁷ Cette propriété de même que celle de Saint-Marcel passeront éventuellement à son fils Gian Battista, puis, à la mort de ce dernier en 1562, à son cadet Antonio Maria.¹⁸ Ce dernier, devenu entre-temps cardinal, consacrera de 1591 à 1600 près de 35 000 écus à l'agrandissement et à l'embellissement du palais hérité de son père et il se prévaudra lui aussi des services d'un architecte de renom, en l'occurrence, Francesco da Volterra, qu'il connaissait déjà pour l'avoir employé à la restauration de l'église de Santa Maria in Aquiro.¹⁹ Précisons que ce palais sera exproprié en 1659, puis en bonne partie démoli pour permettre l'aménagement de l'actuelle piazza del Collegio Romano.²⁰

A partir de 1533, par conséquent, on peut parler d'une véritable « installation » de la famille à Rome. Jacopo Salviati, mort cette même année, avait eu la consolation quelques semaines avant de disparaître de voir signées l'une et l'autre des transactions permettant aux siens d'avoir enfin « pignon sur rue » dans cette ville où il avait lui-même, de concert avec son épouse, si efficacement travaillé à leur assurer un avenir. Mais il manquait encore au prestige de la famille un palais, une construction qui fût vraiment de son crû, symbole incontestable de sa grandeur, témoin éloquent de sa réussite. Ce symbole, ce témoin, c'est Bernardo, frère cadet

¹⁵ Cfr. AS, Filz. II: 6, fasc. 18. fol. 6, 66; Com. III: 13, fol. 150r.

¹⁶ P. Hurtubise, *op. cit.*, p. 270-271.

¹⁷ AS, Com. III: 13, fol. 78v.

¹⁸ P. Hurtubise, *op. cit.*, p. 221.

¹⁹ BAV, Barb. Salv., Libro della fabrica segnato A, *passim*.

²⁰ P. Hurtubise, *op. cit.*, p. 429.

de Giovanni et de Lorenzo, qui allait se charger d'en doter les siens.

2. *Le palais de via della Lungara.*

Né en 1508 à Florence, Bernardo s'était vu promu dès 1523 au prieuré de Rome pour succéder à son frère Piero, disparu cette même année. Du vivant de Giovanni, il se contentera, lors de ses séjours à Rome — séjours, de fait, coupés de très longues absences —, de loger chez ce dernier ou chez sa mère Lucrezia ou encore dans un des pieds-à-terre de son Ordre. Mais aucune de ces maisons ne lui appartenant en propre, dès 1553, à la mort de Lucrezia et de Giovanni, il envisagera la possibilité de se construire une demeure qui serait, cette fois, bien à lui et dont il pourrait surtout disposer à sa guise.

Il venait justement d'hériter de sa mère et de son frère, conjointement avec ses neveux, fils de Lorenzo et d'Alamanno — nous reviendrons plus loin sur ces derniers — de deux propriétés situées via Lungara à deux pas du Tibre et de Sant'Onofrio.²¹ La première de ces propriétés avait été achetée par Lucrezia de' Medici au plus tard en 1524 —²² il s'agit de la « vigne » dite de la porte Settimitiana plus haut mentionnée; la seconde, par son fils le cardinal en 1552. Dans ce dernier cas, il s'agissait, comme nous pouvons le constater par le contrat de vente paraphé à cette occasion, d'un palais inachevé entouré d'un jardin et d'une « vigne » (*palatium imperfectum cum horto, et quadam parva vineola*) jouxtant, d'une part, Sant'Onofrio, de l'autre, la « vigne » appartenant à Lucrezia de' Medici. Le prix de vente était de 1 500 ducats, mais peut-être était-ce là un prix d'ami, car le vendeur, Orazio Farnèse, petit-fils de Paul III, était un intime du cardinal Salviati.²³ Le « palais inachevé » mentionné dans le document — nous y reviendrons plus loin — correspondait sans doute à la villa construite vers 1520

²¹ Id., « La table d'un cardinal de la Renaissance », dans MEFRM, 92 (1980), p. 250-256.

²² BAV, Barb. Salv., Giornale A (1517-31), fol. 220v. La propriété avait été achetée de Girolamo da Castello au coût de 2500 ducats, dont 600 ducats à la charge du Cardinal Giovanni, le reste à la charge de Lucrezia Salviati elle-même.

²³ *Ibid.*, Autogr. 1/2: 4 (Copie du contrat d'achat du 25 juin 1552). Sur les liens avec Orazio Farnèse, voir la lettre de Giovanni Salviati à son frère Bernardo Voghenza, 10 oct., 1550, *Ibid.*, Autogr. 1/2: 5 g.

sur cet emplacement par Filippo Adimari, archevêque de Nazareth, premier propriétaire connu de la « vigne » en question. Détail intéressant: il semble que Vasari ait résidé dans cette villa lors d'un séjour à Rome en 1544.²⁴ Chose certaine, le site était invitant, se prêtant admirablement bien à une construction d'envergure où il serait facile de réunir, à l'intérieur d'un même parti architectural, les avantages de la ville et de la campagne. La villa Chigi (plus tard, Farnesina) le palais Riario (plus tard, Corsini) étaient là pour montrer la voie à suivre.²⁵

Mais n'anticipons pas sur les faits. Au lendemain de la mort de sa mère et de son frère le cardinal, il semble que les projets de Bernardo Salviati aient été beaucoup plus modestes. Voici ce qu'il écrit en janvier 1554, à son cadet Alamanno, le seul frère qui lui reste à l'époque et donc celui sur lequel il compte pour assurer la survie du nom et du patrimoine Salviati:

*Io desidero conservare e aumentare alla casa nostra (questa vignia) come per più mie ho scripto et alla detta vignia disegno di fare una entrata di 4 o 500 scudi di case e penso che mi riuscirà con non molta spesa et fo conto di rassettare quel palazzo che la b.m. del cardinale ultimamente comperò tanto che quivi possa abitare quel tempo che a roma starò.*²⁶

Comme on peut le constater, en janvier 1554, le prieur de Rome pense surtout en termes d'investissement foncier, l'aménagement de la villa Adimari venant en second lieu, dans une perspective d'ailleurs, elle aussi, passablement terre-à-terre (*tanto che quivi possa abitare quel tempo che a roma starò*). Précisons qu'à la même époque, Bernardo Salviati cherchait à évincer le cardinal Jean du Bellay de l'ancien palais della Rovere où celui-ci s'était installé au lendemain de la mort de Giovanni et Lucrezia Salviati, propriétaires, nous l'avons vu, pour une moitié de cet édifice. Bernardo

²⁴ P. Pecchiai, « Il palazzo che fu dei Penitenzieri », dans *l'Osservatore Romano*, 17 juillet 1949, p. 3.

²⁵ A propos de ces deux palais, voir L. Gigli, *Rione XIII: Trastevere* (Guide Rionali di Roma), I, Rome 1977, p. 50-88.

²⁶ Bernardo Salviati à son frère Alamanno, Venise, 24 janv. 1554, BAV, Barb. Salv., Autogr. 1/3: 7.

invoquait, pour ce faire, le droit que ces derniers lui avaient concédé de disposer sa vie durant du palais en question.²⁷ Il est donc possible qu'en janvier 1554, l'aménagement de la villa Adimari n'ait été, dans l'esprit du prieur de Rome, qu'une solution de rechange.

Dès lors, comment expliquer qu'on soit passé de ce simple plan d'aménagement, d'ailleurs problématique, à l'imposant édifice que l'on verra, une dizaine d'années plus tard, s'élever aux pieds de Sant'Onofrio?

La décision de construire (et non plus de simplement aménager), s'il faut en croire certains témoignages anciens, aurait été provoquée par la rumeur d'une venue prochaine de Henri II à Rome et par l'espoir que Bernardo Salviati nourrissait de l'y recevoir. Sans doute Henri II ne vint-il jamais à Rome, mais il n'est pas impossible qu'à l'occasion de la guerre de Sienne (1552-1557), il ait été question d'un tel voyage.²⁸ Mais la vraie raison des changements apportés au projet initial pourrait bien être un autre événement, intervenu celui-là en 1555 et concernant, cette fois, Bernardo Salviati lui-même. Le 25 mai de cette même année, en effet, il était nommé grand aumônier de sa cousine, la reine de France — la célèbre Catherine de Médicis,²⁹ — nomination qui laissait pré-

²⁷ Ce droit est inscrit dans le dernier codicille apporté par Lucrezia Salviati à son testament, codicille qui est du 2 novembre 1553, soit quelques jours avant qu'elle ne meure. *Ibid.*, Autogr. Salviati I/1: 6c, N° 11. Mais ce droit se heurtait, en l'occurrence, au privilège dont jouissaient les cardinaux à Rome de pouvoir, si besoin était, occuper les maisons voisines de leur logis jusqu'à 100 cannes à la ronde. C'est ce que le cardinal Jean du Bellay expliquait à Catherine de Médicis en décembre 1554 pour justifier sa présence dans le palais du défunt cardinal Giovanni Salviati et conséquemment son refus d'obtempérer à l'ordre de déguerpiement venant de Bernardo Salviati. Il se plaignait surtout de la façon de procéder de ce dernier à qui il avait pourtant offert toute une section du palais. D'ailleurs, ajoutait-il, le prieur de Rome s'illusionnait grandement en croyant pouvoir ainsi récupérer pour lui-même les espaces en question, car l'un des quatre « neveux » du pape qui, comme lui, habitaient à proximité du palais de la Rovere aurait tôt fait de prendre sa place. Jean du Bellay à Catherine de Médicis, Rome, 15 déc. 1554, *Ibid.*, Autogr. Salviati III/1: O, n° 2. Quelque temps plus tard, la reine-mère faisait écrire à Bernardo Salviati par le cardinal d'Armagnac, l'encourageant à céder ses droits sur le palais della Rovere audit cardinal du Bellay, ce dont elle lui serait bien reconnaissante. Georges d'Armagnac à Bernardo Salviati, s. l. (1555), *Ibid.*, n° 1. Il est intéressant de noter que cette même année 1555, le prieur de Rome sera fait grand-aumônier de la reine-mère.

²⁸ P. Pecchiai, *art. cit.*

²⁹ La patente de cette nomination est du 25 mai 1555. BAV, Barb. Salv. Autogr. III/1: A.

sager, à plus ou moins brève échéance, l'entrée au Sacré Collège, comme le souhaitait d'ailleurs depuis 1553 sa famille.³⁰ De fait, il lui faudra patienter jusqu'en 1561 avant d'obtenir le chapeau de cardinal, mais, déjà en 1555, la cour de France travaillait d'arrachepied à lui obtenir cet honneur.³¹ On comprend que dans de telles circonstances il ait été amené à repenser le projet de via Lungara.

De fait, les travaux inaugurés dès le mois d'août 1554, sous la direction de l'architecte florentin Giovanni Lippi, mieux connu à l'époque sous le nom de Nanni di Baccio Bigio, semblent prendre à partir de 1555-1556 une tournure nouvelle.³² Au projet initial: construction de quelques maisons de location et aménagement de la villa existante succède, de toute évidence, un projet beaucoup plus élaboré, comprenant, cette fois, l'édification d'un véritable palais, incorporant sans doute certains éléments de la villa Adimari, peut-être même une tour avoisinante, mais n'en répondant pas moins à un parti original, nouveau, susceptible de répondre aux besoins non plus d'un simple prieur de Rome, mais d'un cardinal en puissance.

Déjà, à la fin de 1557, la construction de l'immeuble était suffisamment avancée pour que Bernardo Salviati pût y faire transporter ses effets depuis le palais de Saint-Basile où il s'était, semble-t-il, retiré après la mort de sa mère.³³ Fermé à partir de 1558, en raison du départ du prieur pour la cour de France, le chantier reprendra en 1560 et restera ouvert pratiquement jusqu'en 1569, bien que les trois dernières années aient été surtout consacrées à des travaux d'embellissement. Divers registres conservés, les uns à la Vaticane, les autres aux Archives Salviati, permettent de suivre pas à pas le détail de ces opérations.³⁴ Le coût total de ces dernières

³⁰ Bernardo Salviati à son frère Alamanno, Venise, 15 nov. 1553, AS, Filz. II: 3, fasc. 7, n° 13.

³¹ Voir à ce propos la lettre du cardinal de Lorraine au cardinal Carafa, Saint-Germain-en-Laye, 9 juillet 1555, BAV, Barb. lat. 9920, fol. 20-21 (orig.).

³² BAV Barb. Salv., Giornale (1551-1555), fol. 66v et suiv. À noter, en particulier, que ce n'est qu'en mars 1555 qu'on voit apparaître pour la première fois le nom de l'architecte, Nanni di Baccio Bigio (« M^o Nanni architetto ») avec comme salaire 5,50 écus par mois. *Ibid.*, fol. 68v. Et ce n'est qu'à partir de ce moment que le niveau de dépenses, jusque-là modeste et irrégulier, se stabilise aux environs de 5 ou 600 écus par mois.

³³ P. Pecchiai, *art. cit.*

³⁴ A la BAV, dans le fonds Barb. Salv.: Libro di ricordi e conti (1553-56), Giornale (1551-55), Libro d'entrata et uscita (1557-65), Libro di debitori e credi-

aurait atteint, selon certaines estimations contemporaines, tout près de 40 000 écus.³⁵ Preuve supplémentaire, s'il en était besoin, des changements importants que le projet de via Lungara avait subi en cours de route.

Lorsque Bernardo Salviati, enfin promu au cardinalat, rentrera à Rome à l'été de 1561, son palais n'était pas encore terminé, mais il était en grande partie habitable et donc parfaitement capable de répondre aux besoins de sa cour. Il en fera, comme nous avons eu l'occasion de le montrer dans un article paru il y a quelques années, un des hauts-lieux de la munificence et de l'hospitalité à Rome au milieu du XVI^e siècle.³⁶

A sa mort en 1568, le palais passera à son frère Alamanno, puis au fils de ce dernier, Jacopo.³⁷ Les nouveaux propriétaires n'habitant pas encore Rome à l'époque, l'édifice sera habituellement loué, mais pour des termes ne dépassant pas en général deux ou trois ans³⁸ à d'importants personnages, tels, par exemple, l'ambassadeur de France, à partir de 1568,³⁹ le cardinal de Pérouse, au plus tard à partir de 1574,^{39a} les sieurs della Corgna, parents dudit cardinal, après 1589,⁴⁰ le cardinal Pallotta, au début du XVII^e

tori (1557-63), *Giornale di spese* (1565-66), *Libro d'entrata e uscita* (1568-70). Aux AS: Com. III: 67 (*Quaderno della cantina*, 1563-65) et 387 (*Libro ... per la fabrica*, 1562-63).

³⁵ AS Filz. II: 5, fasc. 15.

³⁶ P. Hurtubise, « La *table* d'un cardinal de la Renaissance », dans MEFRM, 92 (1980), p. 249-282.

³⁷ Aux termes du testament laissé par le cardinal qui faisait de son frère Alamanno et son neveu Jacopo ses héritiers universels. AS Filz. II: 61, fasc. 17. Alamanno étant mort à son tour en 1571, son fils deviendra seul propriétaire du palais.

³⁸ AS Com. III: 72, fol. 162v.

³⁹ BAV, Barb. Salv., *Entrata e uscita* 1568-70, fol. 2v. L'ambassadeur en question, Charles d'Angennes, évêque du Mans, s'installa au palais Salviati le 12 juin 1568. Combien de temps y demeura-t-il? Peut-être jusqu'en 1570, année où, on le sait, il sera promu au cardinalat. Cette même année, en effet, le palais est occupé, pendant quelques semaines au moins, par les officiers et la « famille » de Côme I^{er} de Médicis venu à Rome recevoir le titre de grand-duc que venait de lui octroyer le pape Pie V. BAV, Urb. lat. 1041 I, fol. 228v (Rome, 11 fév. 1570).

^{39a} Fulvio della Corgna, cardinal depuis 1551, était en effet le principal locataire du palais en 1574. AS Com. II: 316 (*Tavola di tutti i beni...*), fol. 86v. Depuis quand l'était-il? Nous ne le savons pas. Le demeura-t-il jusqu'à sa mort en 1583? La chose n'est pas impossible, bien que cela ne correspondît pas tellement à la politique habituelle des propriétaires du palais.

⁴⁰ AS Com. III: 72, fol. 162v. S'il est exact que les sieurs della Corgna devinrent après 1589 locataires du palais, prenant en quelque sorte la succession

siècle.⁴¹ Le prix de location pouvait varier entre 600 et 1 000 écus par an. À noter toutefois que le contrat comportait toujours une clause à l'effet que si un membre de la famille manifestait le désir de venir s'installer dans le palais, le locataire, quel qu'il fût, serait tenu de lui céder la place.⁴² De fait, il semble que cette règle ne fut pas toujours aussi simple à appliquer qu'il pouvait y paraître. Lorsque le duc Jacopo Salviati viendra s'installer à Rome à l'été de 1634, quelques mois à peine après l'assassinat de sa maîtresse, la belle Caterina Canacci, il lui faudra demander l'hospitalité au cardinal Barberini, plus tard emménager au palais Orsini au Mont Giordano, le palais de via Lungara étant à ce moment occupé par le duc de Bracciano.⁴³ Mais ce fut probablement là une des dernières fois que le palais fut habité par d'autres que les Salviati, ces derniers, en la personne du duc Jacopo, étant redevenus (et, cette fois, pour de bon) Romains. Sans doute, dès 1635 ou, au plus tard, 1636, Jacopo Salviati fut-il en mesure de reprendre possession du palais de via Lungara. À noter qu'il consacra vers 1657-1658, quelques milliers d'écus à réaménager et embellir son palais en vue probablement de lui donner un air un peu plus conforme au goût du jour. Deux fresques de Giovan Maria Morandi, encore visibles au XIX^e siècle dans les deux principaux salons du palais, l'une représentant Céphale et l'Amour, l'autre Thésée et Ariane, datent, selon toute probabilité, de cette même époque.⁴⁴

Le duc Anton Maria Salviati, petit-fils de Jacopo, étant mort en 1704 sans laisser d'héritier mâle, le palais passera à ses cousins

de leur parent, le cardinal de Pérouse, on comprend que dans sa *Descrizione di Roma Antica e Moderna*, publiée à Rome en 1643, Domenico Franzini puisse appeler le palais Salviati « palazzo detto della Corgna » (p. 717) et que, plus tard, l'érudit Galetti puisse aller jusqu'à affirmer: « Il palazzo che ebbe in Roma questa nobilissima famiglia [della Corgna] è quello che ora possiede la casa Salviati alla Lungara ». BAV, Vat. lat. 8037 II, fol. 45r.

⁴¹ D'après un *Avviso di Roma* du 17 juillet 1610 (BAV, Urb. lat. 1078, fol. 513), le cardinal Giovan Evangelista Palotta, nouveau locataire du palais Salviati, aurait pris la succession d'Alessandro Strozzi, évêque de Fermo, qui jusque-là occupait les lieux. Cfr. J. A. F. Orbaan, *Der Abbruch Alt-Sankt-Peters 1605-1615*, Berlin 1919, p. 85-86. Malheureusement, dans un cas comme dans l'autre, nous ne sommes pas en mesure d'établir quelle a été la longueur de ces locations.

⁴² AS Com. II: 72, 162v.

⁴³ BAV, Barb. lat. 6354, fol. 131v (Rome, 3 juin 1634).

⁴⁴ P. Pecchiai, « Palazzo Salviati alla Lungara », *loc. cit.* À noter qu'à l'époque, Giovan Maria Morandi faisait partie du personnel de la maison. AS, Filz. H: 25, fasc. 131.

de Florence, représentés à l'époque par le marquis Antonino Salviati, premier gentilhomme à la cour des grands-ducs de Toscane. Ce dernier ne pouvant dans les circonstances songer à venir s'établir à Rome, c'est à son aîné, Giovan Vincenzo marié d'ailleurs en 1719 à une riche héritière romaine, Anna Maria Boncompagni Ludovisi, qu'il confiera la tâche de redonner vie au palais de via Lungara. Décédé en 1757, Giovan Vincenzo sera succédé par ses fils, le duc Averardo, puis le cardinal Gregorio, derniers du nom, qui, s'ingénieront à faire de leur résidence romaine un haut-lieu d'hospitalité, de culture, mais surtout de munificence.⁴⁵ Signalons qu'au temps du duc Averardo, le seul coût d'entretien du palais et de ses habitants s'élevait à environ 8 000 écus par an.⁴⁶

3. *Architectes et décorateurs du palais.*

Sans doute serait-il possible, à partir des sources existantes, d'aller beaucoup plus loin dans la reconstitution des diverses étapes de l'histoire du palais comme palais, mais n'étant ni architecte ni spécialiste de l'histoire de l'architecture, nous nous garderons bien de tenter ce périlleux exercice. D'ailleurs compte-tenu des modifications importantes apportées à l'édifice au XIX^e, puis surtout au XX^e siècle, pareille étude nous entraînerait bien au-delà des limites que, dès le départ, nous nous étions fixées. Nous nous en voudrions tout de même de ne pas fournir ici quelques pistes à ceux ou celles que pourrait intéresser un tel exercice.

Des 1554, nous l'avons vu, le maître d'oeuvre employé par Bernardo Salviati fut Nanni di Baccio Bigio. A partir de 1566, ce dernier sera remplacé par Battista Casella qui, depuis 1555, était associé au projet à titre de *stuccatore*.⁴⁷ Nanni di Baccio Bigio (alias Giovanni Lippi) était sans doute déjà bien connu des Salviati. C'est lui qui, vers 1540, avait sculpté la statue de Clément VII à la Minerve. Or Giovanni, Bernardo et leur mère Lucrezia Salviati avaient été associés de très près à la réalisation de la chapelle à laquelle cette statue était destinée.⁴⁸ Lippi, était, en outre, un disci-

⁴⁵ P. Hurtubise, *Une famille-témoin: les Salviati*, p. 418, 428-429, 434-437.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 436.

⁴⁷ BAV, Barb. Salv., *Giornale* (1551-55), fol. 68r; *Giornale di spese* (1565-66), fol. 45r.

⁴⁸ P. Portoghesi, *Roma nel Rinascimento*, II, [S. l.n.d.], p. 499, L. Von Pastor, *Geschichte der Päpste*, IV/1, p. 329, n. 7.

ple d'Antonio da Sangallo le Jeune.⁴⁹ Or, nous l'avons vu, c'est Gian Battista da Sangallo frère et collaborateur d'Antonio, qui travailla à l'aménagement du palais que Lorenzo Salviati avait acheté en 1533 des « frères » de San Marcello. Mieux: Lippi et le fils aîné de Lorenzo, Gian Battista, étaient tous deux membres de la Confrérie du Crucifix (*l'Arciconfraternita del Sant.^{mo} Crocifisso*), rattachée à Saint-Marcel et y exercèrent même tous deux vers 1552-1554 des fonctions importantes.⁵⁰ Ajoutons enfin que Lippi était un ami de Francesco de' Rossi, mieux connu à l'époque sous le nom de Cecchino Salviati qui était lui-même, on le sait, un protégé et un client des Salviati, tout particulièrement du cardinal Giovanni.⁵¹

Certains auteurs, se fondant sur un dessin d'Antonio da Sangallo le Jeune, aujourd'hui conservé à la Galerie des Offices, dessin présentant de fait certaines similitudes avec le palais de via Lungara, ont émis l'hypothèse que le véritable concepteur de ce dernier pourrait bien être Sangallo lui-même plutôt que son disciple, Nanni di Baccio Bigio.⁵² L'hypothèse est séduisante, mais Sangallo, ne l'oublions pas, était mort depuis 1546, soit six ans avant que les Salviati n'entrent en possession de la villa Adimari et possible-ment neuf ans avant que le prier de Rome n'opte pour une construction d'envergure au lieu du simple aménagement prévu au départ. Il n'est toutefois pas impossible que Lippi se soit inspiré du plan en question, y apportant les modifications qui, dans les circonstances, pouvaient paraître s'imposer. N'oublions pas qu'à la même époque il était à compléter la construction du palais Ricci de via Giulia, mis en chantier par le même Sangallo.⁵³ Le concept de droit d'auteur n'était pas au XVI^e siècle ce qu'il est aujourd'hui. D'ailleurs un disciple s'inspirant de son maître pouvait-il être considéré comme un plagiaire? N'était-ce pas plutôt une forme d'hommage rendu à ce dernier?

Certains ont cru que le Florentin Baccio d'Agnolo avait été également associé à la construction du palais de via Lungara,⁵⁴ mais

⁴⁹ P. Portoghesi, *loc. cit.*

⁵⁰ J. Delumeau, « Une confrérie romaine au XVI^e siècle: l'Arciconfraternita del SS.^{mo} Crocefisso in S. Marcello », dans MAH, 63 (1951), p. 293, 296.

⁵¹ P. Hurtubise, *Une famille-témoin...*, p. 298-300.

⁵² P. Portoghesi, *op. cit.*, II, p. 475-476.

⁵³ I. Insolera, *La città nella storia d'Italia: Roma*, Rome 1980, p. 111, n. 10.

⁵⁴ P. Portoghesi, *op. cit.*, II, p. 475.

ils sont, eux aussi, mal servis par la chronologie, car Baccio d'Agnolo étant mort en 1543, on ne voit vraiment pas quelle contribution il aurait pu apporter à un projet qui, nous l'avons vu, ne prendra forme qu'une dizaine d'années plus tard. (Peut-être y a-t-il eu, cette fois, simple confusion de noms: Baccio d'Agnolo pour Baccio Bigio).

Des critiques, à commencer par Milizia au XVIII^e siècle,⁵⁵ feront plus tard état du manque d'unité et du caractère quelque peu bâtard de l'édifice dessiné par Lippi. Ce reproche, à vrai dire, n'est pas totalement immérité, mais peut-être faut-il tenir compte du fait que d'importantes modifications furent apportées en cours de route au plan initial et qu'il fallut d'autre part utiliser un certain nombre d'éléments déjà en place: on ne peut pour autant écarter la possibilité que Nanni di Baccio Bigio n'ait pas été tout à fait à la hauteur de la tâche.

Nous possédons au moins une gravure,⁵⁶ puis surtout un inventaire du milieu du XVIII^e siècle⁵⁷ qui permettent de nous faire une assez juste idée de l'allure que pouvait avoir à l'époque le palais Salviati de via Lungara. Il conservait, semble-t-il, pour l'essentiel, la silhouette que lui avait prêtée Nanni di Baccio Bigio deux siècles plus tôt. Le corps principal en forme de U s'ouvrait à l'ouest sur un vaste parc sans doute objet de nombreux réaménagements aux XVII^e et XVIII^e siècles et que les papes Léon XII et Grégoire XVI transformeront d'ailleurs en jardin botanique à partir de 1823.⁵⁸ Au nord, du côté de Sant'Onofrio, une annexe rattachée à ce corps principal, mais de toute évidence plus ancienne que lui — nous croyons qu'il s'agit des vestiges de la maison de campagne de Filippo Adimari —, annexe munie d'une cour intérieure et d'un « jardin secret » et dont les Salviati, au moins au XVIII^e siècle, se plairont à faire leurs quartiers d'été.⁵⁹

À l'intérieur, sur trois étages et demi, quelque 150 pièces servant à abriter, au rez-de-chaussée et à l'entresol, les principaux services et un certain nombre d'employés de la maison, à l'étage

⁵⁵ F. Milizia, *Roma delle bell'arti del disegno*, Bassano 1787, p. 146.

⁵⁶ Il s'agit de la très belle gravure d'A. Specchi publiée au XVIII^e siècle par Domenico de' Rossi.

⁵⁷ L'inventaire date de 1757 et se trouve aux ASV, Fondo Salviati 26.

⁵⁸ Cfr. L. Gigli, *Rione XIII: Trastevere* (Guide Rionali di Roma), I, Rome 1977, p. 22.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 18.

principal (*piano nobile*) le maître, la maîtresse ou quelque autre membre important de la famille, à l'étage supérieur et dans les combles, l'importante cohorte des « domestiques », depuis le majordome jusqu'aux plus humbles servantes. Sans doute le palais n'abrite-t-il plus aux XVII^e et XVIII^e siècles des « familles » de cent ou cent-vingt personnes, comme au temps du cardinal Bernardo,⁶⁰ mais avec des « domesticités » pouvant atteindre la trentaine, voire même la soixantaine et plus un siècle plus tard,⁶¹ on se situe quand même à des niveaux plus que respectables, en tout cas très près de ceux que l'on trouve dans les meilleures maisons de l'époque.

A noter également la présence de deux chapelles, d'une bibliothèque, de quatre salles d'audience (*camere d'udienza*) ou salons, d'une « galerie » (*galleria*) ornée de statues, de bustes et de vases de diverses sortes, d'innombrables antichambres dont certaines littéralement tapissées de peintures, d'une grotte, d'une fontaine, cette dernière disposée à l'intérieur du « jardin secret » dont il a été question plus haut. L'une des deux chapelles, de fait la plus ancienne, nous a été conservée et l'on peut encore aujourd'hui y admirer des oeuvres de Santi di Tito et de Cecchino Salviati. Il n'en est malheureusement pas ainsi du reste de la décoration picturale ou encore des collections d'art qu'abritait encore au XVIII^e siècle le palais: de la première, il ne reste plus, en effet, que des vestiges; quant aux secondes, elles ont été dispersées, probablement dès la fin du XVIII^e siècle. Mais, grâce à un certain nombre de sources contemporaines, il est encore possible aujourd'hui d'imaginer ce que pouvait être ce prestigieux ensemble.

Dès son installation via Lungara, probablement déjà en 1635, le duc Jacopo Salviati avait commandé toute une série de tableaux aux peintres Agostino Melisi, Lorenzo Martelli, Bartolomeo Poggi, puis surtout, Giovan Maria Morandi: entre autres, une Histoire de Syrinx (Melisi), un Mariage de Bacchus et d'Ariane (Morandi), un Orphée aux Enfers (Martelli), une Histoire de Céphale (Poggi), un Couronnement d'Ariane (de nouveau, Morandi). Morandi reprendra d'ailleurs certains de ces thèmes, mais sous forme de fresques, probablement, comme nous le suggérons plus haut, à l'occa-

⁶⁰ P. Hurtubise, « La table d'un cardinal de la Renaissance... », p. 258-suiv.

⁶¹ Id., *Famille-témoin: les Salviati*, p. 434.

⁶² *Ibid.*, p. 462.

sion du réaménagement de 1657-1658. Dans une liste de tableaux que les héritiers de ce même Jacopo Salviati feront dresser après sa mort en 1672, en vue peut-être d'un partage, nous constatons la présence, entre autres, de six Tintoret, quatre Titien, quatre Salviati, deux del Sarto, deux Correggio, deux Palma l'Ancien, un Raphaël, un Pérugin, un Parmesan.⁶³ Mais il s'agit d'une liste sélective ne représentant sans doute qu'une partie des trésors que l'on trouvait à l'époque via Lungara. Jacopo Salviati, ne l'oublions pas, se situait au terme d'une longue tradition de mécénat inaugurée, dès le début du XVI^e siècle, par son parent, le cardinal Giovanni.

Beaucoup plus complet, l'inventaire déjà mentionné du milieu du XVIII^e siècle, identifie 322 peintures, 57 sculptures et 43 estampes formant ce que l'on pourrait appeler les collections d'art du palais Salviati, sans compter quelques tapisseries et les fresques plus haut indiquées de Morandi. A noter que plusieurs des tableaux de la liste de 1672 ne figurent plus dans cet inventaire — un partage intervenu en 1732 entre le duc Giovan Vincenzo Salviati et sa cousine, la connétable Zefferina Salviati Colonna est sans doute responsable de cette disparition (et, empressons-nous d'ajouter, de cet appauvrissement),⁶⁴ — mais l'ensemble n'en reste pas moins imposant, susceptible en tout cas d'impressionner ceux et celles qui, à l'époque, avaient l'occasion d'être invités ou de séjourner au palais Salviati. Et nous ne parlons ici que des oeuvres d'art: si nous ajoutions à ces dernières le riche mobilier que l'on trouvait également à l'époque dans le palais de via Lungara et si, nous aventurant hors du palais, nous nous laissions tenter par les vastes jardins s'étendant à l'ouest vers le palais Corsini, jardins qui, déjà au XVI^e siècle, étaient le théâtre de fêtes et réceptions de toutes sortes, et qui, au XVIII^e siècle, accueilleront, pendant un certain nombre d'années, l'*Accademia dell'Arcadia*,⁶⁵ combien plus impressionnant nous paraîtrait ce symbole, cet ultime symbole d'une grandeur née à Florence, mais consacrée à Rome.

4. *La bibliothèque du palais.*

Nous avons vu, plus haut, que le palais de via Lungara était également pourvu d'une bibliothèque. La chose n'a rien d'insolite

⁶³ *Ibid.*, p. 465.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 466.

⁶⁵ I. Carini, *L'arcadia dal 1690 al 1890*, Rome 1891, p. 41.

au XVIII^e siècle, puisqu'à l'époque noblesse et érudition font en général bon ménage, mais la bibliothèque des Salviati a ceci de particulier qu'elle témoigne d'une passion du livre et du manuscrit antérieure, et de beaucoup, au XVIII^e siècle.

Une *libreria* — ainsi s'expriment les documents de l'époque⁶⁶ — existait déjà dans le palais de via Lungara du vivant du cardinal Bernardo. Ce dernier n'avait rien d'un intellectuel — actif, entreprenant, impulsif, il était plutôt du genre « écumeur de mer » —, mais il avait fait sur le tard des études à Padoue en vue très probablement de s'y préparer, comme le lui avait suggéré sa cousine, Catherine de Médicis, à une carrière ecclésiastique,⁶⁷ et ceci l'avait amené à se constituer à partir de 1545, année où il était venu s'installer à Padoue, une bibliothèque personnelle qui, vers 1562, comptait quelque 250 titres.⁶⁸ Mais, fait beaucoup plus important, il avait hérité en 1553 des collections, en particulier d'une précieuse collection de manuscrits grecs, de son frère, le cardinal Giovanni. Humaniste réputé, Giovanni passait en effet pour avoir une des bonnes bibliothèques de littérature ancienne de l'époque.⁶⁹

Jacopo Salviati, neveu du cardinal Bernardo et lui-même amateur de « belles choses », ne sera que trop heureux d'entrer en possession de ces collections à la mort de son père, Alamanno, en 1571. Il en prendra d'ailleurs jalousement soin, comme nous pouvons le constater par un certain nombre de lettres écrites à son agent et procureur à Rome, Camillo Giugni. Il en sera de même de ses fils, Francesco et Lorenzo. Ainsi, en 1588, ces derniers insistent-ils auprès du même Camillo Giugni pour qu'il cherche à récupérer un des manuscrits grecs du cardinal Giovanni prêté depuis plusieurs années à une certaine grande dame romaine.⁷⁰

À titre de premier titulaire de la « primogéniture » créée en faveur de la famille par le cardinal Antonio Maria, Lorenzo héritera au début du XVII^e siècle de quelque 1 000 autres ouvrages, dont 400 de droit, 150 de théologie, 120 d'histoire, près d'une

⁶⁶ Jacopo Salviati à Lorenzo Bonciani, Florence, 29 juillet 1591, AS, Com. III: 72, fol. 16v.

⁶⁷ Côme I de Médicis à Bernardo Salviati, Poggio a Caiano, 2 sept. 1545, BAV, Barb. Salv., Autogr. I, fol. 666r.

⁶⁸ *Ibid.*, Autogr. 3, fasc. 1: R, n^{os} 1, 2, 4, 7.

⁶⁹ P. Hurtubise, *Une famille-témoin...*, p. 286-287.

⁷⁰ Francesco et Lorenzo Salviati à Camillo Giugni, Florence, 14 mars 1588, AS Com. III: 72, fol. 142v-143r.

centaine de philosophie, y compris un certain nombre de manuscrits grecs et latins venant cette fois tout probablement de Lorenzo Salviati, père d'Antonio Maria, ouvrages qui aboutirent sans doute eux aussi sinon du vivant de Lorenzo, du moins du vivant de son fils, le duc Jacopo, sur les rayons de la bibliothèque du palais de via Lungara.⁷¹

Malheureusement nous ne savons pas ou, du moins, nous ne savons que très imparfaitement ce qui advint par la suite de ces diverses collections. Il semble bien que dans ce cas, comme dans celui plus haut mentionné des oeuvres d'art du palais, un partage soit intervenu entre les Salviati de Florence, propriétaires depuis 1704 du palais de via Lungara, et leur cousine, la connétable Zeffarina Colonna. Comment expliquer autrement le fait que des 93 *codex* grecs que les Colonna vendront au Saint-Siège en juillet 1821, au moins une bonne moitié aient été de provenance Salviati? ⁷² Mais tout ne passa pas aux Colonna, puisqu'en 1776, le duc Averardo Salviati est en mesure de vendre une trentaine de *codex* latins et italiens et quelques rares impressions grecques du début du XVI^e siècle provenant sans doute des collections d'un Giovanni ou encore d'un Lorenzo Salviati.⁷³

S'il nous manque une liste énumérative des ouvrages restés via Lungara au lendemain de ce partage, nous disposons par contre de l'inventaire d'un autre bibliothèque entrée vers la même époque au palais: celle du cardinal Alamanno Salviati.

Un mot tout d'abord du personnage. Il est né en 1669 à Florence. Destiné, semble-t-il, comme son aîné Giovanni, à une carrière ecclésiastique, il a été confié au Séminaire de Sienne avant d'aller poursuivre des études de lettres, de philosophie et de droit à l'Université de Pise, études couronnées par un doctorat *in utroque* en 1696.

Membre de l'*Accademia della Crusca*, il s'y fait très tôt remarquer par sa grande curiosité intellectuelle et son érudition. Il semble bien que sa principale ambition à l'époque ait été de suivre l'exemple de ses maîtres à Pise et de se consacrer totalement à

⁷¹ P. Hurtubise, *Une famille-témoin...*, p. 289, 294.

⁷² G. Mercati, « Il Plutarco di Bartolommeo da Montepulciano », dans *Opere Minori* IV (Studi e Testi 79), Cité du Vatican 1937, p. 201. Id., « Un altro manoscritto di Gelasio Ciziceno », *Ibid.*, p. 56.

⁷³ *Ibid.*, p. 201.

une carrière de l'esprit. Un premier voyage en France à la toute fin du XVII^e siècle n'est sans doute pas étranger à cette ambition.

Mais, accouru à Rome en 1705, à la demande de sa famille, pour succéder à son frère Giovanni dont la carrière a été brusquement interrompue par la mort, il se voit, dès 1707, chargé d'une nonciature extraordinaire en France, nonciature qui le retiendra de fait quatre années à Paris, quatre années qui lui permettront de nouer de solides amitiés avec un certain nombre d'écrivains, d'érudits et d'ecclésiastiques français, mais également de s'intéresser de très près au phénomène janséniste. Suivent six années à Avignon où il exerce les fonctions de vice-légat, puis treize années à Urbino à titre de président de légation, mais, notons-le, avec pouvoirs de légat *a latere*. En 1730 il est enfin promu au Sacré Collège, mais c'est là un honneur bien tardif et d'ailleurs d'assez peu de profit pour sa famille et pour lui-même, puisqu'il meurt en 1733.⁷⁴

C'est grâce à cet homme que la bibliothèque du palais de via Lungara s'enrichit à l'époque de plus de 1 250 titres nouveaux, soit, en tout, quelque 4 000 volumes.⁷⁵ Ensemble imposant, reflétant une vaste culture, mais peut-être encore plus les inquiétudes, les interrogations, les enjeux de son temps. Car cette bibliothèque d'érudit, contrairement aux bibliothèques d'un Giovanni ou encore d'un Antonio Maria Salviati au XVI^e siècle, est beaucoup plus axée sur le présent que sur le passé.

Lettres, philosophie, histoire y occupent, comme on pourrait s'y attendre, une place relativement importante, soit 38% des titres recensés, mais les sciences, tout comme le droit d'ailleurs, sont loin d'être négligés avec 6 et 5% respectivement du total. La théologie, forte de ses 638 titres (54%) occupe bien évidemment, et de loin, la première place, mais il s'agit en réalité, pour une large part, d'ouvrages de controverse, souvent de simples *factums*, liés aux grands débats français de l'heure: jansénisme, quiétisme, querelle des rites. Si nous faisons abstraction de ce dernier bloc, nous nous retrouvons devant une bibliothèque dominée d'abord et avant tout par l'histoire, la théologie n'y occupant plus que la seconde place devant les lettres modernes, les lettres anciennes et les sciences. Dans cet ordre.

⁷⁴ P. Hurtubise, *Une famille-témoin...*, p. 412-413, 457-459.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 459-461.

Si nous considérons, d'autre part, l'élément linguistique, nous constatons que 61% des ouvrages de cette même bibliothèque sont français, 23% latins et 16% seulement italiens. Evidemment, encore ici, il faudrait peut-être faire abstraction du bloc janséniste-quiétiste qui, à lui seul, représente 513 des 769 ouvrages français recensés, mais que nous considérions ou non ce bloc, l'élément français n'en reste pas moins très important, à l'image sans doute des intérêts d'un Alamanno Salviati (et, nous pourrions ajouter, de sa famille) pour tout ce qui concernait de près ou de loin la France et la culture française. N'avait-il pas lui-même séjourné pendant de très longues années dans ce pays? Et les Académies florentines, à commencer — il importe de le souligner — par sa propre *Accademia della Crusca*, n'entretenaient-elles pas à l'époque des rapports très étroits avec la France, ses écrivains, ses savants?

La présence d'une telle bibliothèque via Lungara était de nature à rehausser le prestige, déjà grand, du palais Salviati et de ses habitants. D'un palais qui, au XVIII^e siècle en particulier, ne pouvait se contenter d'être « espace mondain », mais se devait en même temps, eu égard au passé de la famille, eu égard surtout au rang et aux fonctions que certains de ses membres occupaient à l'époque, d'être « espace culturel ». Malheureusement livres et manuscrits subiront à la fin du XVIII^e siècle le même sort que les collections d'art de la famille, de sorte que nous en sommes réduits aujourd'hui à imaginer ce que pouvait être cet « espace ». Mais ce que nous en savons, grâce aux quelques inventaires qui nous restent et dont nous avons fait usage plus haut, permet au moins d'affirmer qu'il était en mesure d'impressionner, et d'impressionner durablement, les contemporains.

* * *

C'est dans se décor enviable que s'éteint, le 5 août 1794, le cardinal Gregorio Salviati, dernier du nom. Le *Diario ordinario di Roma*, ce précieux carnet mondain de l'époque, nous a laissé un récit détaillé de cette mort et des funérailles qui suivirent. Mort digne, accompagnée des sacrements et bénédictions d'usage, entourée également d'une vaste conspiration de prières dans tous les couvents, église et oratoires placés sous la protection du cardinal. Puis, le 7 août au matin, funérailles imposantes à Santa Ma-

ria sopra Minerva où, la veille au soir, le corps du défunt avait été transporté en grande pompe. Détail intéressant: le 6, alors que le cardinal était exposé en chapelle ardente dans l'antichambre de ses appartements du *piano nobile*, des messes étaient célébrées sans interruption dans la chapelle du palais et sur trois autres autels érigés pour l'occasion par le pape en autels privilégiés.⁷⁶ Images impressionnantes, édifiantes même, mais qui servaient surtout à illustrer à quel point l'installation des Salviati à Rome et leur présence remarquée via Lungara étaient étroitement liées aux carrières réussies d'un certain nombre d'ecclésiastiques sortis des rangs de la famille, entre autres, au XVI^e siècle, les cardinaux Giovanni, Bernardo et Antonio Maria, au XVIII^e, les cardinaux Alamanno et Gregorio. En un sens, il paraissait (et il dut paraître à l'époque) logique que la famille s'éteignît en la personne d'un cardinal et que ce cardinal fût le dernier Salviati à habiter le palais de via Lungara.

Qu'advint-il du palais après la morte de Gregorio Salviati? Ayant été rattaché à la fin du XVII^e siècle par le duc Francesco Maria à la « primogéniture » créée un siècle plus tôt par le cardinal Antonio Maria, il passa, en même temps que les autres biens de cette « primogéniture », à Carlo Caprara, fils d'une soeur cadette de Gregorio, Virginia Ippolita, mariée au comte Niccolò Caprara de Bologne. En 1808, Caprara, criblé de dettes, vendra la propriété en question au banquier Domenico Lavaggi.⁷⁷ En 1840, le palais passera au gouvernement pontifical — il abritera pendant un certain temps l'*Archivio urbano* — pour devenir, trente ans plus tard, propriété de l'Etat italien. On en fera, en 1883, un Tribunal militaire, puis en 1932, le *Collegio militare di Roma*. En 1933, des travaux importants confiés à l'architecte Manlio Felici transformeront considérablement l'aspect intérieur et extérieur du palais. Depuis 1971, l'édifice abrite un certain nombre de Centres et Instituts relevant du Ministère de la Guerre⁷⁸.

Voilà esquissée, à très larges traits, l'histoire du palais Salviati de via Lungara et de ses habitants, du moins d'un certain nombre

⁷⁶ *Diario ordinario di Roma*, 9 août 1794, p. 16-20.

⁷⁷ P. Hurtubise, *Une famille-témoin...*, p. 491-492.

⁷⁸ L. Gigli, *Rione XIII: Trastevere*, I, p. 20-22.

de ses habitants. Il y aurait infiniment plus à dire sur l'un et sur les autres, mais cela nous entraînerait beaucoup trop loin et d'ailleurs nous comptons bien qu'en ce qui concerne le palais en particulier, l'un ou l'autre historien de l'architecture saura lui accorder un jour l'attention qu'il mérite. Pour ce qui est des habitants, on trouvera sur eux de plus amples informations dans l'histoire de la famille Salviati que nous avons fait paraître à Rome en 1985.⁷⁹

⁷⁹ P. Hurtubise, *Une famille-témoin: les Salviati* (Studi e Testi 309), Città del Vaticano 1985. Une traduction italienne est en préparation.

PITTURA E CONTRORIFORMA NEL SECOLO XVI: VERSO UNA NUOVA DEFINIZIONE DEL PROBLEMA *

GIUSEPPE SCAVIZZI

Centre for Religious Studies, University of Toronto

Il problema del rapporto pittura-Controriforma fu sollevato per la prima volta oltre cinquant'anni fa da Pevsner e Weisbach, divenendo da allora oggetto di infinite prese di posizione in disaccordo su tutto, specialmente sulla questione fondamentale se vi sia stata o no un'arte della Controriforma. Le ricerche degli ultimi anni hanno evitato le pericolose generalizzazioni e si sono orientate di preferenza verso argomenti specifici — rapporti fra un committente e un artista, indirizzi di particolari istituzioni in fasi storiche determinate, e così via — riuscendo su alcuni di questi temi a stabilire anche un certo consenso. Nello scritto presente si vuole offrire un quadro di quelli che paiono oggi gli elementi meno incerti di questa problematica, e mettere a fuoco dov'è possibile quelle correlazioni fra ideologia e stile pittorico che sempre sono state il rovello di questo studio interdisciplinare.

Appare chiaro in primo luogo che a nessuna conclusione positiva sono giunti i tentativi di stabilire dei punti fermi nel rapporto arte-Chiesa per tutto il periodo che va dall'inizio della reazione antiprottestante al decreto del Concilio di Trento sulle immagini del 1563. Non che mancassero in questi anni gli interventi dei teologi cattolici sull'arte, come testimoniano gli scritti di Eck, Emser, Catarino e di tanti altri; ma quegli interventi furono di natura essenzialmente controversista, e cioè rientrarono in un dibattito che si svolse fra i rappresentanti del clero dei campi op-

* Il presente articolo si basa sul testo di una conferenza tenuta nell'ottobre 1986 all'Art Gallery of Ontario in concomitanza con l'esposizione d'arte sacra barocca *Vatican Splendor*.

posti e che usò esclusivamente concetti provenienti dalla tradizione teologica. Quella letteratura controversista era scritta da teologi, e non poteva avere influenza alcuna sull'arte perché si svolgeva ad un livello che all'arte era estraneo, in secondo luogo la Chiesa manifestava in questa fase divisioni interne sul modo in cui rispondere ai protestanti, tali da limitarne il potere d'azione; un senso d'incertezza dominava tutto l'apparato ecclesiastico, col risultato che, se non si canonizzarono per qualche decennio nuovi santi, neppure si promosse attivamente l'arte sacra. Si bloccò a Roma la costruzione di S. Pietro, e la committenza cadde a tutti i livelli; in queste condizioni se è vero che alcuni artisti furono colti da crisi mistiche e un Michelangelo cessò di interessarsi di temi di natura secolare dopo il '40, è anche vero che non potettero esistere né direttive generali e neppure orientamenti particolari da parte del clero. Come si è detto sopra, le opere moderne che hanno suggerito l'esistenza di queste tendenze, o un'influenza della Chiesa sull'arte in questi anni, si sono rivelate singolarmente inconcludenti.¹

Ben diversa era l'atmosfera che regnava nella Chiesa dopo il 1563, quando si vide per la prima volta un impegno diretto e massiccio della gerarchia nel campo dell'arte. Nei circa vent'anni che seguirono la conclusione del Concilio l'enorme combattività della Chiesa nuovamente unita si esplicò in una vasta e capillare politica d'intervento che tese a ristabilire il ruolo predominante del clero nella creazione dell'apparato liturgico del quale l'arte sacra era parte; è importante notare che l'intervento questa volta fu diretto non ai protestanti — coi quali ogni comunicazione era interrotta — ma agli stessi cattolici. L'opera della Chiesa in questa fase storica fu volta non al dibattito astratto, ma alla conservazione della fede cattolica, alla rimozione degli errori, alla divulgazione di nuove direttive dottrinali; in breve, alla riforma.

Come operava la gran macchina dell'amministrazione ecclesiastica a livello di committenza artistica? Gran peso aveva l'opera pastorale dei vescovi, come dimostra il caso di Carlo Borromeo.²

¹ Una rassegna dei problemi arte-Chiesa per il periodo anteriore al 1563 è data da M. Cali, nel suo «Arte e Controriforma» apparso nel IV vol. de *La storia*, UTET, Torino 1984.

² Vasta la letteratura recente su C. Borromeo e l'arte; per una rassegna aggiornata della problematica e della bibliografia sull'argomento occorrerà attendere la pubblicazione degli atti del convegno sullo stesso tema (Milano, 1984).

Il Borromeo operava su due livelli: da un lato, attraverso visite pastorali metodiche nel territorio della sua giurisdizione egli aveva modo di controllare la natura e la condizione di ogni opera d'arte, verificando l'ortodossia delle immagini, lo stato delle opere, la necessità di nuove costruzioni e abbellimenti; dall'altro attraverso gli editti dei sinodi della Chiesa lombarda aveva modo di trasformare queste sparse osservazioni e interventi in regole precise da osservarsi da parte di tutta la diocesi. Fu nel contesto di questi editti sinodali che si materializzò quel trattato sull'architettura sacra che tanta influenza ebbe ovunque nei decenni che seguirono. I vescovi non erano soli poi nella lotta per la riforma: se gran peso aveva la loro opera pastorale, peso non minore aveva l'autorità dei tribunali, poiché l'Inquisizione poteva mettere gli artisti con le spalle al muro in caso di errore. Nel processo intentatogli a Venezia nel 1573 il Veronese mise in luce come il modo stravagante di trattare un soggetto importante come l'Ultima Cena derivasse da una profonda ignoranza delle Scritture:³ il fatto che egli non avesse mai letto il Vangelo, tuttavia, non poteva essergli imputato (anche perché le Scritture erano tenute sotto chiave dalla Chiesa tridentina), e questo indicava tutti i limiti dell'opera dell'Inquisizione, che poteva operare solo di fronte a una flagrante violazione dei principi del decoro e del dogma ma poi non poteva dare nessuna indicazione su quali mutamenti dovessero essere effettuati nei quadri. Opera pastorale e inquisizione erano forme di governo e agivano con poteri di censura ma non erano in grado di creare le condizioni in cui una nuova arte sacra si sarebbe manifestata; esse, in altre parole, non avevano la forza di influenzare l'arte se non in modo negativo.

Un'influenza positiva avevano invece sia le opere letterarie scritte dai teologi con lo scopo di stimolare una riforma dell'arte sacra che l'attività degli ordini religiosi, due aree che sono state oggetto di studio negli ultimi anni. La fioritura della letteratura teologica diretta alla riforma dell'arte dopo il Concilio di Trento è prodigiosa. Solo negli anni 1564-70 vengono pubblicati in Francia il *Discours* di Claude Saintes sulla distruzione delle chiese da parte degli ugonotti e sul significato dell'architettura sacra, oltre a diverse opere di René Benoit, anch'esse in francese, sul concetto

³ La documentazione relativa al processo intentato al Veronese è in P. Fehl, in *Gazette des Beaux Arts* 1961, 325ss.

di idolatria e in difesa delle immagini; in Inghilterra i *Dialoghi* e il libro sull'adorazione delle immagini, entrambi in latino, dei due fuoriusciti Nicola Harpsfeld e Nicola Sanders; in Italia i *Dialoghi* di Giovanni Andrea Gilio, in volgare, e il libro sui miracoli delle immagini di Giulio Castellani; nei Paesi Bassi, infine, il libro in latino sull'antichità delle immagini di Federico Schenck van Tautenburg e quello anche in latino con versioni in volgare dell'altro olandese Giovanni Molano. Queste non erano che le opere più importanti, e molte di esse furono ripubblicate più di una volta; alcune erano state scritte ancora prima del famoso decreto — il *Discours* del De Saintes era stato scritto nel mezzo dei disordini del '62; il trattato del Benoit è datato febbraio '63; almeno uno dei dialoghi del Gilio fu scritto nel '62 —; ma tutte risentivano del nuovo clima battagliero creatosi nella Chiesa al tempo delle guerre di religione in Francia e del manifestarsi in tutta la sua ampiezza del nuovo pericolo calvinista, una risposta al quale era lo stesso decreto del Concilio. Il periodo posteriore al 1570 vide la pubblicazione di altre opere, forse minori di numero ma più sistematiche nella trattazione, come i trattati ormai famosi del Borromeo sull'architettura e del Paleotti sulla pittura sacra. La massima parte di questo sforzo di natura letteraria era comunque già concluso intorno al 1580.

Un'importanza particolare è stata data dagli studi recenti alle opere del Gilio e del Paleotti, sulle quali ora ci soffermeremo con particolare riguardo all'influenza ch'esse possono avere avuto sull'arte italiana del tempo. L'opera del Gilio, che ancora attende una disamina critica sistematica, ruota tutta attorno al problema dell'arte, dal *Trattato* del 1563 sul problema dell'idolatria ai *Dialoghi* del 1564 alla *Storia delle persecuzioni della Chiesa* del 1573, nella quale si fa una storia dettagliata dell'iconoclastica bizantina. Nel primo dei due *Dialoghi* sugli errori dei pittori Gilio prende a prestito dalla cultura secolare tutti i temi classici per esaltare la pittura, risolvendo sempre a favore di questa i vecchi conflitti emersi tradizionalmente nella letteratura sul Paragone. Il Gilio salda questi principi — che erano moneta corrente fra gli artisti — con le giustificazioni più propriamente teologiche dell'arte (Memoria, Bibbia pauperum, Excitatio), prospettando per il pittore un operare nel quale ai principi tecnici dell'arte classica vengono uniti i fini più alti del cristianesimo. I pittori sono idealmente per lui dei 'predicatori muti' che esercitano la loro influenza attraverso l'os-

servanza dei principi del decoro e della verosimiglianza, dei « fedeli e puri dimostratori de la verità del soggetto » che non possono allontanarsi dal naturale perché l'arte è « scimia de la natura »; essi devono seguire regole, ordine e diligenza allo scopo di raggiungere uno stile semplice e puro, chiaro e aperto. Lo scopo dichiarato del Gilio è di lottare affinché l'arte cristiana torni alla ' purità primiera '.

Avendo espresso i desiderata della nuova arte cattolica, Gilio passa a esercitare la sua famosa critica a Michelangelo per la sua mancanza di rispetto verso la tradizione dell'iconografia cristiana che si risolve in un soggettivismo pericoloso; egli critica però anche Michelangelo e altri pittori contemporanei come Sebastiano del Piombo e Siciolante, e questo è molto meno noto, per aspetti che si riferiscono non al contenuto ma alla forma, cioè per il loro stile artificioso e incomprensibile:

« Il loro primo sforzo è di tagliare alle figure il capo...accio si dica che sono sforzate, e quei sforzi a le volte sono tali che meglio sarebbe che non fussero, et al soggetto de l'istoria... poco o nulla attendono ».⁴

Questi pittori fanno « figure, figuracce e figuroni senza proporzione alcuna », con colli torti, sforzate, sgarbate, confuse, capricciose e oscure, tali che spesso fanno ridere. Michelangelo in modo particolare si compiace dell'arte e non del vero, e fa questo perché non si cura di essere compreso dai molti ma ricerca il giudizio di « pochi avventurati ».

Si dice che i teologi non si occupavano dello stile dei quadri; al contrario, se ne occupavano. Già Catarino si era lamentato del fatto che molti pittori non imitassero la natura; egli narrava di aver visto

« certe imagini così stravaganti che a stento vi si riconosce la figura umana... Altrove invece vi sono composizioni fatte con tanto artificio, che a volte non conservano fra tanti gesti sconvenienti il decoro delle figure, e non hanno nessuna gravità, e non eccitano per nulla alla devozione ».⁵

⁴ G. A. Gilio, *Dialoghi*, in P. Barocchi, *Trattati d'arte* Bari 1960-62, II, 4; importanti per la comprensione del Gilio i commenti della Barocchi, ib. 527ss.

⁵ G. Scavizzi, *Arte e architettura sacra*, Roma 1982, 201.

Gilio critica quello stile che oggi definiremmo col termine di manieristico per i suoi caratteri secolari, soggettivi, artificiosi; lo critica anche perché è elitista ed ermetico e non ha rapporto con il popolo. Con somma intelligenza dell'arte, Gilio critica Michelangelo perché identifica in lui — come farà poi la critica moderna — il primo artefice di quello stile. Certo Gilio non dice in quale stile si deve dipingere nel futuro; ma il suo appello per un ritorno alla 'purità primiera' è eloquente e qualunque artista del suo tempo l'avrebbe compreso.

Nello stesso anno in cui uscivano i *Dialoghi*, Santi di Tito, tornato a Firenze dopo un lungo soggiorno romano, inizia la sua riforma dell'arte sacra sostituendo allo stile sofisticato e cerebrale dei manieristi contemporanei un suo stile chiaro e piano che poteva essere apprezzato da chiunque. La sua Sacra Conversazione di Ognissanti (c. 1565), prima opera fiorentina, si differenzia profondamente da qualsiasi cosa prodotta anteriormente da Santi stesso o da altri per la sua semplicità devota, per il suo trasportare il soggetto sacro su un piano di facile comprensibilità, per il naturalismo del dettaglio. Questo stile, che è stato definito 'arcaizzante', riprende intenzionalmente il linguaggio dell'arte devota premanieristica, e corrisponde così perfettamente a quella 'primiera' semplicità di stile invocata dal Gilio; si può pertanto affermare che

« Santi's pietism was probably reinforced by, if not largely the result of, the ongoing Counter-Reformation ».⁶

A Firenze la riforma di Santi di Tito ebbe largo seguito nelle opere di Empoli, Ligozzi, Passignano e Cigoli, nelle quali è stata notata da sempre una ripresa cosciente di stili premanieristici; ma essa non fu un fatto isolato: nella stessa Roma e nell'Italia centrale un movimento del tutto analogo si delineava con l'opera di Federico Barocci, che negli anni posteriori al '65 veniva creando quella sua maniera dolce e suadente, popolare e colta nello stesso tempo, che avrà largo seguito fino alla fine del secolo, ed oltre. La coincidenza cronologica della pubblicazione dei *Dialoghi* del Gilio e della nascita di questi due movimenti di riforma artistica non può

⁶ J. Spalding, in *Storia dell'Arte* 1983, 48.

essere casuale, e va vista come una prima precoce risposta dei pittori al clima creatosi con la conclusione del Concilio.

Se il rapporto fra Gilio e pittori come Santi di Tito o Barocci può apparire vago, e forse da prendere più che altro come simbolo di indirizzi più ampi e generali della teologia e dell'arte senza dubbio collegati fra loro, molto concreto appare il rapporto fra Paleotti e i pittori di Bologna, anche perché in questo caso i fenomeni appaiono correlati in termini di geografia, in un rapporto di potere e soprattutto nel fatto che questo coagulo avvenne tutto nei territori della Chiesa, che diverranno da ora in poi il centro di elaborazione e diffusione di un'arte sacra adeguata alle necessità dei tempi.

Il *Discorso* del Paleotti del 1582, al pari delle opere simili ma più antiche di Molano e Borromeo, è sistematico nel trattare dell'arte cristiana, degli abusi e della riforma, e nasce da una necessità pratica di applicazione di principi. Sia Paleotti che Borromeo erano stati impegnati nelle ultime fasi del Concilio e intendevano ora trasferire le direttive del Concilio stesso dalla sfera della teoria a quella della pratica nelle loro rispettive diocesi; e come l'opera del Borromeo emergeva da un corpo di decisioni sinodali di natura pratica, così l'opera del Paleotti nasceva dalla collaborazione di uomini di cultura uniti nel desiderio di riforma dell'arte sacra; ma mentre Borromeo si era sempre orientato verso l'architettura, Paleotti mostrava più interesse verso la pittura. Anche l'affinità del *Discorso* con l'opera del Molano appare evidente, sebbene anche qui con delle differenze: il Molano è un esperto di iconografia cristiana e a quella si dedica con zelo, tralasciando sia questioni teoriche sia aspetti dell'arte che non hanno rapporto con la Chiesa, mentre Paleotti si occupa di tutte le forme dell'arte, è più interessato a questioni di principio che di iconografia, e integrando temi di iconografia e casistica morale trasforma il suo trattato in un vero catechismo per pittori.

Alternando l'uso delle fonti umanistiche e di quelle religiose, Paleotti esalta le arti visive più di qualsiasi altro autore antico o moderno, tanto da suscitare le critiche del suo dotto amico Ulisse Aldovrandi. Le immagini sono per Paleotti più antiche, universali, naturali e facili che le lettere, ideali perciò sia per la Memoria che come Bibbia pauperum onde render chiara a tutti la dottrina cattolica; le immagini sono anche superiori alle lettere nella Excitatio, cioè nel muovere gli affetti: esse stimolano la volontà, aiutano la

contemplazione, eccitano all'imitazione. Però secondo Paleotti tanto grande è l'arte quanto mediocri e inadeguati sono gli artisti, il cui fine è solo quello di « fare guadagno, o acquistarsi laude o credito, o fare servizio altrui, ovvero lavorare per suo passatempo o per simili altre cause »;⁷ questi stessi artisti, quando si applicano all'arte sacra, appaiono del tutto privi di cognizioni adeguate e di devozione e cadono perciò facilmente nella trappola del demonio che sempre cerca di riempire l'arte di abusi. Al contrario di Calvino, che non vedeva nessuna ragione per l'operare dell'artista al di fuori della sfera secolare, Paleotti non vede nessuna ragione ideale per l'operare dell'artista al di fuori della Chiesa. L'artista vero, che può solo essere cristiano, sarà come un ' tacito predicatore ' che spiega la dottrina al popolo, lo persuade e lo tira alla pietà e all'obbedienza.

Avendo definito le ragioni dell'arte, Paleotti si preoccupa di chiarire che l'artista è totalmente sottomesso alla gerarchia ecclesiastica. Come già Borromeo aveva ridotto il ruolo dell'architetto a quello di un consulente tecnico lasciando la responsabilità dell'architettura vera e propria al clero stesso, e come Molano sembrava interessarsi all'artista solo per ammonirlo severamente, così Paleotti, a evitare malintesi, specifica più volte che gli artisti sono sottomessi ai committenti, che sono « i principali agenti », mentre essi sono solo « esecutori della loro volontà ». (Paleotti chiama anche spesso il committente ' autore ' di un'opera d'arte). Questo perché le arti sono « ancelle e mezzane delle cose maggiori e come subordinate alle spirituali e sacre, le quali, per essere più prossime al fine che si pretende, conseguentemente sono più nobili delle altre e più eccellenti »; infine, il pittore non deve « oltrepassare i suoi confini, ma lasciare ai teologi e sacri dottori il dilatarle [le cose sacre] ad altri sentimenti più alti e più nascosti ».⁸

Paleotti deriva tutte le sue idee dal Gilio, incluse le osservazioni sullo stile dei pittori del tempo e sui rimedi da seguire per riformare l'arte. Egli nota ad esempio come i pittori suoi contemporanei partoriscono a volte « opera tanto oscura et intricata, che senza l'aiuto espresso d'alcun valente filosofo o teologo non se ne può cavare i piedi, e resta il concetto loro incomprendibile »; a

⁷ G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, in Barocchi, cit., 210.

⁸ *Ib.*, 122, 298, 406, 484ss.

volte si ammassano « una moltitudine di figure e di azzioni, le quali confondono la vista e l'intelletto ». Il pittore deve invece aderire alla visibile a fare opere che possano essere facilmente comprese da tutti. Per Paleotti il modo in cui si esprime il pittore è così importante che egli pone sullo stesso piano eresia e confusione in un quadro;⁹ anche per lui, come già per Gilio, lo stile è importante quanto il contenuto.¹⁰

I risultati a Bologna non tardarono a manifestarsi. Un anno dopo la pubblicazione del *Discorso*, Annibale Carracci dipinse la Crocifissione di S. Maria della Carità nella quale sono distinguibili i tratti di un nuovo stile: solidità della composizione, semplice e frontale, accuratezza e realismo nelle figure, ricchezza e sincerità degli aspetti emotivi, soprattutto senso di prossimità del divino. È una realtà, la sua, metafisica ma tangibile che può nuovamente toccare la mente e i sentimenti di chi guarda, ch'egli sia un intenditore o un contadino; è una visione che bene riflette le caratteristiche didattiche e 'universali' al tempo stesso richieste dal vescovo agli artisti del tempo. Non è possibile dire se Annibale fu 'convertito' dal Paleotti, giacché egli solo allora iniziava a dipingere; ma se nel caso di Annibale non si può fare un paragone fra la sua opera anteriore e quella posteriore al 1582 per Bartolomeo Cesi si può, e si può anche specificare che lo stile di questo pittore mutò intorno all'85 passando abbastanza improvvisamente da un modo ancora completamente manierista ad un altro « severamente liturgico » (come fu detto dall'Arcangeli), parco di forme e colori, devoto seppur non privo di calore e di affetti. Dal tempo dello studio del Graziani del 1939 il mutamento stilistico del Cesi è stato ricondotto all'influenza del Paleotti.

Ecco come il Posner, del tutto verosimilmente, ricostruisce la meccanica dell'influenza del Paleotti:

« It is not difficult to visualize the process by which a new religious art was formed in Bologna. Patrons, supported, and to some extent probably coerced, by militant Church authorities, grew more outspoken and demanding in their dealings with artists, less inclined to honour 'aesthetic' pretensions, and more self-con-

⁹ A. W. A. Boschloo, *A. Carracci in Bologna*, Herengracht 1974, 127.

¹⁰ Anche Paleotti esprime un certo 'arcaismo' nella sua predilezione per l'Angelico: A. Marabottini, in *Ricerche per la Storia Religiosa di Roma*, 1978, 35s.

fidant about what they felt were 'believable and affective' images. One imagines that some priests may even have followed Paleotti's advice that works of art should be 'submitted to the judgement of the people', and listened to the opinions of the parishioners. At the same time some artists were beginning to respond to the new demands by modifying their styles and by trying out new ideas ».¹¹

Qualcuno potrebbe vedere la posizione del Posner come lesiva dell'autonomia della sfera artistica; lo stesso Boschloo, dopo aver dimostrato al di là di ogni dubbio la stretta corrispondenza fra le idee del Paleotti e lo stile di Annibale, sembra poi esitare a compiere il passo successivo che è quello di affermare la dipendenza dell'artista dal teologo, volendo forse suggerire che l'orientamento del pittore fu dettato da libera scelta per una consapevolezza delle necessità della Chiesa, e non per pressioni di natura politica. Senza volere qui aprire un discorso di metodo, noteremo solo che Paleotti a Bologna rappresentava il potere (al quale i pittori erano soggetti al pari di qualunque altra categoria sociale), e che pretendere una autonomia dell'arte religiosa all'interno degli stati pontifici alla fine del XVI secolo significa proporre un'ipotesi che veramente pare non realistica.

Questa dipendenza degli artisti dai teologi era destinata del resto ad aumentare, specialmente nel momento in cui Roma, finita la 'molta miseria' della quale parlava il Vasari, prendeva nuovamente il sopravvento come centro del mondo cattolico e della Controriforma. Con Sisto V Roma ridiventava la vera capitale del cattolicesimo, con il papato e gli ordini religiosi (in primis gesuiti e oratoriani) determinati a sperimentare nuove forme d'arte in ogni campo, dall'urbanistica all'architettura, dalla musica alla pittura. Questo coinvolgimento diretto veniva ora a sostituire tutto quello sforzo precedente di produzione letteraria che visto a posteriori appare quasi come una preparazione ad esso. Indubbiamente abbiamo qui il lievitare di una consapevolezza prima ignota dei problemi dell'arte sacra come tale e anche la tendenza da parte del clero ad assumere in questa sfera un ruolo sempre più attivo. È importante notare ancora che il passo decisivo per la trasformazione dell'arte poteva avvenire solo negli stati pontifici, dove il

¹¹ D. Posner, *A. Caracci*, Londra New York 1971, 37.

mutare di questa nuova consapevolezza si accompagnava al potere di porre in atto quei mutamenti stessi.

Sui gesuiti e l'arte molto è stato scritto, e con risultati discordanti. Dai vecchi autori lo stile di questo ordine era spesso associato al fasto e all'ostentazione, il che era errato e portò poi per reazione all'opposta ma egualmente errata convinzione che i gesuiti fossero indifferenti allo stile delle opere che commissionavano. L'attenzione prestata all'arte sacra dall'ordine nel '500 è innegabile, sia sul piano della controversia, come testimoniano i nomi di Francisco de Torres e Bellarmino, che su quello dell'azione diretta, da parte nientemeno che dei due primi generali, Loyola e Laynez, nel promuovere e difendere l'arte sacra. La decorazione del Gesù corrispose, almeno dal punto di vista dell'iconografia, a un programma preciso;¹² e l'ordine rimase poi sempre interessato al problema, tanto da mantenere un controllo sulla progettazione di ogni sua chiesa nel mondo, e da esprimere dal suo seno artisti validi sia nell'architettura che nella pittura.

Negli anni '80 i gesuiti promossero a Roma tre cicli decorativi il cui interesse storico è stato sottolineato sempre più insistentemente a partire dal Mâle. Nelle chiese di S. Stefano Rotondo, S. Vitale e S. Tommaso di Canterbury (dove si preparavano i sacerdoti destinati a confrontarsi con i protestanti nei loro stessi territori e, chissà, ad affrontare il martirio) le pareti furono coperte con cicli di affreschi che descrivevano minutamente le torture dei martiri della Chiesa; questi affreschi erano concepiti come le larghe illustrazioni di un trattato storico, con lettere e didascalie, e intendevano offrire una ricostruzione per quanto possibile fedele di torture e strumenti di martirio. La visione dei tormenti vi era dispiegata in modo minuzioso e pedantesco; ma non si può negare che l'intento di informare e spaventare venisse raggiunto. La vocazione battagliera dei gesuiti si combinava qui con la loro vera didattica; e i pittori degli affreschi corrisposero bene alle aspettative con uno stile relativamente realistico (specialmente da parte del Tempesta), privo di orpelli inutili e indubbiamente efficace. Come è stato osservato, la grande semplificazione della presentazione e quasi anonimità dello stile non indicano ingenuità da parte

¹² H. Hibbard, in R. Wittkower and I. B. Jaffé, *Baroque Art. The Jesuit Contribution*, New York 1972, 29ss.

di artisti e committenti, ma un intento propagandistico; l'assenza di 'artisticità' è essa stessa vero programma estetico che fa seguito anche questa volta puntualmente alle lamentele contro l'eccesso di artificio e maniera individuale espresse dai teologi a partire dalla metà del secolo.¹³

Negli stessi anni in cui si dipingevano quei tre cicli dedicati al martirio i gesuiti attingevano ad un altro vertice di pittura 'funzionale' nelle opere di Valeriano (un membro dell'ordine) e di Pulzone. In parti della decorazione della chiesa madre romana il padre Valeriano raggiunse anch'egli, nella sua maniera eclettica ma sobria, quello che Zeri¹⁴ definì l'anonimo volto del razionale; ed è collaborando con lui nelle tele della Cappella della Strada (1584-88) che l'altro emblematico artista del tempo, Scipione Pulzone, elaborò uno stile anch'esso eclettico seppure semplice, e di buon livello formale. La maniera del Pulzone è depurata di ogni elemento troppo soggettivo; corretta anche se evasiva nella rappresentazione dello spazio e dell'ambiente, diviene realistica e quasi fiamminga nel rendere i dettagli delle vesti e dei volti, il che porta l'attenzione di chi guarda a concentrarsi sulla storia rappresentata, senza disperdersi su elementi secondari. A volerla descrivere negativamente, potremmo definire con Zeri l'arte del Pulzone come iconica, antipoetica, astratta, spenta, sterilizzata, anonima e 'senza tempo' (cioè priva, se questo è mai possibile, di caratteri stilistici); ma a guardarla in una prospettiva storica quest'arte è un altro esempio della reazione antimanieristica e dell'intenzionale arcaismo così diffusi in questo periodo, e, nel caso specifico della pittura sacra, di quel ritorno a forme devote e lievemente sentimentali che già era divenuto lo scopo dell'opera di un Santi di Tito e di un Barocci. I cicli del martirio e la decorazione del Gesù, nel loro complesso, ci danno un senso preciso degli scopi della compagnia nell'uso della pittura durante il decennio '80-90, che erano quelli di favorire, un po' come nella tradizione luterana, un'arte illustrativa, però attraverso uno stile chiaro, didattico, soprattutto impersonale.

Negli ultimi anni del secolo XVI la fiaccola dell'arte sacra pas-

¹³ H. Röttgen, in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1975, 89ss, e T. Buser, in *Art Bulletin* 1976, 424ss.

¹⁴ F. Zeri, *Pittura e Controriforma*, Torino 1957.

sava, sempre a Roma, dalle mani dei gesuiti a quelle degli oratoriani nel momento in cui anche questi si apprestavano a decorare la loro chiesa madre. Anche gli oratoriani dimostravano in questa fase storica un interesse particolare per l'arte: lo stesso Filippo Neri, a quanto sembra, avrebbe provveduto a delineare il programma pittorico per la Chiesa Nuova; egli di certo usava le immagini per raggiungere stati meditativi (come già aveva fatto il Loyola) poiché spesso veniva trovato in estasi di fronte a un quadro del Barocchi. La cura dell'ordine nello scegliere un artista, nel definire l'iconografia di un quadro e nel seguire le varie fasi della sua esecuzione sono ben dimostrate dalla storia della commissione della pala d'altare al Rubens, che passò attraverso una lunga serie di verifiche da parte dei padri prima di essere approvata e poi messa da parte perché gli effetti della luce ne impedivano una buona lettura (molta acqua era passata sotto i ponti da quando Giulio II aveva lasciato mano libera a Michelangelo di dipingere quel che più gli piacesse nella volta della Sistina, uno dei luoghi più sacri del cristianesimo!) Non si dimentichi neppure, a dimostrare l'importanza delle immagini per gli oratoriani, che il culmine dell'esperienza mistica per chi entrasse nella Chiesa Nuova e procedesse a una sua visita anche rapida era la visione di un'immagine miracolosa, che si trovava originariamente presso l'ingresso ma che poi fu spostata al centro della cappella maggiore insieme alle cose più sacre della chiesa.

Il discorso sugli oratoriani e l'arte deve anche tenere nel conto dovuto l'importanza che ebbe la storiografia ecclesiastica, sviluppatasi alla loro ombra, nel dare un nuovo senso della tradizione dell'arte sacra. L'archeologia cristiana andava riscoprendo e riproponendo venerabili opere del passato come esemplari se non per lo stile, per verità emotiva e purezza di contenuto. Quanto al Baronio, nei suoi *Annales* egli dedicò uno spazio enorme alla storia e alla committenza dell'arte cristiana, che egli non si limitò a esaltare, ma incluse anche fra quelle cose che rendono grande un pontificato o un regno. Il Baronio non solo scrisse, ma fece storia promuovendo tutta una serie di opere artistiche, in parte di restauro e in parte di nuova esecuzione; e come esperto di storia ecclesiastica e ideologo sommo fu l'ideatore di importanti programmi iconografici, come quello per la decorazione di S. Pietro. Sia come storico dell'arte che come committente e iconografo Baronio

è stato negli ultimi anni oggetto di una intensa ricerca che ha designato in lui uno dei creatori della nuova arte religiosa.¹⁵

L'atteggiamento degli oratoriani verso lo stile dei pittori negli anni 1580-1606 potrebbe forse apparire eclettico, se non fosse che nella lista degli artisti che operarono per la Chiesa Nuova troviamo tutti i nomi allora più noti, come quelli di Pulzone, Barrocci, Caravaggio, Rubens; dal che appare evidente che l'ordine era interessato ad avere le opere dei pittori migliori del tempo, come del resto affermava Rubens nella sua lettera famosa sulla chiesa romana. Gli oratoriani mostrarono una notevole capacità di aggiornamento su stili sempre più moderni, con una speciale inclinazione, forse, verso il barocchismo; ma in generale si può dire che le opere commissionate per la Vallicella risentirono del nuovo clima di ritorno all'ordine, come si può notare in quadri e affreschi di artisti pur tradizionali come Durante Alberti, Cristoforo Roncalli e Cesare Nebbia.¹⁶ Quello che appare notevole, tuttavia, è che mentre nell'arte riformata toscana o emiliana, o anche in quella romana prodotta per i gesuiti, possiamo avvertire un che di programmatico, perfino negli artisti maggiori (Annibale ad esempio abbandonò presto lo stile della sua primitiva Crocifissione), nell'ambiente artistico e intellettuale straordinariamente composito che ruotava attorno all'Oratorio avvertiamo una spiritualità più diffusa, profonda e convinta; e questo dipende dal fatto che mentre il Borromeo a Milano e il Paleotti a Bologna rimanevano sempre figure isolate, in lotta con una realtà indifferente e a volte ostile, Filippo Neri a Roma, oltre a godere del sostegno di un'ampia base popolare, creò un grande e complesso movimento culturale che coinvolse una quantità di figure di primo piano: musicisti e storici, archeologi e artisti, uomini di chiesa e laici. La riforma del Neri era vissuta e non imposta; ed è sulla base di questa considerazione che possiamo aderire ad una tesi che, formulata nel 1955 dal grande Walter Friedländer, è andata trovando consensi sempre maggiori specialmente in ambiente romano: che cioè

¹⁵ Vedi gli atti del Convegno su Baronio e l'Arte, Sora 1985, a cura di R. De Maio et al. Sul Baronio committente e ideatore di programmi iconografici, C. Kirwin, in *Storia dell'Arte* 1974, 119ss e A. Zuccari, ib. 1981, 77ss e 171ss.

¹⁶ È difficile per il momento stabilire l'influenza degli oratoriani sullo stile delle cosiddette « imprese baroniane », nelle quali domina l'accademismo riformato dei toscani: S. Prosperi Valenti Rodinò, in *Baronio e l'Arte*, cit., 513ss.

la spiritualità degli oratoriani sia in parte la spiritualità stessa del Caravaggio.

Che Caravaggio si avvicinasse al tema sacro non opportunisticamente (cioè solo perché un quadro gli era stato commissionato) ma con piena coscienza dei suoi significati e con spirito di attiva partecipazione è cosa che ha tardato a farsi luce data la gran massa di idee preconcepite che gravavano su questo pittore fin dal XVII secolo; a lungo infatti si era preferito credere che Caravaggio avesse secolarizzato l'arte e l'avesse separata definitivamente dal mondo liturgico e devoto stabilito dalla tradizione e dalla gerarchia. A partire dal 1955, e specialmente negli ultimi dieci anni, ci si è resi conto che l'iconografia dell'opera caravaggesca era profondamente legata alla tradizione, e che in essa si dispiegava tutto un mondo pregnante di valori religiosi originalmente rimeditati; così la luce fisica poteva assumere a volte connotazione mistica, le piante e i frutti potevano caricarsi di significati simbolici, i gesti potevano alludere al passato cristiano. A volte la disposizione in apparenza casuale dei personaggi (come nella Deposizione per la Chiesa Nuova) pare nascondere una complessità di riferimenti alla liturgia che il moderno storico intuisce senza potere ancora pienamente svelare;¹⁷ altre volte l'opera del Caravaggio rivela una conoscenza delle Scritture ben superiore a quella del comune artista del tempo. In ogni caso, il realismo della presentazione non esclude il significato simbolico o liturgico delle forme, ma carica queste di un potere e di una forza prima sconosciuti. Va detto che nella revisione di valori dell'opera del Caravaggio molti punti sono ancora in discussione: l'interpretazione della religiosità del pittore per esempio è stata resa a volte retroattiva, tanto da riempire di significati cristologici fin quei quadri giovanili che più sembravano svincolati dalla tradizione religiosa; e questa interpretazione non è comunemente accettata. Ma in generale Caravaggio è stato trasformato da ateo in un appassionato credente, e la sua rivoluzione non appare più indiscriminatamente diretta contro la società del suo tempo.

Come conseguenza della lettura in chiave religiosa della sua opera, l'ipotesi del Frieländer di una sostanziale adesione di Caravaggio agli ideali del pauperismo di Filippo Neri è rimasta va-

¹⁷ G. Wright, in *Art Bulletin* 1978, 35ss.

lida ed è venuta anzi ad acquistare una consistenza maggiore per la scoperta da un lato del perdurante rapporto dell'artista con tutta una serie di personaggi impegnati nella diffusione degli stessi ideali del Neri nel periodo seguente alla sua morte — Federico Borromeo, oltre a diversi membri delle famiglie Colonna, Crescenzi, Giustiniani —, dall'altro della consonanza nella Deposizione della Vallicella e in altre opere del periodo maturo dell'artista con pratiche liturgiche filippine, o con temi prominenti nel pensiero di Filippo Neri, come quello della morte. Importanti contributi in questo senso sono venuti negli ultimi anni da studiosi come Fagiolo, Calvesi, Zuccari.¹⁸

L'arte del Caravaggio rappresentò il culmine e il superamento di una serie di fasi storiche durante le quali in vari gradi e misura la pittura sacra ritrovò un rapporto con la realtà. Questo nuovo rapporto era iniziato dietro la pressione delle autorità religiose che attraverso dapprima la censura ecclesiastica, quindi una sofisticata elaborazione teorica di principi e regole pratiche, erano riuscite nell'intento di ottenere dai pittori non solo un adeguamento formale ai bisogni della riforma, ma un mutamento sostanziale nella qualità della spiritualità loro; ma si compì solo con il coinvolgimento attivo nell'arte degli ordini religiosi a Roma, specialmente degli oratoriani. La pittura raggiunse questo nuovo naturalismo non secondo una progressione uniforme, ma per aggiustamenti che differivano in relazione alla qualità della spinta che li generava. Caravaggio si distingue da Santi di Tito non tanto e non solo per doti pittoriche, o perché maturò — essendo più giovane — in un'atmosfera più integralmente permeata di spiritualità controriformata, quanto perché fu in grado di dilatare un'esperienza religiosa oltre i confini dell'arte come 'muta praedicatio' fino a farne un'esperienza esistenziale e personale; in altre parole, da lui la spiritualità controriformata non fu intesa in senso formale ma coincise con la sua arte. Separare Caravaggio dalla cultura del suo tempo per mantenere in piedi un suo ritratto *maudit* è cosa che non porta nessun contributo alla comprensione del pittore.

D'altro lato, la religione non era separata dalla vita, e non tutto era determinato dai teologi. Se il Manierismo significava fra altre cose un rapporto incestuoso fra artisti e intellettuali, e una sostan-

¹⁸ A. Zuccari, cit., spec. 92-105, per una rassegna esauriente sull'argomento.

ziale alienazione (per usare un'espressione dell'Hauser) dell'artista dalla società, il realismo rappresentava un sano ritorno dell'arte all'impegno sociale, del quale la cultura del tempo ci da infiniti esempi come, in campo letterario, nel genere picaresco. Nella generale ricomposizione sociale e nei nuovi rapporti fra classi che caratterizza il mondo cattolico nel tardo '500, il clero (che si era anch'esso risvegliato da una specie di manierismo teologico e, abbandonato l'uso del latino per quello del volgare era tornato a comunicare con le classi subalterne, come facevano appunto gli oratoriani) si era reso portatore di queste nuove istanze, particolarmente a Roma dov'esso aveva responsabilità di governo. Così, per tornare all'arte, il secolare e il religioso sono così poco in conflitto fra loro che Caravaggio può apparire innovatore in entrambe, sia come veicolo di quella 'secolarizzazione del trascendente', della quale parla Friedländer, che nella pittura di genere della sua prima maniera.

D'altro canto, se è vero che l'arte del Caravaggio rappresentò il culmine di un'esperienza storica, essa rappresentò anche una specie di mutazione genetica che costituirà poi il fulcro della nuova grande arte sacra del XVII secolo. Anche quando l'opposizione alla cultura antica da parte del clero cadde, e il classicismo fu di nuovo usato come forma adeguata ad esprimere la dimensione eroica che la Chiesa voleva dare di se stessa, il realismo rimase alla base dell'esperienza figurativa di tutti i grandi artisti del secolo XVII, ch'essi appartenessero alla tradizione classica o a quella barocca. Se questo poi sia sufficiente per far definire l'arte religiosa di Santi di Tito e del Caravaggio come *Arte della Controriforma*, sembrerebbe questione di secondaria importanza.

ORDINE ED ESPERIENZA:
MODELLI DI METAFORA RELIGIOSA
NELL'ALTO CANADA ALL'INIZIO DEL XIX SECOLO

WILLIAM WESTFALL
York University

Si potrebbe iniziare l'analisi della storia culturale e religiosa in Ontario agli inizi del XIX secolo con una domanda generica: quale impatto ebbe la religione sulla società e sullo sviluppo sociale dell'Alto Canada? In materia di studi religiosi tuttavia, bisogna essere molto cauti e, specialmente, per quanto riguarda il sistema di riferimento entro il quale si affronta la materia da studiare. Mentre questo quesito è ovviamente molto importante, esso tuttavia rivela un modo di vedere la realtà che può pregiudicare il nostro lavoro. In termini di storia della religione esso riflette i livelli di indagine stabiliti in precedenza onde analizzare la religione nel momento stesso in cui i sociologi ritenevano che il suo ruolo sociale fosse in rapido declino.¹ Questa sensazione di decadenza in effetti, permise loro di stabilire delle categorie separate denominate « sociali » e « religiose » e di esplorare quindi il rapporto tra questi due tipi di fenomeni.

È precisamente questa distinzione che deve essere trattata con molta attenzione poiché viola una delle credenze fondamentali del

¹ Per un commento a questo proposito, cfr.: Raymond Aron, *Main Currents in Sociological Thought* (Londra, Weidenfeld and Nicolson, 1968), e in particolare l'introduzione alla II Parte. Si è anche tentati di suggerire che l'opera di Talcott Parsons rappresenta la conclusione logica di questo tipo di categorizzazione. Essa rappresenta anche la riduzione della religione a una sorta di mera creazione del valore individuale; in altre parole, nel suo lavoro la religione cessa di essere tale. Cfr.: Talcott Parsons, *The Structure of Social Action: A Study in Social Theory with Special Reference to a Group of Recent European Writers* (Glencoe, Ill., Free Press, 1949).

pensiero religioso del tempo. Agli inizi del XIX secolo non si poteva accettare una semplice suddivisione della realtà tra « il sociale » e « il religioso »; avrebbero potuto esservi il bene e il male, il mondo di Dio e il mondo dell'uomo, persino il sacro e il profano, ma la religione rimaneva ancora qualcosa di globale che parlava contemporaneamente di questioni relative al significato dell'universo e delle relazioni specifiche tra ogni componente dei più piccoli dettagli dell'attività quotidiana. A livello analitico, la religione influenzava la società, ma si dovrebbe iniziare ad eseminare questo processo in modo tale da rendere giustizia ai presupposti del periodo in questione. Gli interrogativi pertinenti da porsi non dovrebbero quindi interessare il rapporto tra religione e società ma il ruolo giocato dalla società all'interno della religione. Cos'è quindi una religione? Cos'è il Cristianesimo protestante? Quali sono alcune delle dimensioni sociali di questo tipo di credenza religiosa?

Per i contemporanei questi quesiti non erano particolarmente gravosi. Il Cristianesimo in generale, e quello protestante in particolare, era fondato sulla *Bibbia* poiché questa era la vera parola di Dio. Era l'incarnazione della fede; il testo che forniva la chiave per l'interpretazione della vera natura e scopo della vita; un'autorità incontestabile — il tribunale per il giudizio ultimo di tutte le dispute e controversie.² Il carattere specifico della religione in questo periodo quindi, si basava su ciò che si poteva trarre dal testo biblico e su come esso doveva esser letto.

Cosa diceva la *Bibbia*? Agli inizi del XIX secolo vi era un'intesa generale tra i protestanti sull'ampio schema della rappresentazione biblica del tempo e dello spazio. Da principio la *Bibbia* fu considerata come un testo esauriente, un resoconto completo della totalità del tempo e dello spazio. Inoltre, la *Bibbia* veniva letta come

² (I Protestanti potrebbero essere divisi su alcuni punti) ... ma ciò su cui tutti concordano e a cui tutti sottoscrivono con grande armonia, quale regola perfetta per la propria fede e le proprie azioni, è LA BIBBIA; LA BIBBIA, dico, LA BIBBIA È L'UNICA RELIGIONE DEI PROTESTANTI.

Cfr. « The Bible only is the religion of Protestants », *Christian Guardian*, March 20, 1839, p. 77 (la citazione è tratta da Chittingworth, *Religion of Protestants*, capitolo 6, sezione 56. Cfr. anche: *Christian Guardian*, August 8, 1838, p. 157; March 20, 1839, p. 77; John Strachan, *A Charge: Delivered to the Clergy of the Diocese of Toronto ... by John. Lord Bishop of Toronto* (Toronto, Henry Rowsell, 1856), p. 24.

un libro di storia, un racconto con un tema unico che aveva inizio con la creazione e terminava con la fine del mondo. Tutti i testi che erano citati in modo così epigrammatico erano collegati a questo primo resoconto storico.

Il tema centrale nella rappresentazione biblica della storia era la separazione prima e la riconciliazione poi tra l'uomo e Dio. All'inizio, Dio creò i cieli e la terra e l'uomo viveva in armonia con il creato in uno stato di innocenza e di pace. Fu l'apostasia di Adamo che distrusse questa unità, allontanando Adamo ed Eva dal Paradiso e separando l'uomo da Dio. Tuttavia, Dio non abbandonò completamente l'uomo. Durante il periodo descritto nel Vecchio Testamento, Dio fece all'uomo alcune promesse di modo che, a certe condizioni, egli potesse almeno beneficiare di una parte della sua divina benevolenza. Ad esempio, egli stipulò un certo numero di patti con le persone da lui scelte in cui acconsentiva a proteggerle e a ricompensarle se avessero vissuto secondo i suoi comandamenti. Allo stesso tempo Dio forniva anche un'idea sommaria dello stadio successivo della storia del mondo. Egli predisse, principalmente attraverso i profeti, l'avvicinarsi di una nuova era e di un nuovo tipo di rapporto tra Dio e l'uomo. Queste profezie furono confermate dall'episodio centrale della storia biblica: la vita, la morte e la resurrezione di Cristo. Con la propria morte Cristo espì i peccati del mondo offrendo all'uomo una via di salvezza dalle orribili conseguenze del peccato originale di Adamo. Il Vangelo offriva la speranza della salvezza, la promessa di una riconciliazione futura tra l'uomo e Dio; un nuovo Paradiso e una nuova terra.³

La religione era quindi un'economia della salvezza collocata all'interno di una rappresentazione del tempo che spiegava l'intera storia dell'umanità. La *Bibbia* era letta con forti presupposti teologici — il passato che predice il presente e il futuro che fa avverare le profezie del passato. Il presente, a sua volta, veniva posto ad un bivio critico nel corso del tempo: esso si trovava tra la separazione e la riconciliazione. L'uomo rimaneva ancora un peccatore

³ I contemporanei userebbero il termine « dispensazione » per descrivere le varie ere del periodo cristiano. Il termine, a quel tempo, era generico e non dovrebbe essere confuso con il « *dispensationalism* » della futura teologia conservatrice protestante. Cfr.: Ernest R. Sandeen, *The Roots of Fundamentalism: British and American Millenarism, 1800-1930* (Chicago, University of Chicago Press, 1970).

che soffriva del peso delle trasgressioni del proprio progenitore; ma questa sua condizione non poteva essere cambiata. L'uomo poteva essere salvato: il mondo poteva divenire qualcosa di nuovo. La *Bibbia*, letta in questo modo, dava una forma distinta al tempo e allo spazio.

Quest'interpretazione biblica della religione e della natura sarebbe rimasta quasi intatta per tutto il XIX secolo e, in effetti, ancora oggi costituisce per molti la struttura base della loro comprensione del Cristianesimo. Persino i principali dibattiti religiosi di quel periodo, sottolineano fino a che punto i protestanti accettavano la *Bibbia* come la parola di Dio e la leggevano come se fosse la storia definitiva di tutti i tempi e luoghi. Si poteva essere divisi su problemi di enfasi o su punti specifici di interpretazione piuttosto che sulla legittimità della struttura stessa. In verità, persino le sette apparentemente più estremistiche aderivano ancora nel XIX secolo a questa interpretazione fondamentale della religione e della *Bibbia*.⁴

Al tempo stesso, questa struttura rimase distanziata dalla gente e dalla società del tempo. Essa forniva, per così dire, un'interpretazione generale del tempo e dello spazio, ma di per sé, non si rivolgeva direttamente alle specifiche condizioni ambientali e agli eventi dell'inizio del XIX secolo. Per far ciò, la *Bibbia* e i racconti biblici dovevano essere filtrati attraverso modelli di metafore e di immagini che potevano servire da legame tra la *Bibbia* e il mondo che essa avrebbe dovuto spiegare. Quando Susanna Moodie, ad esempio, raccontava la sua vita nel territorio selvaggio dell'Alto Canada, faceva in effetti uso di una serie di metafore per inserire le sue esperienze nel contesto più ampio di una struttura biblica. Così scriveva:

« We found that the wilderness was not without its rose, the hard face of poverty without its smile ...

I can now look back with calm thankfulness on that long

⁴ La visione biblica del tempo poteva incorporare molto più facilmente il pensiero evolutivo che l'esegesi biblica poiché, mentre il primo poteva essere situato in ciò che già era una struttura progressiva, il secondo sfidava l'autorità dello stesso racconto biblico. Cfr.: McKillop, *Disciplined Intelligence*; e Michael Gauvreau, « The Taming of History: Reflections on the Methodist Encounter with Biblical Criticism, 1830-1890 », *Papers of the Canadian Methodist Historical Society* 3 (1983).

period of trial and exertion — with thankfulness that the dark clouds that hung over us, threatening to blot us from existence, when they did burst upon us, were full of blessings. When our situation appeared perfectly desperate, then were we on the threshold of a new state of things, which was born out of that very distress ».⁵

Da una parte, la Moodie racconta semplicemente la sua vita ma, al tempo stesso, fa uso di un modello di linguaggio per rapportare le proprie esperienze al modello più ampio della spiegazione biblica. Le metafore del territorio selvaggio (e del giardino), il motivo della trasformazione e della rinascita e le immagini dell'oscurità e della luce, fornirono alla Moodie (e a una moltitudine di scrittori) un modello in grado di collegare la vita al vero ordinamento cosmico del disegno stabilito da Dio per l'uomo e per il mondo.⁶ È anche mediante questi modelli di interpretazione che è possibile iniziare a comprendere in che modo la religione pervase la società e la cultura dell'Alto Canada.

Agli inizi del XIX secolo esistevano due schemi generali di interpretazione mediante i quali la *Bibbia* era tradotta in un insieme di immagini e di metafore che di fatto organizzavano e spiegavano il mondo dell'Alto Canada. Il primo era strettamente legato alla cosiddetta teologia naturale.⁷ Questo modello si basava sulla « natura » quale metafora per comprendere il carattere di Dio, dell'uomo e dell'universo. Presentava un'immagine della religione altamente razionale e sistematica. Il secondo modello avrebbe trasformato la *Bibbia* in una religione di intensa esperienza individuale. Prese la storia della resurrezione trasformandola in una dottrina pratica di modo che l'essenza della religione e l'atto necessario per

⁵ Cfr. Susanna Moodie, *Roughing It In The Bush or Forest Life in Canada* (Toronto, McClelland and Stewart, 1962), p. 167.

⁶ Cfr., ad esempio, Dennis Duffy, *Gardens, Covenants, and Exiles: Loyatism in the Literature of Upper Canada/Ontario* (Toronto, University of Toronto Press, 1982); e Clara Thomas, « Crusoe and the Precious Kingdom, Fables of Our Literature », *Journal of Canadian Literature* (1972), pp. 58-64.

⁷ Per trattazioni recenti della teologia naturale, cfr.: McKillop, *op. cit.*: Carl Berger, *Science, God, and Nature in Victorian Canada* (Toronto, University of Toronto Press, 1983); M. L. Clarke, *Paley: Evidences for the Man* (Toronto, University of Toronto Press, 1974). Le tre opere maggiori di Paley sono *Principles of Moral and Political Philosophy*; *A View of the Evidences of Christianity*; e *Natural Theology*.

ogni cristiano doveva essere l'esperienza diretta e immediata con Dio.

In questo periodo, i due modelli di interpretazione erano in contrasto tra loro e questa opposizione sosteneva la divisione chiave nella struttura religiosa del tempo — la divisione tra la Chiesa e il dissenso.⁸ Contemporaneamente, entrambi i modelli avevano un certo numero di punti interessanti in comune. Ed entrambi avrebbero subito lo stesso destino poiché, come cambiava l'Alto Canada anche i modelli attraverso i quali una società vede Dio e il mondo sarebbero cambiati.

È « il fine della creazione », spiegava John Strachan nel 1825 in una predica a « conferire felicità a un gran numero di esseri razionali ».⁹ La religione, egli riteneva, avrebbe dovuto contenere l'egoismo e le passioni, istruire la gente secondo il precetto e l'esempio ai benefici del vivere un'esistenza pia e razionale — e questi benefici egli li esprimeva in termini di « vera felicità » in questo mondo e nel mondo a venire. Nel pronunciare queste parole e queste frasi, Strachan stabiliva in modo sintetico un modello di interpretazione religiosa che avrebbe condiviso non solo con i suoi fratelli anglicani e con la grande maggioranza del clero presbiteriano, ma anche con gran parte della gente colta dei paesi di lingua inglese. Questo modello riuniva la natura e la rivelazione e stabiliva un sistema in cui Dio, l'uomo e l'universo erano uniti dai valori dell'ordine, della razionalità e della felicità umana.

Il mondo « naturale » (e, in grado minore la storia) forniva le metafore e gli esempi mediante i quali si poteva comprendere la natura e il significato della *Bibbia* e del valore biblico del tempo. Il modello di interpretazione iniziava, in effetti, con la Genesi. Poiché Dio aveva creato ogni cosa in cielo e in terra, di conseguenza la natura del cielo e della terra forniva un modo per comprendere la natura di Dio e lo scopo della sua creazione. La spiegazione continuava, come regola generale, mediante un'estesa e ben nota ana-

⁸ Lo scontro tra la Chiesa e il dissenso può essere analizzato comparando le concezioni divine dell'uomo e del mondo che sostengono il grande dibattito tra Strachan e Ryerson. Cfr.: John Strachan, *A Sermon Preached at York, Upper Canada, Third of July 1825, on the Death of the Late Lord Bishop of Quebec* (Kingston, Macfarlane, 1826); e *Claims of Churchmen and Dissenters of Upper Canada Brought to the Test: In a Controversy Between Several Members of the Church of England and a Methodist Preacher* (Kingston, 1823).

⁹ Cfr. Strachan, *A Sermon Preached ...*, *op. cit.*

logia.¹⁰ Osservando il mondo si può dedurre che vi è ordine nella natura. Come un orologio di buona fattura, ogni elemento in natura non solo rientrava in un sistema; ogni elemento si adattava perfettamente alla funzione che era chiamato a svolgere. Una tale perfezione nel disegno prova a sua volta l'esistenza di un artefice, poiché al pari di un orologio che testimonia l'esistenza di un orologiaio, così il disegno razionale della natura dimostra l'esistenza di un orologiaio divino, di un'intelligenza razionale superiore che ha organizzato l'universo. Come Strachan spiegava ai suoi studenti a Cornell:

The Sun, the Moon, and the Stars, the inhabitants of the land and water so wonderfully suited to their different stations, and habits of life, loudly proclaim a first cause of infinite power and wisdom.¹¹

La natura del mondo rivelava anche il fine della creazione e i doveri dell'uomo. Dio creò l'uomo con uno scopo specifico in mente: predispose la creazione in una maniera razionale, in modo tale che gli elementi funzionassero insieme in armonia, così che tutte le creature al mondo, e soprattutto l'uomo, potessero godere dei benefici apportati dalla creazione. I semi vengono nutriti dal suolo e dalla pioggia per produrre il cibo; all'uomo vengono date braccia per raccogliere e denti per aiutarlo a mangiare. Il sistema permette ad ogni elemento di adempiere il proprio compito e l'insieme di queste funzioni opera a beneficio del tutto. La creazione quindi, rivela ordine e razionalità; e l'ordine e la razionalità promuovono la felicità umana. Per citare uno dei testi preferiti dell'inizio del XIX secolo (un brano caro agli scozzesi) « tutte le cose lavorano insieme per il bene di coloro che amano il Signore ».¹² « Bene » veniva qui interpretato come « felicità e prosperità »,¹³ mentre

¹⁰ L'analogia tra l'orologiaio e Dio fornisce l'introduzione a *Natural Theology* di Paley. Come nota M. L. Clarke, esiste una lunga serie di tali analogie. Cfr. Clarke, *Paley, op. cit.*, pp. 89-92.

¹¹ Cfr. John Strachan, A. M., *The Christian Religion Recommended in a Letter to his Pupils* (Montreal, Nahum Mower, 1807), p. 16. L'opuscolo è introdotto dalla massima « The Good Alone Can Happiness Enjoy ».

¹² Cfr. John Strachan, *A Sermon Preached at York, Upper Canada, on the Third of June Being the Day Appointed for General Thanksgiving* (Montreal, 1814). Il testo in questione è *Romani* 8:28-31.

¹³ Cfr. Strachan, *A Sermon Preached ...*, *op. cit.*

« amare il Signore » significava accettare l'ordine della creazione e vivere in modo pio e razionale. La frase di Strachan riassumeva quindi perfettamente l'essenza di questo modo di vedere Dio e il mondo — « lo scopo della creazione » è « conferire felicità a un numero sempre maggiore di esseri razionali ».

Questo modello di interpretazione, tuttavia, mancava di un elemento vitale. Come appariva a questo punto, poteva facilmente dissolversi nella propria eresia, poiché mentre questa maniera di comprendere Dio, l'uomo e il mondo poteva dimostrare che l'universo era razionale e che il fine della creazione era la felicità umana, rimaneva poco a questo punto per spiegare perché sia il mondo che l'uomo erano distintamente cristiani. Il deismo fu il risultato più ovvio poiché si poteva adorare la divinità e l'ordine piuttosto che Dio. Al tempo stesso, concetti quali « felicità umana » erano decisamente vaghi. Se lasciati così, potevano permettere facilmente all'individuo una tale libertà d'azione da sconvolgere la razionalità dello stesso sistema sociale, specialmente se fosse stato in grado di convincersi che la propria gratificazione immediata era sinonimo del bene generale. Di conseguenza, il Cristianesimo poteva rapidamente degenerare nell'apologia di numerose pratiche distruttive. L'uomo poteva sentirsi gratificato e felice, ma non necessariamente cristiano.

Era in gran parte per questa ragione che tale modello di interpretazione dava grande importanza alla profezia e alla rivelazione.¹⁴ Il mondo, se ben compreso poteva istruire l'uomo ai suoi doveri cristiani; tuttavia, il peccato originale aveva oscurato il vero significato della creazione: l'uomo era il frutto delle proprie passioni e del proprio egoismo.

If it be admitted on all hands that God could have no other end in view in creating the world but the diffusion of happiness, it may be allowed that this end had failed, for mankind were ignorant of the things most essential to their happiness.¹⁵

L'umanità aveva per così dire bisogno di una forma più diretta di istruzione: la profezia e la rivelazione svolgevano questo im-

¹⁴ L'importante ruolo giocato dalla profezia e dalla rivelazione nella teologia naturale non è stato debitamente riconosciuto. Oltre al ruolo qui descritto, esso forniva anche da collegamento tra teologia naturale e millenarismo.

¹⁵ Cfr. Strachan, *The Christian Religion Recommended ...*, op. cit., p. 22-3.

portante ruolo poiché fornivano un insieme di regole morali che definivano la felicità non solo in termini terreni ma anche celesti. La rivelazione cristiana, spiegava Strachan, « innalza i nostri pensieri al di sopra delle gioie frivole della vita e ci regala le più gloriose prospettive per l'aldilà ».¹⁶

In sintesi, l'ordine dell'universo era fuori del tempo. Profezia e rivelazione riaffermavano contemporaneamente i valori dell'ordine, della razionalità e della pietà¹⁷ — il Cristo che si trova in questo modello è soprattutto una figura morale, un sacerdote che istruisce i suoi allievi ai propri doveri verso Dio — ed inoltre inserivano questi valori nel contesto del racconto biblico della redenzione dell'uomo e della vita nel mondo a venire. Aggiungevano a questo modello una dimensione escatologica critica che dette all'opportunismo una dimensione decisamente cristiana. Bisogna valutare le proprie azioni secondo obiettivi a lungo termine. Il forte richiamo dell'autogratificazione era attutito dall'avvicinare il perseguimento della felicità al raggiungimento della salvezza eterna e della felicità perpetua.

Questo modello interpretava in un certo modo la *Bibbia* e il racconto biblico del tempo e dello spazio. Rappresentava Dio come intelligenza razionale e sovrintendente e definiva una serie specifica di relazioni tra Dio e il mondo e tra Dio e l'uomo. Durante questo processo, dettava anche una quantità di regole religiose legandole al perseguimento di alcuni fini religiosi. In sintesi, questo modello costituiva un sistema teologico nel significato ampio del termine. Altresì, tale modello forniva la chiave per comprendere un vasto insieme di tratti sociali e culturali dell'Alto Canada all'inizio del XIX secolo. Il ponte che conduceva Dio all'uomo portava anche quest'ultimo verso il proprio ambiente poiché i modelli di interpretazione del disegno divino fornivano le metafore per la verità, i modi per spiegare la creazione di Dio,

¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹⁷ L'adempimento della profezia forniva un'ulteriore prova dell'ordine e della razionalità di Dio e del mondo:

Quando le profezie, quindi, fatte un tempo sono verificate dall'evento, la questione è definitiva, di egual forza per tutti gli uomini e per tutte le età (*Ibid.*, p. 19).

fornivano i mezzi per spiegare la natura del sistema sociale, e i modi di vedere Dio erano anche i modi per vedere se stessi.

All'interno di questo modello, ad esempio, si partiva dall'osservazione empirica dei fenomeni del mondo e poi, sulla base di tale osservazione, si sviluppavano una serie di principi generali che si potevano a loro volta applicare a una grande varietà di temi e problemi particolari. La conoscenza e la verità comparivano non appena si facesse uso del modello dell'osservazione, della deduzione e dell'esposizione. Per essere accettati come verità, un argomento, un discorso oppure un sermone avrebbero dovuto conformarsi al medesimo modello. Questo avrebbe dovuto essere organizzato in un certo numero di parti (solitamente tre). Avrebbe dovuto procedere in maniera razionale e coerente da uno stadio al successivo, dal particolare al generale per poi far ritorno allo specifico.¹⁸ Questo modello della verità era, naturalmente, lo stesso che sosteneva la scienza baconiana e l'universo di Isacco Newton. Le forme della scienza e della teologia erano compatibili a tal punto che la teologia naturale faceva da stimolo alla ricerca scientifica e, come chiaramente dimostrato dal Professor McKillop, nel periodo precedente le prime teorie di Darwin, la scienza sosteneva e riconosceva l'autorità religiosa.¹⁹

Inoltre, i valori della pietà, della razionalità e dell'ordine fornivano i mezzi per integrare religione e società (oppure, per usare termini più appropriati, la Chiesa e lo Stato) sia a livello intellettuale che istituzionale.²⁰ In effetti, le istituzioni dello stato vennero incorporate nell'ordine razionale della natura di modo che sia lo Stato e che Chiesa fossero uniti in una reciproca impresa per l'adempimento del medesimo fine: creare un mondo di essere umani felici e razionali. Le istituzioni religiose e sociali

¹⁸ Per una trattazione generale sulla struttura mutevole dei sermoni, cfr. Charles Smyth, *The Art of Preaching: A Practical Survey of Preaching in the Church of England 747-1939* (London, SPCK, 1940), e per un'attuale e interessante esposizione sulle prediche, cfr. United Church Archives, Corrispondenza Strachan-Chalmers, 6 novembre, 1817.

¹⁹ Cfr. McKillop, *A Disciplined Intelligence*, in particolare il capitolo 3.

²⁰ Le due opere più influenti sono: William Warburton, *The Alliance Between Church and State, or the Necessity and Equity of an Established Religion, and a Test-law Demonstrated* (1736); e William Paley, *The Principles of Moral and Political Philosophy*, Libro VI, «Elements of Political Knowledge», capitolo 10 «Of Religious Establishments and Toleration».

servivano a frenare le tendenze corrotte della natura umana, includendo gli stessi tipi di valori e i risultati di questo loro sforzo erano benéfici per entrambe: il cristiano devoto sarebbe stato un suddito fedele e il suddito fedele un cristiano devoto. Come spiegava Strachan, la politica e la religione erano « indivisibili » nella natura dell'uomo. Di conseguenza, colui che è superficiale nell'una lo sarà altrettanto nell'altra e coloro che rifiutano la religione e la salutare obbedienza ai suoi comandi non potranno mai essere dei buoni sudditi, dei buoni cittadini e tanto meno dei buoni membri della società.²¹ Un ordinamento ecclesiastico chiave per i disegni anglicani per l'Alto Canada era l'espressione istituzionale del modo in cui tale modello di interpretazione comprendeva i valori sociali e le istituzioni religiose.

Ognuno di questi esempi sembra sottolineare la natura decisamente conservatrice di questo modello di interpretazione. La rappresentazione meccanicista del mondo difficilmente portava a un cambiamento rapido e la concezione del tempo presentata da questo modello manteneva a distanza rassicurante Dio e il Paradiso. Analogamente, i rapporti che univano la Chiesa allo Stato difendendo sia la religione che le istituzioni sociali in termini di virtù e di ordine sociale erano, di carattere decisamente conservatore. Tuttavia il modello in sé, specialmente nel contesto dell'Alto Canada ai primi dell'Ottocento, non era poi tanto conservatore quanto si potrebbe immaginare.

In primo luogo, questo modello mitigava temi relativi alla natura e alla storia tramite le dottrine dell'opportunismo e l'osservazione empirica. Viviamo in un universo ordinato, razionale e meccanicista; il fine della creazione è la felicità umana e la prosperità e queste finalità possono essere valutate attraverso la semplice osservazione. Le istituzioni quindi non sono necessariamente valide *sui generis* ma devono essere continuamente considerate in base ai risultati da esse prodotti. L'appoggio dello Stato in favore di una Chiesa nazionale, ad esempio, era giustificato sia dallo Stato che dalla Chiesa non tanto in termini di verità e

²¹ Per le tesi di Strachan in favore di una Chiesa nazionale, cfr. Strachan, *A Sermon Preached at York ... on the Death of the Late Lord Bishop of Quebec*; John Strachan, *An Appeal to the Friends of Religion and Literature, in Behalf of the University of Upper Canada* (London, R. Gilbert, 1827); John Strachan, *Letter to the Right Honourable Thomas Frankland Lewis* (York, 1830).

errore religiosi ma in termini dei risultati sociali benèfici apportati da un tale ordinamento. Alcuni anglicani avrebbero sostenuto che l'ordine sociale fornito da tale sistema era un'ulteriore dimostrazione delle origini divine dello stesso Cristianesimo.²² Questo modello, di conseguenza, era potenzialmente molto radicale poiché quando un'istituzione non raggiungeva buoni risultati, oppure quando buoni risultati poteva essere raggiunti in maniera più efficace, l'istituzione perdeva la propria *raison d'être*. La chiesa anglicana avrebbe imparato i rigori dell'opportunismo nel momento in cui i temi della fedeltà e dell'ordine si sarebbero riversati sulla Chiesa stessa tra il 1840 e il 1860.

Inoltre, il conservatorismo di questo modello veniva insidiato dall'ambiente dell'Alto Canada. Le idee organizzano e spiegano la realtà; in questo caso difendevano un mondo razionale e gerarchico; ma vi era ben poco da difendere e mantenere nella realtà dell'Alto Canada degli inizi dell'Ottocento. Per poter essere mantenuto, un buon ordine sociale e politico doveva essere prima stabilito. Occorreva molta immaginazione per difendere l'armonia e l'ordine della natura e della società quando nel territorio selvaggio della colonia non esistevano campi coltivati delimitati da siepi ben curate oppure quando le istituzioni dello stato erano al massimo a uno stadio embrionale. L'analisi sociale doveva essere proiettata verso il futuro: il nostro problema, spiegava Strachan a George Mountain « non è ciò che siamo ma quello che diverremo se lasciati indisturbati ».²³ In Gran Bretagna questo modello difendeva una struttura sociale che sembrava esser divenuta parte della natura stessa; nell'Alto Canada il modello doveva difendere ciò che non si era ancora verificato oppure, doveva trasformare ciò che esisteva solo in parte in ciò che sarebbe dovuto essere. Gli anglicani avevano riadattato l'osservazione empirica e l'opportu-

²² Questa tesi era infatti segno della vulnerabilità della posizione anglicana poiché, se l'ordine, e altri valori sociali, potevano esser raggiunti con mezzi diversi, di conseguenza venivano subito a mancare le ragioni di un appoggio alla Chiesa da parte dello Stato. Durham, ad esempio, giurò fedeltà allo sviluppo economico escludendo semplicemente il bisogno di una chiesa nazionale. Cfr.: *A Charge Delivered to the Clergy of the Diocese of Quebec by George J. Mountain, D. D., Lord Bishop of Montreal at His Primary Visitation, Completed in 1833* (Quebec, Thomas Carey, 1839).

²³ Cfr. Province of Ontario Archives, *Strachan Letterbook 1827-1834*, Strachan all'Arcidiacono George Mountain, 31 dicembre 1827.

nismo entro una visione di come avrebbe dovuto essere l'Alto Canada. Ordine e razionalità divennero piuttosto obiettivi che fatti sociali, i termini di paragone per il millennio anglicano, il fondamento della profezia conservatrice:

for as the influence of Christian principles extend, ...murmurs will give way to blessings and praise; and one-fourth of the human race being thus reclaimed the remainder will gradually follow, and thus the whole earth become the garden of the Lord.²⁴

Era quest'ultima qualità a causare nervosismo e frustrazione tra i critici di un ordinamento anglicano. Dove si poteva trovare questa chiesa nazionale nell'Alto Canada? Dove erano il clero, le chiese, le scuole e i suoi seguaci? In che modo allora potevano esser difesi i risultati benèfici di qualcosa che ancora non esisteva? I dissenzienti erano a conoscenza dei testi su cui Strachan basava la propria difesa di una Chiesa nazionale ed erano alquanto preparati a lavorare all'interno di tali argomenti allo scopo di criticare ciò che ritenevano privilegi anglicani illegittimi.²⁵

Al tempo stesso, le critiche dei dissenzienti all'idea di un ordinamento religioso rivelano una risposta assai più profonda alla visione anglicana dell'Alto Canada. Uomini quali Egerton Ryerson avrebbero tentato di far ricadere sulla Chiesa stessa le dottrine dell'opportunismo cercando al contempo di sfidare il modello di interpretazione che era alla base della visione anglicana. Così facendo, avrebbero presentato in forma schematica una poderosa e importante alternativa all'idea stessa di ordine.

La religione, la vita e il mondo venivano messi insieme in modo diverso. Il Cristianesimo non era un sistema astratto di principi razionali — per usare l'espressione di Ryerson —, una serie di « formule sterili »²⁶ e nemmeno una parte di un insieme elaborato di istituzioni sociali e politiche. La religione era qualcosa di intenso

²⁴ Cfr. Strachan, *An Appeal to the Friends ...*, op. cit., p. 21; Strachan, *A Sermon Preached ...*, op. cit., p. 23.

²⁵ La risposta di Ryerson al sermone di Strachan sulla morte di Jacob Mountain indica chiaramente che Ryerson era a conoscenza delle tesi di Paley. Cfr., *A Review of a Sermon, Preached by the Honoured Rev. John Strachan, D. D. at York U. C. 3rd of July, 1825 on the Death of the Late Lord Bishop of Quebec by a Methodist Preacher.*

²⁶ *Ibid.*

e personale avente come punto centrale l'incontro immediato con lo spirito di Dio.

Il primo modello di interpretazione si era basato sulla creazione allo scopo di sviluppare l'immagine divina come intelligenza razionale e origine di un discorso erudito rivolto all'uomo con la mediazione della natura. Il secondo modello iniziava in effetti da un diverso punto del racconto biblico. Esso era centrato sulla morte e la resurrezione di Cristo e proponeva questi avvenimenti in maniera particolare. Il primo modello tendeva a raffigurare Cristo come una figura devota che offriva una serie di regole razionali e morali per la guida dell'uomo. Come conseguenza ne derivava che la conversione era un processo che aveva inizio con il contenimento delle passioni per poi conformarsi agli insegnamenti di Cristo attraverso un'esistenza devota e razionale. Contrariamente, il secondo modello presentava il Cristo crocifisso come un uomo provato dalla profonda sofferenza fisica e dalla morte. La sofferenza divenne in effetti la metafora stessa del Cristianesimo poiché così come la sofferenza e il sacrificio avevano salvato l'uomo dal peccato, in modo analogo l'individuo doveva passare, per essere salvato, attraverso il medesimo processo emotivo.

Se il primo modello incoraggiava l'individuo a prevenire la passione e a conformarsi con il tempo alla razionalità più profonda e all'ordine della creazione divina, il secondo di conseguenza si muoveva nell'opposta direzione. La religione ebbe inizio con la passione e il sentimento. Scrutava nel profondo del cuore dell'uomo per trovarvi uno stato di peccato riflesso nel mondo stesso: un uomo caduto in un mondo in decadenza. Le passioni e i sentimenti erano l'unico modo per tenere lontano il peccatore da questa atmosfera di peccato. Al posto di una religione di razionalità e ordine, il secondo modello presentava una religione di intensa esperienza personale. « La vera religione », spiegava il *Christian Guardian*, non è fatta di opinioni ortodosse, né dalle forme più autentiche di adorazione divina, dalla giusta condotta morale, e neppure dall'insieme di tutti questi elementi ».

‘ The Kingdom of God is not in word, but in power ’. However the Gospel may be admired, its great design is never realized but in the actual conversion and salvation of men. With whatever ability the word of life may be dispensed no sinner will be truly awakened, no heart will become broken and contrite,

no polluted conscience will be purged from dead works, no impure mind will be sanctified, no human soul will be effectually renewed and comforted, unless the Holy Spirit descend in the plentitude of his love and power.²⁷

Come suggerisce il linguaggio di questa citazione, la religione dell'esperienza presupponeva un certo numero di elementi riguardanti il carattere di Dio, del mondo e dell'uomo. Fino a un certo punto, questi presupposti possono essere esaminati alla luce di quella che si potrebbe chiamare la teologia dell'esperienza. John Wesley, una sera del 1738, sentì il proprio cuore « stranamente riscaldato » dallo spirito divino. Questo evento divenne nel tempo il fondamento di quell'insieme di credenze che, almeno agli occhi dei metodisti, differenziavano la loro religione da tutte le altre. Le credenze dei metodisti erano « sperimentali » poiché accettavano l'importanza di un'esperienza reale con lo spirito divino. In verità, in gran parte della retorica metodista, l'esperienza era sovrapposta alla ragione e alla razionalità e collocata molto al di sopra di esse. Gran parte del « mondo religioso », spiegava il *Christian Guardian*, può « parlare bene dei significati speculativi della divinità e persino riflettere accuratamente e abbastanza razionalmente sugli attributi... Ma chi ama soffermarsi sull'esperienza cristiana? Concentriamoci sull'*infedeltà del cuore* e, se avremo successo, il nostro lavoro sarà quasi fatto.²⁸

Tuttavia potrebbe essere fuorviante il basarsi troppo sull'ampio discorso teologico del Metodismo per comprendere la natura di questo modello di interpretazione. La teologia, anche per i metodisti, è necessariamente un'impresa sistematica e di conseguenza è difficile afferrare l'essenza di tale modello. L'esperienza, dopo tutto, è un fenomeno altamente soggettivo, non adatto alla semplice astrazione. Inoltre, pochi negherebbero l'importanza e il valore dell'esperienza. Del resto, il primo modello di interpretazione era basato su di un'osservazione empirica del mondo che chiara-

²⁷ Cfr. *Journal of the Rev. John Wesley A. M.*, a cura di Nehemia Curnock (Londra, 1909-16); Fred Dreyer, « Faith and Experience in the Thought of John Wesley », *American Historical Review*, 88:1 (febbraio 1983), pp. 12-30; e *Christian Guardian*, 4 e 11 settembre, 1830, pp. 330 e 337.

²⁸ Cfr. *Christian Guardian*, « Experimental Religion », 26 novembre, 1834, p. 9.

mente si riferiva alle esperienze dell'osservatore. Tuttavia, nel secondo modello di interpretazione l'esperienza aveva un significato alquanto diverso, era quasi una sfida all'abilità della logica e della razionalità ad esporre e a comprendere. Per questi motivi si deve passare da problemi teologici a problemi di pratica religiosa, dalle discussioni astratte della « religione sperimentale » alle pratiche religiose generate dalle inquietudini dell'esperienza.

Vi erano, agli occhi dei sostenitori di queste pratiche, tre elementi importanti: per primo vi era l'elemento della messa — « raccoglie un gran numero di peccatori »; in secondo luogo, le riunioni isolano dal mondo questi peccatori sottoponendoli a un flusso continuo di religione — « c'è molto da aspettarsi dai ripetuti attacchi della verità divina sulle menti dei peccatori durante queste riunioni senza la possibilità di portare i piaceri del mondo a contatto con le emozioni che vi si ricevono ». E infine, questo flusso continuo di religione è di carattere altamente emotivo, agisce direttamente sui sentimenti e sulle passioni dei peccatori, conducendo di conseguenza alla conversione — « gli istinti animali dei peccatori vengono eccitati e sotto tale influenza vengono posti in condizione di ascoltare e veramente in questo modo essi si convincono ».²⁹

Nelle descrizioni delle riunioni e delle cerimonie evangeliche si trova una continua ripetizione di questo modello generale. Un gran numero di persone si riuniva per un ritiro religioso che durava tre o quattro giorni. Il gruppo sarebbe rimasto isolato dall'ambiente sociale circostante, a volte dalla stessa natura e altre dalla costruzione di una barriera che lo isolava dal mondo esterno.³⁰ Entro questo recinto, la predica si sarebbe alternata alla preghiera e al canto e alla generale partecipazione alla messa avrebbe fatto seguito la divisione in piccoli gruppi di persone. La predica in sé sarebbe stata di tipo veemente e emotivo, i testi sarebbero stati tratti da alcuni dei brani più intensi della Scrittura;³¹

²⁹ Cfr. *Christian Guardian*, « The Great Utility of Camp Meetings in Promoting Revivals of Religion », 31 ottobre, 1832, p. 201.

³⁰ Cfr., ad esempio, *Christian Guardian*, « Prepare for Camp Meetings », 21 aprile, 1842; John Carroll, *Past and Present, or a Description of Persons and Events Connected with Canadian Methodism for the Last Forty Years by a Spectator of the Scenes* (Toronto, Alfred Dredge, 1860), p. 64, e *Christian Guardian*, 23 settembre, 1835, p. 182; *Christian Guardian*, 25 luglio, 1832, p. 146.

³¹ Per alcuni esempi di prediche revivaliste contemporanee, cfr. John Carroll, *Father Corson: or the Old Style Canadian Itinerant: Embracing the Life and*

i predicatori, nel linguaggio delle funzioni, avrebbero « predicato il Cristo crocifisso », avrebbero « predicato per un verdetto », non per informare e istruire ma per generare un'immediata conversione in Cristo. E la natura di questa conversione era altrettanto intensa ed emotiva. Mentre un predicatore si succedeva all'altro, gli esortatori si muovevano tra le folle e i convertiti si rivolgevano al predicatore ancora esitante, l'individuo avrebbe finalmente ceduto sotto il peso della funzione, riconosciuto i propri peccati e accettato l'esperienza immediata della grazia salvatrice di Dio.³²

L'uomo, quindi, era un peccatore, un prigioniero dell'apostasia di Adamo e il mondo in cui viveva era il riflesso del suo stato di peccatore. Esso racchiudeva la sua anima in un involucro resistente agli argomenti tradizionali della logica e della razionalità. La natura peccatrice dell'uomo e del mondo poteva essere infranta soltanto dall'improvviso e immediato intervento della Grazia divina. Dio, quindi, non era un'intelligenza razionale remota e sovrintendente ma una forza attiva e interventista pienamente preparata ad agire allo scopo di cambiare il carattere dell'individuo e il corso del mondo. E, cosa più importante, Dio incontrava l'uomo nel profondo delle sue più intense emozioni. Egli non vi arrivava attraverso i canali dell'analisi logica e razionale ma, come un ladro nella notte, attraverso un'improvvisa e travolgente esperienza di trasformazione.

La retorica di questi incontri aveva lo scopo di afferrare e spiegare queste qualità. Il linguaggio era intenso e rievocativo di immagini di potere e di violenza. Le parole di un predicatore erano come il « fuoco » e il « fulmine »: Dio sarebbe disceso come una tempesta o in una « pioggia di grazia »; i peccatori si sarebbero « spezzati » o sarebbero caduti « come un torello al macello ». ³³ Le riunioni erano famose per le grida e le convulsioni che accompagnavano la conversione. Fino a che punto si verificassero realmente tali stranezze è oggetto di dibattito storico; ma il fatto che le conversioni fossero descritte in questi termini sta

the Gospel Labours of the Rev. Robert Corson, Fifty-Six Years a Minister in Connection with the Central Methodism of Upper Canada (Toronto, Samuel Rose, 1879), pp. 243-277.

³² Cfr. Arthur E. Kewley, « Mass Evangelism in Upper Canada Before 1830 », tesi di dottorato, Victoria College, 1960.

³³ Cfr., ad esempio, *Christian Guardian* 23 luglio, 1831, p. 146; 25 luglio, 1832, p. 146; e 23 settembre, 1835, p. 132.

ad indicare l'intensità dell'esperienza che definiva questa interpretazione della natura dell'uomo, di Dio e del mondo.

La ricerca di una tale esperienza divenne l'obiettivo centrale dell'esistenza dell'individuo, poiché non solo segnava la salvezza dell'anima ma dimostrava altresì, in modo diretto e immediato, la vera esistenza di Dio. Ecco perché la ricerca dell'esperienza della salvezza costituisce il tema centrale di molti diari e autobiografie del clero metodista di questo periodo, l'incertezza di quando l'esperienza non sembra arrivare, le gioie e l'estasi di quando finalmente arriva.³⁴

L'intensità emotiva che caratterizza la religione dell'esperienza ci aiuta anche a introdurre alcuni importanti aspetti sociali e culturali di questo modello di interpretazione. La passione dell'esperienza della conversione, ad esempio, è indice dell'abisso che divideva il mondo del peccato dal mondo di Dio. La salvezza significava rinunciare allo stile di vita precedente e vivere una nuova esistenza con gli occhi rivolti al Regno dei Cieli. Per questa ragione vi era un chiaro collegamento tra revivalismo e radicalismo sociale poiché nessuno dei due accettava lo stato attuale delle cose. Analogamente, l'unicità dell'esperienza della conversione tendeva a minare i valori e le istituzioni della vita di tutti i giorni. Questo tipo di religione cercava di spingere l'individuo al punto in cui avrebbe oltrepassato i limiti dell'esistenza quotidiana per poi cedere sotto il peso delle proprie trasgressioni.

Così facendo la religione dell'esperienza sfidava in effetti i concetti sociali e i modelli di comportamento che avevano sostenuto l'individuo nelle azioni passate. Il concetto dell'esperienza stessa si aggiungeva a questa potenzialità radicale. Nel definire la religione in termini di esperienza di un individuo, quest'ultima divenne la via verso la verità. Una cosa doveva essere sentita per essere vera; e ciò che si sentiva doveva quindi essere vero. L'esperienza della salvezza rendeva il nuovo cristiano padrone sociale e religioso di se stesso, buon arbitro della verità e dell'errore al pari di qualsiasi sacerdote e magistrato. Essa creava un nuovo mondo i cui limiti

³⁴ Cfr., ad esempio: United Church Archives, « Autobiography of Joseph Gatchell », Personal Papers, e « Journals of Rev. George Ferguson », Personal Papers; Abel Stevenson, *Life and Times of Natham Bangs* (New York, 1863), p. 28-55; e Marquerite Van Die, « Nathanael Burwash and the Conscientious Search for Truth », *Papers of the Canadian Methodist Historical Society*, 3 (1983).

erano ampi come la propria immaginazione. Coloro che si erano salvati potevano ignorare i propri capi e aspirare a condividere i poteri della divinità stessa, camminando sull'acqua, guarendo i malati e predicando il futuro.³⁵

Come suggeriscono questi ultimi esempi, la religione dell'esperienza generava le sue forme di eresia. L'enfasi posta dal modello sulla forza trasformatrice dell'esperienza immediata con Dio e la radicale distinzione da essa tracciata tra il mondo del peccato e le glorie della salvezza procurava terreno fertile per la crescita dell'antinomismo. La fede dei convertiti poteva condurre a far piovere sui raccolti, a far resuscitare i morti. L'esperienza della salvezza poteva anche allentare i vincoli della legge morale che, dopo tutto, era stata stabilita per coloro che rimanevano nel mondo del peccato. Per parafrasare la prima epistola di San Giovanni, se l'individuo si salvava, allora non poteva più peccare oppure, quelli che erano considerati peccati per gran parte della gente, non lo erano per i giusti. Le relazioni sessuali ad esempio, potevano essere inserite in un contesto considerevolmente diverso poiché questo modo di pensare rimuoveva in un solo colpo l'insieme di divieti sociali e culturali che sostenevano elementi fondamentali quali il matrimonio e la monogamia.³⁶

L'antinomismo occupa, nella religione dell'esperienza, all'incirca lo stesso posto occupato dal deismo nella religione dell'ordine. Come gran parte delle eresie, entrambe derivavano abbastanza logicamente dai presupposti delle rispettive ortodossie. La religione dell'ordine incoraggiava un freddo intellettualismo razionale in cui Dio, avendo creato un universo razionale, si ritira in Pa-

³⁵ Cfr., ad esempio, United Society for the Propagation of the Gospel in Foreign Parts Archives, C/CANADA/Quebec, Folio 368, Rev. C. B. Fleming a G. J. Mountain, 21 marzo, 1844; Folio 415, Rev. Edward Cusak al Vescovo di Montreal, s.d. (ca. 1841) C/CAN/Quebec/UC, Folio 508, Copia del Diario del Rev. F. L. Osler, dal 6 gennaio al 16 aprile, 1841; inoltre, Thomas Conant, *Upper Canada Sketches* (Toronto, William Briggs, 1898).

³⁶ « Whoever is born of God doth not commit sin; for his seed remaineth in him; and he cannot sin, because he is born of God ». (I John Chapter 3:9).

« Il fatto che Dio risponda alla preghiera prova che ... i credenti possono ottenere per mezzo della preghiera la creazione, distruzione, sovvertimento, alterazione o perpetuazione di *qualsiasi cosa* nel mondo materiale, naturale e morale ». (*Christian Guardian*, 12 ottobre, 1836, p. 193).

radiso. È facile quindi sostituire la razionalità con Dio per poi adorare l'ordine e la natura. La religione dell'esperienza si muoveva chiaramente verso l'estremo opposto. Era una religione in cui Dio interviene continuamente ricostruendo il mondo e cambiando i suoi abitanti. In un tale mondo possono scomparire l'ordine e la logica, si può entrare un altro mondo in cui tutto è possibile e l'esperienza diviene l'unico punto di riferimento, l'unico modello per la verità e l'azione.

Il modello dell'esperienza era potenzialmente molto disgregativo; ma si deve essere cauti a non enfatizzare eccessivamente le conseguenze radicali, specialmente in termini sociali, di questo modello di interpretazione. L'esperienza della conversione poteva indurre all'abbandono dei modi di vita precedenti ma dove questo avrebbe esattamente condotto è difficile da stabilire. L'esperienza diretta con il divino avrebbe indotto Madre Ann Lee e i suoi seguaci a lasciare l'Inghilterra e fondare in America una comunità che avrebbe rifiutato molte delle credenze e delle pratiche sociali e culturali della società tradizionale.³⁷ Un angelo avrebbe dato a Joseph Smith un nuovo Vangelo che con il tempo lo avrebbe portato, in compagnia di molti alto-canadesi, a Navoo e in altri luoghi.³⁸ Allo stesso tempo Dio si sarebbe abbattuto su di un giovane peccatore nell'Alto Canada e questi avrebbe quindi deciso di cambiare la propria vita smettendo di indossare eccentriche camice.³⁹ L'esperienza poteva provocare una sovranaturalità casuale che sarebbe scomparsa dopo un breve periodo di tempo non appena il convertito fosse ricaduto nelle vecchie abi-

³⁷ Cfr. Edward Deming Andrews, *The People Called Shakers: A Search for the Perfect Society* (New York, Dome Publications, 1963); e J. F. C. Harrison, *The Second Coming: Popular Millenarianism 1780-1850* (New Brunswick, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1979).

³⁸ Cfr. Whitney R. Cross, *The Burned-over District: The Social and Intellectual History of Enthusiastic Religion in Western New York, 1800-1850* (Ithaca, New York, Cornell University Press, 1950), in particolare il capitolo 8.

³⁹ « Se il risultato della fede vera fosse 'gioia e pace nel credere', e la mia esperienza ne è testimonianza, di quale ulteriore prova ho bisogno della sua origine e tendenza divine? ». (« Christian Experience » *Christian Guardian*, 10 aprile, 1839, p. 93).

Dove può condurre lo spirito e l'instabilità delle funzioni che ne consegue, è un tema ricorrente nei commenti su questo tipo di pratica religiosa. Cfr. Patrick Sheriff, *A Tour Through North; Together with a Comprehensive View of the Canada's and United States as Adapted for Agricultural Emigration* (Edinburgh, Oliver and Boyd, 1835).

tudini. L'esperienza poteva lacerare le norme dell'azione sociale ma dove tutto ciò avrebbe portato restava una questione aperta. L'instabilità, piuttosto che il radicalismo coerente, poteva sicuramente essere la chiave per comprendere le implicazioni sociali della religione dell'esperienza.

* * *

Questi due modelli di interpretazione riflettevano e rafforzavano una delle divisioni chiave della struttura religiosa nell'Alto Canada all'inizio del XIX secolo. Fino a un certo punto la religione dell'ordine era un'ideologia anglicana che rifletteva la storia, i valori sociali e gli interessi di quella istituzione. La religione dell'esperienza appoggiava il Metodismo, specialmente nella sua fase più americana, come anche un'intera serie di entità settarie più piccole. Di conseguenza, gli scontri tra la Chiesa e il dissenso sulle grandi questioni che dividevano Chiesa e Stato erano conflitti tra due modi differenti di vedere Dio e il mondo. Questa disputa aveva luogo non solo nella stampa e nella legislatura ma anche nei campi, nei paesi e nelle città della colonia poiché ogni frazione gareggiava per la fedeltà di coloro che non avevano ancora aderito a un sistema religioso specifico.

Allo stesso tempo è importante sottolineare che questi modelli, specialmente se analizzati in maniera così astratta, sono schemi ideali. Ciò che ci interessa qui sono i modelli formati da questi concetti e le loro implicazioni sociali e culturali. Mentre vi era un modello dell'ordine che sembrava prevalere nella Chiesa anglicana, non tutti gli anglicani avrebbero accettato tutti i suoi elementi. Altrettanto si può dire per i dissidenti e per il modello che scaturì dalla religione dell'esperienza.

È altresì importante sottolineare che l'insieme dei due modelli faceva parte dello stesso sistema sociale e culturale. Nello stesso modo in cui interpretavano la medesima Bibbia e accettavano la stessa struttura fondamentale del tempo e dello spazio, dovevano anche coesistere nel medesimo ambiente storico. Come i contrari si attraggono l'un l'altro, l'ordine e l'esperienza risultavano essere facce differenti della stessa medaglia culturale. Le persone, i gruppi e persino le istituzioni religiose avrebbero in qualche modo attraversato le barriere tra questi due modelli.

Persino John Strachan mostrava un certo entusiasmo per la

predicazione e la conversione che a volte sembra decisamente metodista. Egli adattò la tradizionale struttura parrocchiale della sua chiesa a un sistema più mobile locale che trasformò molti dei suoi missionari nell'equivalente anglicano dei predicatori itineranti. In una lettera alla *Society for the Propagation of the Gospel*, egli riassumeva efficacemente il suo attaccamento alla dottrina e all'ordine ma anche alle necessità dell'evangelismo popolare. Vi erano due requisiti essenziali per un futuro missionario anglicano: doveva essere in grado di leggere il Nuovo Testamento in greco, sapere andare a cavallo e sapere come accudirlo.⁴⁰

Inoltre, quello dei metodisti non era un ordine così negligente come affermavano i loro critici anglicani. Quando combattevano i privilegi della Chiesa, i metodisti si basavano sulla religione dell'esperienza. Ma l'instabilità dell'esperienza presentava problemi molto seri, specialmente quando i metodisti venivano sfidati dalle altre sette dissidenti. In queste circostanze capovolgevano la medaglia culturale e usavano alcuni elementi del modello dell'ordine.⁴¹ E una volta iniziata la formalizzazione del sistema educativo, incorporarono le opere di William Paley accettando come linea secondaria di dibattito le sue prove della natura razionale di Dio e dell'universo.⁴²

La religione della « frontiera » fornisce un altro esempio istruttivo di questo clima di interscambio culturale. La « conversione dei peccatori » ai confini dell'insediamento era l'obiettivo di quasi tutti i gruppi religiosi, e secondo le tradizioni della storia canadese i metodisti godevano di un vantaggio considerevole in questa impresa poiché il loro sistema itinerante e l'emotività della loro pratica religiosa si adattavano bene al carattere e ai bisogni della gente.⁴³ Ma queste stesse persone richiedevano anche un numero di uffici religiosi come la sepoltura dei morti e la benedizione delle puerpere che facevano parte, in modo particolare, delle pratiche religiose anglicane. Essi utilizzavano almanacchi e guide

⁴⁰ Cfr. USPG Archives, C/Can/Quebec/Upper Canada, Strachan a S. Ramsey, 4 settembre, 1840.

⁴¹ Per un'ottica trattazione del Metodismo della trasformazione, cfr. Neil Austin Semple, « The Impact of Urbanization on the Methodist Church in Central Canada, 1854-1884 » (tesi di dottorato; University of Toronto, 1979).

⁴² Cfr. McKillop, *A Disciplined Intelligence*, capitolo 3.

⁴³ Cfr. S. D. Clark, *Church and Sect in Canada* (Toronto, University of Toronto Press, 1948).

astrologiche che presentavano una veduta simmetrica dell'universo analoga alla teologia naturale che era alla base del modello dell'ordine.⁴⁴

La coesistenza di entrambi i modelli nell'ambito della frontiera, viene anche confermata in maniera interessante dalle lamentele che sia il clero anglicano che i revivalisti sollevarono circa le pratiche religiose della gente. Quando una funzione revivalista richiama gran parte della congregazione anglicana, il sacerdote locale si lamentava degli eccessi di entusiasmo e della mancanza di saldi principi religiosi tra i suoi fedeli. Se solamente fossero stati più razionali avrebbero potuto evitare certe pericolose stravaganze.⁴⁵ Ma anche i revivalisti potevano avanzare una protesta molto simile. Durante l'era revivalista gli itinerari metodisti erano continuamente frustrati dal modo in cui i neo-convertiti esibivano la deplorabile tendenza di « retrocedere » o fuggire dal Metodismo una volta terminata la riunione. Non si può rispondere con certezza

⁴⁴ L'astrologia e gli almanacchi desiderosi di usare la struttura del mondo fisico per predire gli eventi, agivano entro l'ampia cornice della teologia naturale. In questo senso, l'astrologia è Paley a livello popolare.

⁴⁵ Il commento anglicano sul Metodismo, sebbene altamente critico, identifica tuttavia lo stesso principio guida. Ad esempio, il missionario anglicano, Rev. Charles Forest, presenta la questione in termini abbastanza chiari:

Prove errate di devozione sono state tra loro istituite, mentre i sentimenti, al posto di un giudizio illuminato e di una fede che riconduca sulla retta via, sono stati assunti quali criteri di vera religione.

Cfr. USPG Archives, C/CAN/Quebec Folio 394B Rev. Charles Forest a Lord Bishop of Montreal, 1 luglio 1848; C/CAN/Quebec Rev. B. C. Hill a Sect of UC Church Society, 13 gennaio 1840. Per una critica presbiteriana del revivalismo, cfr. « Seventh Annual Report of the Glasgow Society for Promoting the Religious Interests of Scottish Settlers in British North America, 1833 » *The Presbyterian Review* IV (Nov., 1833) pp. 397-414. Per seguire il cammino dalla Chiesa al revival e viceversa, cfr. USPG Archives C/CAN/Quebec, Folio 367, Rev. John Butler al Rev. C. B. Dalton; C/CAN/Quebec, Folio 388, Rev. Christopher Jackson al Lord Bishop of Montreal, 10 giugno 1842.

È difficile convincerli che non è dannoso frequentare un centro metodista o una riunione di Congregazionalisti, Battisti o persino Millenaristi. Se uno *strano* predicatore arriva nel quartiere ognuno deve andare ad ascoltare ciò che ha da dire e, in tale occasione, niente li tratterrà a casa.

Cfr. USPG Archives, C/CAN/Quebec, Folio 422, Rev. John Butler al Rev. C. B. Dalton, 23 gennaio, 1843. La Chiesa suggeriva che sarebbe stato preferibile per gli anglicani rimanere a casa e leggere un buon libro piuttosto che partecipare a una riunione metodista anche se non vi fossero state altre funzioni religiose disponibili.

sul dove tali fuggiaschi andassero,⁴⁶ ma dai resoconti anglicani è chiaro che molti facevano semplicemente ritorno alla loro originaria fede religiosa.

La Chiesa e il dissenso attribuivano questo movimento o a una mancanza di un saldo principio religioso oppure a un deplorabile allentamento del potere dello spirito. Collocato in un contesto più ampio tuttavia, questo movimento è più di un'indicazione del modo in cui la gente non teneva conto dei limiti creando da entrambi i modelli di interpretazione il proprio stile di pratica religiosa. Essi selezionavano, combinavano ed escludevano in modo da creare un tipo di Cristianesimo che avrebbe in una certa misura soddisfatto i loro bisogni sociali, psicologici e religiosi.

Il modo in cui la gente attingeva da ciascuno di questi modelli è al tempo stesso indice della mutevolezza della struttura religiosa all'inizio del XIX secolo e dell'ampio ruolo che questi modelli avrebbero giocato nella storia culturale della colonia. Nel periodo pre-vittoriano molta gente doveva ancora essere istituzionalizzata entro una singola fede religiosa e poteva attingere elementi da entrambi i modelli, precisamente perché questi si erano guadagnati ampi consensi all'interno della colonia. Inoltre, entrambe concordavano in modo molto istruttivo. Da un certo punto di vista, si trovavano agli antipodi della vasta gamma delle religioni, ma questa gamma sembrava riavvolgersi su sé stessa di modo che ciascuno si rivolgeva a parti diverse della stessa realtà. Il modello dell'ordine forniva un modo per organizzare e spiegare l'ambiente fisico e sociale che circondava l'individuo; il modello dell'esperienza si rivolgeva a un ambiente più intimo e forniva un mezzo per interpretare le implicazioni umane del vivere nel tempo e nello spazio. Tutti questi modelli trattavano dei temi importanti: il bisogno di trovare un significato e un ordine nel mondo e quello di orientare e spiegare i sentimenti e l'esperienza. In tal modo l'ordine e l'esperienza definivano la natura umana e svolgevano una moltitudine di funzioni sociali e culturali.

Questi modelli possedevano un'altra importante qualità: le risposte che fornivano — gli atteggiamenti, le metafore e i racconti — facevano parte del sacro. Essi costituivano un ponte tra la Bibbia e il mondo e per questa ragione condividevano l'importanza e l'autorità di cui godeva la Bibbia. Questi modelli erano le-

⁴⁶ Cfr. *Christian Guardian* 4 maggio, 1842, p. 110; 24 gennaio, 1844, p. 54.

gati al « buono », appartenevano a Dio. Non si trattava di due modelli tra un insieme di ipotesi arbitrarie e sperimentali; erano metafore della stessa verità —le norme a cui dovevano conformarsi gli altri modelli intellettuali. In tal modo i modelli culturali, agli occhi di quella cultura, potevano trascendere sia le associazioni istituzionali specifiche sia il mondo che intendevano spiegare.

La religione e la cultura interpretavano e spiegavano il mondo. Sfortunatamente, tuttavia, il mondo non scelse di seguire i modelli che la religione e la cultura avevano posto alla sua guida. Se Dio si era riposato dopo aver creato il mondo, i discendenti di Adamo ed Eva rimasero decisamente attivi. Nel XIX secolo, essi procedettero a riorganizzare e a sviluppare sia l'universo fisico che il carattere dell'uomo e la natura umana e non-umana. La società che si era sviluppata ai margini della civiltà europea, avrebbe subito una serie di importanti cambiamenti che avrebbe lacerato il vecchio universo religioso dei cattolici, degli uomini di chiesa ed anche insidiato i modelli di interpretazione mediante i quali la religione aveva spiegato il mondo. Le antiche metafore dell'ordine e dell'esperienza sembravano perdere contatto con la realtà che avrebbero dovuto spiegare.

L'ordine e l'esperienza non scomparvero ma mutarono semplicemente; le parole assunsero nuovi significati. Gli sviluppi religiosi e sociali avrebbero distrutto il vecchio universo della Chiesa a favore del dissenso; della Chiesa nazionale a favore del revivalismo. I nuovi atteggiamenti e le istituzioni in piena era vittoriana avrebbero preso il loro posto. L'istituzione di una religione di stato avrebbe ceduto il passo al confessionalismo mentre il revivalismo avrebbe dato spazio a forme più « serie » di culto.⁴⁷ La gente guardava ancora alla natura non trovandovi, tuttavia, un'apologia per un ordine sociale gerarchico e una Chiesa nazionale. La gente si preoccupava ancora dell'esperienza ma questa venne a significare un tipo di ispirazione romantica decisamente più moderata e stabile rispetto all'esperienza debilitante dell'incontro con il proprio Dio che era alla base del vecchio tipo di revivalismo. In questo modo, i frammenti del vecchio avrebbero fornito materiale per il nuovo e da questa metamorfosi sarebbero emerse le forme culturali di un Ontario protestante in epoca vittoriana.

⁴⁷ Traduzione di Antonella D'Agostino. Cfr. Semple, « The Impact of Urbanization on the Methodist Church ».

NOTE E RASSEGNE

LADY ORACLE DI MARGARET ATWOOD: DAL GIOCO DI TRAME ALLA TRAMA INTERTESSUTALE *

In « The Curse of Eve — Or, What I Learned in School »,¹ un saggio-conferenza del 1978, Margaret Atwood pone il problema degli elementi che concorrono alla creazione di un personaggio femminile da parte di un narratore contemporaneo. La prima fonte di ispirazione naturalmente è la realtà e con essa i media, la nostra cultura quotidiana, cui si aggiungono con prepotenza la tradizione con i suoi codici di comportamento e la letteratura, dove le antenate letterarie, benché rare, non mancano, ma dove sono per l'appunto più dominanti e più influenti figure femminili plasmate dalla fantasia maschile, da essa trasmesse e spesso da essa consumate.

Sin dalle origini, in un fryeano universo letterario archetipico, la fantasia umana produce dee benigne, ma anche Oracoli, Sibille, Cassandre, Arpie, Sfingi, Meduse, Sirene, Parche, Streghe e Maghe che ipostaticamente danno vita a madri e matrigne, madrine vendicative e madri terribili: Ecate, Eva, Medea, Brunilde, la madre di Grendel, Joan Crawford. Contemporaneamente nascono le vittime, le « figlie »: Persefone, Andromeda legata alla roccia, Cappuccetto Rosso e il lupo, Raperonzolo nella torre, Cenerentola, la Bella e la Bestia, le mogli di Barbablù (tutte meno l'ultima), le fanciulle perseguitate di Ann Radcliffe, Tess dei D'Urbervilles, e tutti « running-away-from-

* Intervento alla tavola rotonda dedicata all'opera di Margaret Atwood, in occasione della presentazione dell'edizione italiana di *Lady Oracle* al Centro Accademico Canadese in Italia.

¹ In M. Atwood, *Second Words: Selected Critical Prose*, Boston, Beacon Press, 1984, pp. 215-228.

rape classics », ² e Jane Eyre, l'Amelia di Fielding e quella di Thackeray, e le violentate — Europa, Leda, Lucrezia — che riempiono la storia letteraria di sesso e violenza, dai *Canterbury Tales* a *The Waste Land*. E poi ancora Little Nell morente e le numerose orfanelle, prima fra tutte la indimenticabile Anne, la piccola, fantasiosa canadese del fortunato *Anne of Green Gables*, e infine le condannate al silenzio: Ofelia « babbling down the babbling brook », ³ la Lady of Shalott col suo canto del cigno e Elaine col suo ultimo messaggio, le quali cercano nel fiume la strada che concilia amore, morte e parola.

La fantasia umana crea inoltre la Meretrice di Babilonia, Rahab con il suo cordoncino rosso, la « Scarlet Woman », la *Lettera scarlatta*, Scarlet O'Hara, *Scarpette rosse* di Andersen, e Madame Bovary, Molly Bloom e Cleopatra, Salomé con la testa del Battista e Giuditta con quella di Oloferne, She di Rider Haggard, la terribile « She-Who-Must-Be-Obeyed », e la White Goddess, creatrice e distruttiva, di Robert Graves.

Fuori delle pareti della scuola, fuori dei libri, nascono l'amazzone Wonder Woman, Mary Marvel, Superwoman, Batgirl, Catwoman, che confluiscono anche nel cinema, dove però più intrigante e subdolo si fa l'influsso di Moira Shearer dai stupendi capelli rossi nel film *Scarpette rosse*, regalo di compleanno per centinaia di adolescenti di un certa generazione che tra le lacrime ne fruirono il messaggio: « You could not have both your artistic career and the love of a good man as well, and if you tried, you would end up committing suicide ». ⁴ Un suicidio reso realistico da alcune biografie femminili del nostro secolo: Virginia Woolf, Sylvia Plath, Anne Sexton, donne « maledette », che portarono a tragica conclusione le vite eccentriche e « poco femminili » delle loro antenate ottocentesche: Jane Austen, le sorelle Brontë, George Eliot, Christina Rossetti, Emily Dickinson. Donne sospette, audaci e presuntuose, che osarono invadere il territorio maschile: « These women were writers, true, but they were somehow not women, or if they were women, they ere not good women. They were bad role models, or so their biographies implied ». ⁵

² M. Atwood, « Writing the Male Character », in *Second Words*, op. cit., pp. 412-440, p. 420.

³ M. Atwood, « The Curse of Eve—Or, What I Learned in School », op. cit., p. 220.

⁴ *Ibidem*, p. 224.

⁵ *Ibidem*, p. 225.

È evidente che tutti gli stereotipi femminili tramandati dalla cultura non si limitano all'Angelo del focolare o alla « Solitary Weeper », una creatura di impotente passività cui è dato solo di soffrire, ma denunciano anche i lati oscuri della femminilità, soprattutto se questa è dotata di un qualche potere: magico, creativo, soprannaturale, sciamanico. In tal caso la donna diventa automaticamente una strega, un mostro, una creatura non umana: la madre di Grendel, la moglie di Rochester, Lady Macbeth e le tre streghe, tutti influssi dannosi per l'uomo.

Da un lato la « sindrome » di *Scarpette rosse*: il suicidio, dall'altro la condanna a un ruolo perverso:

Women are still expected to be better than men, morally that is, even by women, even by some branches of the women's movement; and if you are not an angel, if you happen to have human failings, as most of us do, especially if you display any kind of strength or power, creative or otherwise, then you are not merely human, you're worse than human. You are a witch, a Medusa, a destructive, powerful, scary monster. An angel with pimples and flaws is not seen as a human being, but as a devil. A character who behaves with the inconsistency that most of us display most of the time is not a believable creation but a slur on the Nature of Woman or a sermon, not on human frailty, but on the special frailer-than-frail shortcomings of all Woman-kind. There is still a lot of resentment of her should she approach this goal in any but the most rigidly prescribed fashion.⁶

La trasgressione non è concessa e per conservare la femminilità riconosciuta è opportuno privarsi della lingua come fa la Sirenetta di Andersen.

Tutti gli stereotipi femminili tramandati dalla cultura « still lurk in the wings », ⁷ dice Margaret Atwood, anche lei ormai una pubblica vittima della scena canadese che combatte il suo doppio artificiale: « Margaret the Magician, Margaret the Medusa, Margaret the Man-eater, clawing her way to success over the corpses of many hapless men. Margaret the powerhungry Hitler, with her megalomaniac plans to take over the entire field of Canadian Literature. This woman must be stopped! ». ⁸ Un doppio, tuttavia, di cui « Margaret the Martyr » ⁹

⁶ *Ibidem*, pp. 226-227.

⁷ *Ibidem*, p. 226.

⁸ *Ibidem*, p. 227.

⁹ *Ibidem*, p. 227.

probabilmente si compiace, perché è prova del suo potere e contribuisce a creare e ad affermare la sua fiaba personale: il c'era una volta una donna, sola grande protagonista di una società letteraria. La fiaba infatti è un genere che a Margaret piace molto e in cui si proietta benissimo:

The unexpurgated Grimm's Fairytales contain a number of fairytales in which women are not only the central characters but win by using their own intelligence. Some people feel fairytales are bad for women. This is true if the only ones they're referring to are those tarted-up French versions of « Cinderella » and « Bluebeard », in which the female protagonist gets rescued by her brothers. But in many of them, women rather than men have the magic powers.¹⁰

Anche le fiabe, soprattutto le fiabe, sono state selezionate e adattate per obbedire a modelli di comportamento prescritti, così che gli stereotipi (angelo vs mostro, passività vs azione distruttiva) fossero rispettati. E sono proprio questi stereotipi, pronti a venir fuori dai libri alla prima occasione, a costituire il tema di sottofondo di *Lady Oracle* (1976), terzo romanzo della narratrice e poetessa canadese, che a dieci anni dalla sua pubblicazione vede la luce anche in italiano.

Apparentemente il quesito posto dal romanzo sembra essere la morale di una fiaba: cosa può succedere a una donna se esce dalla retta via che gli altri — la madre, il marito, la strega, la società, la cultura tradizionale — le hanno da sempre preordinato? Ovvero: cosa succede quando le mogli di Barbablù rompono il divieto e entrano nella stanza proibita? È un quesito che si matura nel corso di una narrazione ironica, divertente, imprevedibile e grottesca, attraverso una trama di allusioni e di rimandi agli stereotipi, appunto, ovvero ad altri testi tradizionali della nostra cultura — il mito, la fiaba, il romanzo gotico, la poesia vittoriana, il cinema, il feuilleton — che in quanto allegorie e simbolici sermoni sono adoperati per ammonire ironicamente al rispetto del ruolo che una donna deve seguire per non uscire dai codici che le sono imposti e non causare con la trasgressione un « disastro » irrimediabile, per dirla con *Lady Oracle*, o addirittura silenzio e morte come nel caso della *Lady of Shalott*, protagonista dell'omonima poesia di Alfred Tennyson.

¹⁰ K. Hammond, « An Interview with Margaret Atwood », *The American Poetry Review*, VIII, 5, (Sept.-Oct. 1978), pp. 27-29, p. 28.

Naturalmente, un argomento così « serio » viene anche trattato con una forte dose di comicità, in cui tuttavia bathos e parodia, pur ribaltando, alterando, o ridicolizzando certi parametri, certi schemi di comportamento, certe situazioni psicologiche, non cancellano ma piuttosto esasperano le patetiche verità che essi convogliano.

Ma chi è Lady Oracle? È Joan Delacourt, o Luisa Delacourt, o Joan Foster: grassa adolescente grottescamente felliniana e giunonica Venere dalla fulva capigliatura; abile e mediocre scrittrice di romanzi gotici di consumo e raffinata poetessa di successo; moglie obbediente e rispettosa e infedele e avventurosa adultera; onnivora lettrice e infaticabile creatrice di storie intricate. Essa è, in breve, una protagonista dai mille volti e dalle mille identità, sempre alla ricerca di « magiche trasformazioni » con cui difendersi, ma anche con cui gabbare il mondo e vivere simultaneamente vite diverse, mai concesse a una donna in una cultura patriarcale. Joan è pertanto un picaro al femminile, una briccona divina, un trickster e, come il trickster, mentitrice e ingannatrice, capace di mille trasformazioni, un « fool » che genera riso e humour, ma anche un essere inferiore, un eroe negativo, debole, indifeso, goffo, a causa della sua inconscienza e della sua mancanza di senso comune.¹¹ Essa è inoltre anche un Don Chisciotte, vittima inconsapevole delle sue stesse trame d'evasione. Perché, come il *Don Chisciotte*, di cui persino il titolo sembra essere una moderna controparte femminile, *Lady Oracle* è un romanzo sul romanzo: il primo una parodia del romanzo cavalleresco e il secondo del romanzo gotico, due generi di letteratura di consumo e di evasione sia pur rappresentativi di epoche letterarie e culturali diverse. E come Don Chisciotte divora e viene divorato dai libri che legge, attratto da un'esistenza piena di « incantesimi come di lotte, di duelli, di sfide, di ferite, di dolci conversari, di intrighi amorosi e di folli buffonerie », così Joan viene divorata dai libri, dai film, dalle « trame » che ha divorato durante l'adolescenza e da quelli che ora produce sotto un nom de plume.

Si tratta di mediocri romanzi di consumo, che sviluppano com-

¹¹ Cfr. P. Radin-C. G. Jung-K. Kerényi, *Il briccone divino*, Milano, Bompiani, 1979. È suggerita più volte anche la relazione fra Joan e Mercurio, il più classico dei « trickster ». Joan scrive i suoi romanzi per la « Hermes Books » e manifesta la sua attrazione per la figura di Mercurio « with winged hat and sandals » stampata sulla copertina dell'elenco telefonico di Toronto: « It disappeared years ago », nota Joan e aggiunge: « Perhaps the phone company discovered that he was the god of thieves and trickery as well as speed » (*Lady Oracle*, London, Virago, 1982, p. 97).

plicati e avventurosi intrecci pieni di labirinti senza uscita, di fanciulle perseguitate, abiti « seviziati », ombre minacciose, scheletri, spettri, passi nel buio, fughe disperate e così via. Prove drammatiche che conducono tuttavia a quel lieto fine, a quella vittoria del bene sul male, a quella innocenza premiata, rassicuranti e compensatorie, di cui hanno tanto bisogno le sue lettrici, le sue consumatrici, per le quali le storie d'amori contrastati che Joan sforna seguendo una precisa e infallibile « ricetta » sono allo stesso tempo evasione e trappola, liberazione illusoria e drastica ricaduta nella realtà, nei soliti luoghi comuni della psicologia e dell'esistenza femminile.

Il tema, soggetto a una revisione comica, non è nuovo e con esso gli impliciti danni perpetrati. Se ne era accorta Jane Austen quando, in *Northanger Abbey*, creando la sua « non eroina », Catherine Morland, l'aveva resa vulnerabile al fascino intrigante della popolare narrativa nera del tempo al punto di farle confondere, come succede a Joan, la realtà con la finzione. Jane Austen e Margaret Atwood fanno lo sberleffo ai *Mysteries of Udolpho* e tuttavia, nonostante il comune gioco intertestuale, il risultato sembra diverso. Se è vero che Joan, come Catherine, è vittima della lettura e della letteratura, è anche vero che, a differenza di Catherine, è essa stessa una scrittrice e pertanto in possesso di quel potere demiurgico, dannoso nelle mani di una donna, che infatti si ritorcerà su di lei, vittimizzandola due volte. « Why », si chiede Margaret Atwood, « did Jane Austen's characters exercise their wit and intelligence in choosing the proper man rather than in the composition of comic novels? ».¹² Forse perché, suona la risposta, una donna scrittrice non era una protagonista abbastanza realistica nell'Ottocento, ma dovrebbe esserlo nel nostro secolo, benché Joan, sorprendentemente, finisca col dimostrarci i pericoli insiti in tale vocazione.

Essa è intanto, come già la protagonista di *Surfacing* (1972), solo un'artista commerciale, inconsapevole prodotto della società dei consumi a cui consapevolmente si concede. E siamo qui a uno dei temi più inquietanti e ossessivi della narrativa di Margaret Atwood, ovvero la condizione dell'uomo, o meglio della donna, e in questo caso della donna artista, nella società dei consumi. È un tema che Atwood collega spesso, soprattutto in *Surfacing*, al tema anti-americano, attribuendo agli Stati Uniti colpe imperialiste e colonizzatrici, specifica-

¹² M. Atwood, « The Curse of Eve—Or, What I Learned in School », *op. cit.*, p. 218.

mente nei confronti del vicino Canada, in qualche modo ancora vittoriano e « effeminato ». Colpe maturate dalla diffusione, in Canada come nel resto del mondo, di quell'« American way of life » che trova il suo simbolo più efficace, quanto banale, nell'immagine di un'effimera eppur scardinante bottiglia di Coca Cola: « THÉ SALADA, BLUE MOON COTTAGES ½ MILE, QUÉBEC LIBRE, FUCK YOU, BUVEZ COCA COLA GLACÉ, JESUS SAVES, mélange of demands and languages an x-ray of it would be the district's entire history », ¹³ legge e riflette amaramente la protagonista di *Surfacing* sulla strada verso il lago redentore.

Il simbolo più ovvio della civiltà dei consumi è per Margaret Atwood il cibo. E non è a caso che in *Lady Oracle* cibo e lettura, cibo e cinema, siano spesso interrelati. Joan nel « consumare » un libro o un film deve automaticamente mangiare:

So I spent the summers lying about the house, eating and reading trashy books, some of which had salacious details. It was these I used in the story of my life.¹⁴

E prima di entrare in un cinema fa accuratamente provviste di kleenex, popcorn e stecche di cioccolata:

I suffered along with sweet, patient June Allyson as she lived through the death of Glenn Miller; I ate three boxes of popcorn while Judy Garland tried to cope with an alcoholic husband, and five Mars Bars while Eleanor Parker, playing a crippled opera singer, groped her mournful way through *Interrupted Melody*. But the one I liked best was *The Red Shoes*, with Moira Shearer as a ballet dancer torn between her career and her husband. I adored her: not only did she have red hair and an entrancing pair of red satin slippers to match, she also had beautiful costumes, and she suffered more than anyone. I munched faster and faster as she became more and more entangled in her dilemma — I wanted those things too, I wanted to dance and be married to a handsome orchestra conductor, both at once — and when she finally threw herself in front of a train I let out a bellowing snort that made people three rows ahead turn around indignantly. Aunt Lou took me to see it four times.¹⁵

Un passo utile anche a illustrare quella che Margaret Atwood chiama la « sindrome » di *Scarpette rosse* (il suicidio), che in *Lady Oracle*

¹³ M. Atwood, *Surfacing*, London, Virago, 1979, p. 15.

¹⁴ M. Atwood, *Lady Oracle*, op. cit., p. 150.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 81-82.

diventerà più letterariamente la « sindrome » della « Lady of Shalott ». È evidente comunque che cibo e lettura, cibo e storia filmata, siano associati in un unico atto di consumo. In *The Edible Woman* (1969), il suo primo romanzo, la protagonista, Marian MacAlpin, a un certo punto rifiuta di mangiare per non essere a sua volta mangiata, per non diventare una « donna da mangiare », un oggetto di consumo da parte del suo fidanzato per il quale cibo e amore, cibo e sesso, sono strettamente uniti. Quindi Marian sceglie l'anoressia per non diventare cibo e per provare a definire la propria identità su parametri diversi. Finirà invece col divorare essa stessa una donna di pan di Spagna, da lei creata secondo un'impeccabile ricetta: *The Edible Woman*, appunto, un simbolo ma anche una semplice torta, un'immagine della sua autrice ma anche un romanzo.

Il caso di Joan è solo apparentemente diverso. Lei deve mangiare per affermare con il volume, con l'obesità, la sua esistenza, per diventare, come dice, « solida », questa volta agli occhi di una madre predatrice e tirannica, una mostruosa « triple goddess », che sceglie di battezzare la figlia con il nome di Joan Crawford, come buon auspicio per successo e bellezza, ma in realtà forse perché Joan Crawford fu notoriamente una madre terribile.

Così Joan bambina e adolescente consuma pantagruelicamente tutto ciò che le si presenta davanti agli occhi di ingurgitabile e assimilabile, quasi che il diventare grassa, grottescamente grassa, l'aiuti a non essere divorata. A differenza di Marian, essa consuma per non essere consumata. Tutto ciò l'aiuta a non cadere nel circolo vizioso delle convenzioni sociali, scontate e vincolanti, cui la donna è destinata: il matrimonio, ad esempio, che Marian aveva finito col vedere solo come un buon pasto domestico per l'uomo predatore.

L'essere grassa, invece, rendendola brutta e mostruosa, rende Joan diversa e pertanto paradossalmente invisibile, immune e libera da tutte le paure con cui cresce una donna: paura delle strade buie, paura degli intrusi, paura di furtivi palpeggiamenti nella calca della metropolitana, paura di essere inseguita, paura del potere del proprio corpo, paura, in sostanza, di essere donna. Joan la grassa cresce invece protetta dagli spessi strati di lardo che la avvolgono.

Ma come Alice nel paese delle meraviglie è prima grande e poi piccola, come Gulliver passa da Lilliput a Brogdingnag, così anche Joan decide di capovolgere il suo canocchiale. La prospettiva di un'eredità che riceverà solo a patto che ritorni a misura normale, la induce a dimagrire. Essa ha allora la visione improvvisa del suo corpo gargantuesco

— una visione che aveva sempre evitato con la scusa che nessuno specchio era grande abbastanza per contenerla tutta — e in particolare della sua enorme coscia straripante sul letto a perdita d'occhio come una sconfinata prateria canadese vista da un aereo. È un motivo sufficiente a restituirle il senso delle proporzioni. Non le manca inoltre un movente melodrammatico: se Desdemona fosse stata grassa, chi avrebbe pianto il suo assassinio? Il denaro infine le permetterà di fuggire da sua madre, che del suo corpo, del suo grasso, ha riempito la propria vuota e insignificante vita.

Capovolgendo il canocchiale anche il mondo di Joan si rovescia: il bruco si trasforma in farfalla, il brutto anatroccolo in cigno, il mostro grottesco in una Venere. Si tratta per lei di una vera e propria rinascita in un mondo nuovo in cui tuttavia la protettiva cuffia amniotica del suo grasso, il bozzolo del bruco, non la rende più invulnerabile. Joan deve imparare ad accettare le nuove regole di un nuovo gioco. Però finalmente possiede quel paio di ali che aveva sempre desiderato e può danzare la danza della vita senza goffaggine. Perché Joan la grassa, nonostante tutto, aveva sempre nutrito grandi progetti per se stessa, progetti che proiettava in immagini e ruoli vincenti e patetici allo stesso tempo: la balena disneyana che voleva cantare al Metropolitan; la donna cannone, regina del luna park, che in tutù e ombrellino porta in equilibrio i suoi numerosi chili su un filo sottile; e infine la farfalla, l'agognata farfalla con le ali di cellofan, che è forse l'immagine portante di tutto il romanzo, a cui alla recita annuale della scuola di danza da lei frequentata all'età di sette anni, viene costretta a rinunciare, perché la sua obesità rovinerebbe l'effetto. Più adatto a lei è il ruolo improvvisato di una goffa pallina di naftalina che deve gettare scompiglio nel mondo leggiadro delle sue più fortunate compagne alate. Ma Joan non dimenticherà mai quelle ali e quella danza, quella prima occasione di magica trasformazione perduta.

Con un paio di simboliche ali e la leggerezza del corpo a diciannove anni Joan si trasforma in un picaro, il suo « secondo io ». Fugge in Inghilterra, passa attraverso varie avventure e diventa essa stessa vittima di tutti quei luoghi comuni della femminilità da cui era prima immune: perde la verginità ad opera di un conte polacco in esilio e s'innamora di un idealista e rivoluzionario giovane canadese che, tornata in Canada, molto domesticamente sposerà, senza tuttavia mai rivelargli le già numerose e intricate storie del suo passato.

Ma in Inghilterra, sotto la protezione del conte polacco che come Mavis Quilp (il nano di *The Old Curiosity Shop*) è autore di una

serie di romanzi commerciali di ambiente ospedaliero, Joan aveva scoperto di poter diventare anche lei una « gallina dalle uova d'oro » (è al ristorante « The Golden Egg » che la porta il conte la prima volta),¹⁶ aveva scoperto cioè le sue capacità inventive e, da vorace divoratrice di letteratura d'appendice, si trasforma in abile produttrice di trame gotiche, trame di grandi passioni, grandi intrighi, grandi paure, ma anche grandi evasioni. Nasce così Louisa K. Delacourt, la scrittrice, un'identità, tuttavia, che come quella di Joan Delacourt la grassa, la ora maritata Joan Foster mantiene segreta, perché il suo matrimonio così convenzionale e stereotipo non può contemplare due deviazioni dalla norma, due mostruosità: la sua passata obesità e la sua presente attività artistica, non proprio dignitosa, soprattutto se paragonata agli ideali puristi e marxisti di Arthur, suo marito. Essa pensa che solo tacendogli questi segreti Arthur, che ha il nome del mitico re della Tavola Rotonda, possa accettarla e stimarla.

Ma le trasformazioni della protagonista non finiscono qui: dal bozzolo dell'arte commerciale nasce una sofisticata poetessa: « *Joan Foster, celebrated author of Lady Oracle, looking like a lush Rossetti portrait, radiating intensity, hypnotized the audience ...* ». Una raccolta di poesie, *Lady Oracle*, sul ruolo dell'uomo e della donna nella società contemporanea, fa di Joan una « culture heroine », una rivelazione nel mondo letterario canadese, ma anche un'immane delusione per l'incredulo Arthur. Nelle poesie ritornano gli stereotipi, figure femminili fatali e potenti (la *She* di Rider Haggard, la « Triple Goddess » di Graves, la Sibilla terribile, la « rosa » vittoriana) e « gigli » stroncati (la *Lady of Shalott* di Tennyson), che hanno perso le ali:

She sits on the iron throne
 She is one and three
 The dark lady the redgold lady
 The blank lady oracle
 obeyed forever
 obeyed forever
 Her glass wings are gone
 She floats down the river
 singing her last 'song'¹⁷

¹⁶ Così Joan definisce il suo prototipo di eroina: « my eternal virgin on the run, my goddess of quick money » (*Lady Oracle, op. cit.*, p. 226).

¹⁷ M. Atwood, *Lady Oracle, op. cit.*, p. 226.

La pubblicazione del libro, una sorta di celebrato *Power Politics*, che tuttavia non è altro che un ironico prodotto di scrittura automatica, una pretesuosa illuminazione oracolare, elargita da un triplice specchio, è il momento clou del romanzo, ciò che fa precipitare gli eventi. La sua creazione diventa una trasgressione imperdonabile.

A causa della sua nuova vocazione poetica tutta l'ingarbugliata costruzione di Joan rischia ora di crollare. Il suo matrimonio si incrina, lei cede ad avventure extra-coniugali, si lascia coinvolgere in un atto di terrorismo, entra nel giro vorticoso della pubblicità letteraria, riappare il conte polacco e infine un anonimo approfittatore la ricatta minacciando di rivelare tutte le sue identità e i suoi segreti. Insomma, quel mondo alternativo di doppiezze, bugie e intrighi appartenente a Joan Delacourt la grassa e a Louisa K. Delacourt, autrice di mediocre narrativa commerciale, sta per essere reso pubblico e non può più proteggerla, lei non può più rifugiarsi, come faceva prima nella coltre amniotica del suo grasso. Joan rischia di perdere proprio le ali e le scarpette rosse conquistate con tanta fatica. Ma ha forse anche compreso, come la Dama di Shalott, che non può più guardare alla realtà attraverso il filtro delle sue macchinose fantasie, attraverso le immagini che le restituisce il suo deformante specchio « barocco ».

Ed ecco che per sfuggire alla catastrofe decide di mettere in scena la propria morte, fingendo di annegare nel Lago Ontario. Si tratta in realtà di una revisione parodistica di un classico letterario: la morte della Dama di Shalott e della « lily maid of Astolat », la Elaine degli *Idylls of the King*, già messa in scena nella letteratura canadese da Anne Shirley, la sognante, fantasiosa, piccola orfanella dai capelli rossi di *Anne of Green Gables* (1908), un modello della letteratura per l'infanzia di L. M. Montgomery.¹⁸

Con la presunta morte di Joan si apre il romanzo. La troviamo infatti a Terremoto, un paesino vicino a Tivoli, su un balcone non molto romantico, trasformato in topos letterario, che rimanda a Giulietta e all'innamorato con il liuto. Nuova metamorfosi, nuova identità: Joan si taglia e si tinge i capelli, ma è ancora nelle vesti della gotica fan-

¹⁸ Cfr. il capitolo « An Unfortunate Lily Maid », in *Anne of Green Gables* di L. M. Montgomery (Toronto, McGraw-Hill Ryerson Limited, 1942). Senza dubbio Anne è un prototipo di Joan, non solo per l'insistenza sulla fulva capigliatura, ma anche perché, come Joan, è vittima della sua sfrenata fantasia. Essa inoltre è appassionata lettrice di libri « neri » e « rosa » e fondatrice di uno « Story Club » per narratrici in erba.

ciulla perseguitata in un ripristinato mondo alternativo che è sia quello di un fittizio oltretomba, sia quello della solitaria torre simbolica della Dama di Shalott, di Mariana, di Raperonzolo, sempre in attesa del nobile cavaliere che verrà a salvarla (Arthur, naturalmente, ma anche Lancillotto).¹⁹ Qui completa il suo ultimo romanzo gotico, *Terror at Redmond Grange*, e racconta la storia della sua vita finita in un disastro. Ancora una volta finzione e realtà si intrecciano in una serie di colpi di scena da romanzo giallo e di effetti alla Poe di « *The Fall of the House of Usher* » in cui è l'intertestuale a influire e a sostituirsi alla realtà: Ethelred apre la porta e colpisce il drago con una mazza. Così Joan completa il suo romanzo diventando la sua protagonista: apre la porta del suo appartamento e colpisce il suo presunto persecutore (un giornalista sulle sue tracce e non il nobile cavaliere) con una bottiglia di Cinzano.

Non sembra che alla fine Joan abbia imparato la lezione. Sarà tutta colpa di quel nome, Joan, che ricorda quello di una strega: Giovanna d'Arco? E non sarà lei stessa una strega che mescola intrugli, intrighi, trame? Una strega moderna che scrive libri?

Comunque Joan decide di ricominciare una nuova vita, sotto un nuovo nome, dandosi questa volta alla fantascienza, perché il romanzo gotico, come a Don Chisciotte quello cavalleresco, le ha causato troppi danni: « *I think they were bad for me* », ²⁰ dice infine con rimorso e un'apparente autocritica.

In sostanza il messaggio ironico è il seguente: non solo Joan, come Don Chisciotte, è una vittima della lettura, della letteratura, ma anche, quando si accorge di poter usare lo strumento della fantasia e di poter creare lei stessa, scopre che in quanto trasgressione di un codice preordinato l'arte si trasforma in un'arma pericolosa nelle mani di una donna, diventa la sua rovina. E se ne rende conto quando ripensa a *The Lady of Shalott* in cui la dama è costretta da una maledizione a trascorrere la vita tessendo davanti a uno specchio: una condanna alla domesticità, ma anche alla creazione di un'arte di riflesso. Sullo specchio infatti si proietta il mondo esterno che entra nella stanza da una finestra a cui alla dama è proibito affacciarsi. Ma un giorno ar-

¹⁹ La damigella in attesa del nobile cavaliere è un luogo comune anche nelle poetesse vittoriane (C. Rossetti e E. Barrett Browning). Cfr. in proposito D. Mermen, « *The Damsel, the Knight, and the Victorian Woman Poet* », *Critical Inquiry*, Autumn 1986, pp. 65-80.

²⁰ M. Atwood, *Lady Oracle*, *op. cit.*, p. 345.

riva un cavaliere (Lancillotto), lei rompe il divieto, guarda dalla finestra, esce dalla sua torre sul fiume, lo segue su una barca sulla strada di Camelot e durante il tragitto, vinta dalla maledizione, muore cantando la sua ultima canzone.

Anche Lady Oracle muore a causa di « a surfeit of words », ²¹ cioè per aver voluto osare troppo. Come la balena di Disney che per aver preteso di cantare al Metropolitan viene invece arpionata o come la donna cannone del luna park che ritorna ossessiva nelle fantasie di Joan, non più nel ruolo di funambola in equilibrio sul filo bensì nella sua cruda realtà, come oggetto passivo di spettacolo: seduta intenta al lavoro a maglia con un paio di scarpette rosse.

Le scarpette rosse sono per Joan, come le ali della farfalla, un simbolo della danza, dell'arte. Ciò rimanda non solo al famoso film, ma anche alla favola di Andersen: una bambina vanitosa che trasgredisce ad un giusto comportamento viene punita con una frenetica danza eterna, da cui si libera solo con l'amputazione delle gambe. Ed è per un'anima e per un paio di gambe che la Sirenetta innamorata del principe patteggia la voce, ma nella danza le sanguinano i piedi. Il sovvertimento dell'ordine naturale, dell'ordine prescritto, la rottura del divieto è la « maledizione », la condanna, che colpisce le mogli stupide di Barbablù. Da tutte queste situazioni, cui si allude nel romanzo attraverso un gioco continuo di riferimenti, ²² Joan riesce a trarre una morale che si applica bene alla sua storia:

I'd been shoved into the ranks of those other unhappy ladies, scores of them apparently, who'd been killed by a surfeit of words. There I was, on the bottom of the death barge where I'd once longed to be, my name on the prow, winding my way down the river. Several of the articles drew morals: you could sing and dance or you could be happy, but not both. Maybe they were right, you could stay in the tower for years, weaving away, looking in the mirror, but one glance out of the window at real life and that was that. The curse, the doom. I began to feel that even though I hadn't committed suicide, perhaps I should have. They made it sound so plausible.²³

²¹ *Ibidem*, p. 313.

²² Questi e altri topoi ricorrono anche altrove nell'opera di M. Atwood. Per Barbablù si veda ad esempio « Hesitations Outside the Door », in *Power Politics* (Toronto, Anansi, 1971, pp. 48-51) e « Bluebeard's Egg » nell'omonima raccolta di racconti (Toronto, McClelland and Stewart, 1983, pp. 133-166); per *Scarpette rosse*, la fiaba di Andersen, si veda « A Red Shirt », in *Two-Headed Poems* (Toronto, OUP, 1978, pp. 102-106); per Psiche si veda, infine, « Hair Jewellery », in *Dancing Girls* (Toronto, Seal Books, 1977, pp. 105-124).

²³ M. Atwood, *Lady Oracle*, *op. cit.*, p. 313.

Il sogno della trasgressione, nel mondo della fantasia o della realtà, è un sogno proibito e colei che lo tenta viene ricondotta ai codici prestabiliti, alla tranquilla domesticità, alla società dei consumi, all'obesità della donna da mangiare, che per una volta è uscita dalla torre, per una sola volta ha tentato di usare le ali, ha aperto la porta proibita, ha indossato le scarpette rosse, ha cercato infine di danzare e nella danza, come Joan alla fine del romanzo, si è ferita i piedi. Ma questo accade nel nostro banale mondo quotidiano; in quello delle fantascienza, certo, tutto sarà permesso.

CATERINA RICCIARDI

Università di Roma

LA MISTERIOSA RICETTA DI MARGARET ATWOOD.*

« The surface on which you work (preferably marble), the tools, the ingredients and your fingers should be chilled throughout the operation ... » (Recipe for Puff Pastry in I. S. Rombauer and M. R. Becker, *The Joy of Cooking*).¹

Questa, nonostante le apparenze, non è una citazione dal ricettario segreto di Margaret Atwood, bensì l'epigrafe di *The Edible Woman*, il primo romanzo di questa scrittrice.

Rappresentando l'epigrafe il primo indizio che lo scrittore fornisce al lettore, è logico, se non addirittura doveroso, chiedersi il perché di un simile riferimento ed indagare sul suo peso nell'economia del libro e di tutta l'opera della nostra scrittrice canadese. Una volta terminata la lettura di *The Edible Woman*, pensando di seguire così l'indicazione data dal titolo stesso del romanzo, si è portati a collegare la citazione incriminata alla torta a forma di donna che Marian, la protagonista, prepara quale simbolo totemico di sé e mangia, infine, tentando così di riappropriarsi della propria identità. Ma un attento Sherlock Holmes o, meglio, un altrettanto zelante ma più goloso Nero Wolfe si accorgerebbe che, mentre la torta di Marian è a base di pan di spagna, la ricetta citata dalla Atwood è quella della pasta sfoglia. Una sbadataggine che non sarebbe giusto attribuire ad una scrittrice attenta ai richiami interni, ai giochi di specchi di un romanzo quale ha sempre dimostrato di essere Margaret Atwood. Eppure ci deve essere un motivo, una spiegazione a questo riferimento culinario.

Se pensiamo all'accurata formazione accademica di questa scrittrice (un B. A. al Victoria College dell'Università di Toronto, dove ha anche frequentato le lezioni di Northrop Frye; un Master al Radcliffe College di Harvard e gli studi, poi interrotti, per un Ph. D., sempre ad Harvard);

* Intervento alla tavola rotonda dedicata all'opera di Margaret Atwood, in occasione della presentazione dell'edizione italiana di *Lady Oracle* al Centro Accademico Canadese in Italia.

¹ Epigrafe di M. Atwood, *The Edible Woman*, Toronto, McClelland & Stewart, 1969.

se teniamo conto della sua *selfconsciousness* come scrittrice e della qualità metaletteraria di buona parte della sua produzione artistica; se al contempo dimentichiamo il contesto gastronomico e riconsideriamo l'epigrafe in questa nuova ottica, ci rendiamo conto che quella che Margaret Atwood ci sta rivelando è in realtà una ricetta per scrivere romanzi: tutto deve essere freddo e liscio come il marmo, a partire dalla superficie, ossia dal contesto in cui si colloca *the plot*, la storia del romanzo, per arrivare alle dita della cuoça, ossia all'intervento dello scrittore sulla materia narrativa.

Nel caso della Atwood questo procedimento « a freddo », questa crioterapia letteraria non si ferma alla pagina stampata, ma si estende alla vera e propria *performance* in pubblico. Descrivere il tono distaccato, monotono e completamente privo di inflesioni e ammiccamenti di Margaret Atwood mentre legge le sue poesie è impossibile. Il ritmo è così meccanico, le pause così asettiche che più di un ascoltatore si è trovato in imbarazzo ad un suo *reading*. Gli stessi critici si sono divisi in due nette schiere: coloro che amano la scrittrice e stroncano la lettrice e coloro che giungono invece ad apprezzare le sue poesie proprio grazie a tale scarna recitazione.

Quest'aspetto della fortuna della Atwood può darci una idea del perché, da un così freddo preludio, può nascere una profonda ammirazione o, comunque, una generale approvazione di questa scrittrice da parte del mondo letterario canadese: dalla gelida operazione descritta nella ricetta, per il lievitare e il surriscaldarsi lento e progressivo degli ingredienti, nasce la friabilità stratiforme della pasta sfoglia. Dal sovrapporsi attento, talvolta persino *troppo* attento, dei vari elementi narrativi e delle immagini forse un po' troppo ricorrenti — immagini comunque molto potenti ed efficaci — scaturisce un insieme molto stimolante e, quindi, apprezzabile anche dal punto di vista del marketing. Infatti i romanzi di Margaret Atwood risultano essere da tempo investimenti sicuri per gli editori McClelland & Stewart, tanto che del suo ultimo romanzo, *The Handmaid's Tale* (1985), sono state tirate, in prima edizione, 25.000 copie, una cifra eccezionale per un libro canadese.²

Analizzando le componenti, gli ingredienti di questa sua ricetta di successo, è possibile cogliere simboli ed immagini ricorrenti che per-

² Cfr. l'intervista di John Goddard a Margaret Atwood in « Books in Canada », Novembre 1985, pp. 6-10.

corrono diacronicamente, secondo coordinate fisse e ben riconoscibili, la sua produzione letteraria: l'essere donna in un'era tecnologica soffocata dal consumismo massificato e, in particolare, esserlo in convivenza con l'uomo e con il suo mondo. Il partecipare intimamente a quel *bush garden* così singolarmente canadese, ci insegna Frye,³ che si respira in *The Journals of Susanna Moodie*,⁴ il capolavoro poetico della Atwood, e l'assorbirsi in quella *wilderness* che impazzisce nelle pagine di *Surfacing*⁵ e che diventa metodo di analisi critica in *Survival, a thematic guide to Canadian Literature*.⁶ L'essere, in quanto Canadesi, antiamericani, ma esserlo in modo enfatico, rabbioso ed infantile; comunque inconcludente, come lo sono Marlene, Don, Sam e Arthur, i personaggi « politicizzati » di *Lady Oracle*, ossia i redattori del *Resurgence*, « un piccolo periodico nazionalista di sinistra », i quali non riescono a decidere se il futuro del Canada debba essere « nazionalismo con una punta di socialismo o socialismo con una punta di nazionalismo ».⁷ L'essere privi di identità in quanto donne e in quanto scrittori canadesi,⁸ l'essere cioè privi di specchi, poiché, secondo un'equazione tipica della Atwood « to live without mirrors is to live without the self ».⁹ L'essere autrice di successo in un mondo fatto di interviste senza senso, di recensioni più interessate alla chioma e alla carnagione dell'artista, o alla sua vita sentimentale e al colore della sua biancheria intima, che al valore umano e/o artistico del libro recensito.

Tutti questi ingredienti, sebbene lavorati talvolta in modo poco accurato dal punto di vista stilistico — non si può dire infatti che Margaret Atwood sia una delle scrittrici canadesi più attente e sensibili al problema dell'espressione formale e alle sfumature dello stile — tutti questi elementi, insomma, portano ad un insieme compatto e spesso provocatorio, nell'accezione positiva del termine, che impressiona favorevolmente sia i lettori in senso lato che i critici letterari. Del resto anche questi ruoli per Margaret Atwood sono intercambia-

³ Cfr. Northrop Frye, *The Bush Garden*, Toronto, Anansi, 1971, « Preface », I-X.

⁴ Toronto, Oxford University Press, 1970.

⁵ New York, Simon & Schuster, 1972.

⁶ Toronto, Anansi, 1972.

⁷ Toronto, McClelland & Stewart, 1976. La citazione è dalla traduzione italiana *Lady Oracolo*, Firenze, Giunti Barbèra, 1986, p. 242.

⁸ Cfr. M. Atwood, *Survival*, op. cit., pp. 13-19.

⁹ « Marrying the Hangman », *Two-Headed Poems*, New York, Simon & Schuster, 1978, p. 49.

bili in un rincorrersi acrobatico di specchio in specchio, come ci suggerisce dalle pagine di *Murder in the Dark*:

You can say: the murderer is the writer, the detective is the reader, the victim is the book. Or perhaps, the murderer is the writer, the detective is the critic and the victim is the reader.¹⁰

GRAZIA TRABATTONI

¹⁰ « Murder in the Dark », *Murder in the Dark*, Toronto, Coach House Press, 1983.

MONTALE IN INGLESE

The Storm and Other Things, Translated, with preface and commentary, by William Arrowsmith, W. W. Norton & Company, New York and London, 1985, 219 pagg.

The Bones of Cuttlefish, Translated by Antonino Mazza, Mosaic Press, Oakville, Ontario, 1983, 70 pagg.

Il tradurre poesia è, nella migliore delle ipotesi, un atto limitativo e, secondo un'opinione assai diffusa tra i critici, una contraddizione in termini. Il linguaggio poetico non può essere tradotto perché, non riferendosi ad un codice stabilito, crea esso stesso il proprio codice; non sistematizzato ma fluttuante verso riferimenti culturali sempre mutevoli a seconda delle esigenze di quella che potremmo chiamare la « grammatica interna » della composizione poetica stessa. In altre parole, se è vero che la poesia « dice una cosa e ne intende un'altra », è chiaro che né la comprensione, e di conseguenza neppure la traduzione, del linguaggio poetico saranno possibili con l'ausilio degli strumenti tradizionali quali vocabolari o dizionari, testi che per definizione esistono per corroborare quelle stesse convenzioni che la poesia ha sempre inteso demolire. Un « vocabolario della lingua poetica », quindi, non potrà esistere in quanto ogni poesia avrebbe in questo caso bisogno del proprio vocabolario privato, la compilazione del quale altro non sarebbe che l'atto ermeneutico stesso. Tutto questo è noto e sarebbe difficile, almeno su di un livello teorico, confutarne la validità. Tuttavia, anche il più acceso fautore dell'intraducibilità della poesia dovrà ammettere che la traduzione, certe volte, è necessaria, se non altro alla conoscenza di autori che rimarrebbero, se non tradotti, quasi totalmente sconosciuti. Tale ammissione sarà legata ad una nuova ed inevitabile serie di obiezioni connesse alle modalità della traduzione stessa: vale a dire, al *come* la poesia debba essere tradotta e se, ad una traduzione letterale in prosa, si debba preferirne una più libera in versi; oppure se la traduzione sia

già, di per sé, un atto interpretativo vero e proprio. Senza voler prendere parti, od entrare in un dibattito ormai tanto antico quanto fondamentalmente inutile, a noi basterà sottolineare un altro fenomeno che, per quanto ovvio e banale esso possa sembrare, rimane ancora da definire proprio nei suoi termini più basilari: vale a dire, come e perché una traduzione possa considerarsi migliore di un'altra e come anche il lettore più alieno da problemi metodologici possa istintivamente dare, al riguardo, un preciso giudizio di valore. E non si tratta, almeno non soltanto, di « fedeltà » o meno al testo originale in quanto una traduzione letteralmente fedele potrà riuscire meno felice di una più creativa e libera. Si tratta, piuttosto, di una fusione tra fedeltà e abilità di ricreare un testo, in modo che esso appaia il più possibile *originale*, quasi un testo nuovo.

Da tutto questo si deduce che il traduttore ideale è quello che riunisce in sé un certo numero di qualità quali la conoscenza pressoché perfetta sia delle due lingue in questione che della tradizione poetica preesistente ad entrambe, una solida cultura storico-letteraria, un innato senso del « ritmo poetico » ed infine una conoscenza diretta delle teorie e della prassi della versificazione. Eppure, questo ritratto del traduttore ideale è ancora incompleto: a tutte queste qualità bisognerà aggiungere un'altra che, per definizione, è indefinibile, ma che può essere individuata soltanto attraverso la lettura della traduzione di un verso particolarmente « difficile »: attraverso il leggere e il rileggere sia il testo originale che quello tradotto fino a che si manifesta un senso improvviso di chiarificazione, un lampo di « riconoscimento » generato proprio dalla presenza dei due testi. Chiarificazione per quanto riguarda il significato del testo poetico? Non esattamente. Una traduzione non può, e non deve, illuminare il lettore su di un significato specifico, non può e non deve interpretare per noi. Questo equivarrebbe a limitare la natura stessa dell'universo ambiguo in cui opera il linguaggio poetico. Questo *processo* di chiarificazione interessa, invece, un rapporto dinamico, un processo di penetrazione nei molteplici strati della significazione: il lettore si rende conto di come il passaggio da un sistema di significati ad un altro sistema, simile ma non uguale, sia avvenuto. Si assiste ad un « divenire », ad un gioco di riferimenti sempre mobili, sfuggenti, mai fossilizzati in una definizione assoluta.

Per quanto schematiche, queste nozioni di base sono tuttavia il necessario punto di partenza da cui muoverci per comprendere nella sua giusta misura i meriti, diciamo subito innegabili, della traduzione che William Arrowsmith ha compiuto del volume di Eugenio Montale *La bufera*

ed altro. Accanto a questa, un'altra traduzione che esamineremo è quella che, qualche anno fa, Antonino Mazza ha proposto degli *Ossi di seppia*. Tale lettura comparativa dovrà necessariamente avere una funzione di analisi metodologica che tenda ad illuminare i modi diversi in cui i due studiosi hanno affrontato il non semplice compito della transcodificazione della scrittura montaliana: scrittura sdruc-ciolevole, altamente allusiva e particolarmente refrattaria sia ad una lettura che tenti di isolare dei significati precisi sia, quale naturale conseguenza, ad ogni traduzione letterale. Vediamone subito qualche esempio: il primo è tratto da una delle più note liriche di Montale, *Falsetto*, con a fianco la traduzione di Antonino Mazza:

Esterina, i vent'anni ti minacciano,
grigiorosea nube
che a poco a poco in sé ti chiude.
Ciò intendi e non paventi.

Esterina, your twenty years threaten you,
rose-grey cloud
which little by little will close you in itself.
You understand and do not fear this.

Appare subito evidente che Mazza ha scelto di attenersi ad una lette-ralità quasi cocciuta, con il risultato di un linguaggio artificiale, spezzato, che assai raramente riesce ad inserirsi nello spazio poetico di Montale. E intendiamoci, la traduzione di Mazza non è sempre quella che si potrebbe definire una « cattiva » traduzione; solo che non è Montale e neppure è, in inglese, poesia autonoma. È un tentativo ingenuo di tradurre dei significati precisi che produce, quale inevitabile risultato, un testo semplificato, infantile e a tratti decisamente derisorio. E non potrebbe essere altrimenti: in poesia, i significati sono la forma e la forma non si identifica con le parole ma con il loro rapporto; un rapporto fatto di suoni, di allusioni, di esclusioni e di riferimenti mobili. Al centro di ogni discorso poetico che ambisca a considerarsi tale, è la nozione di ambiguità: ogni tentativo, da parte del traduttore o dell'esegeta, di ridurre tale ambiguità non potrà che risultare limitativo della natura polisemica della poesia. Ed è proprio qui che si sfiorano i termini di un problema assai arduo da definire. Quando la traduzione si propone di imporsi quale interpretazione univoca, la scelta, qualunque essa sia, non potrà che tradire la legittima attesa del lettore; priverà il lettore di ciò che gli spetta di diritto, e cioè del processo interpretativo quale lettura paradossale del testo ambiguo, del

testo, cioè, che mentre crea il desiderio di un significato univoco frustra, ad un tempo, questo stesso desiderio. L'unica via d'uscita, per il traduttore, è quindi la conoscenza, e l'accettazione, della natura ambigua del linguaggio poetico: il risultato sarà un testo che ripropone, in una lingua diversa, le stesse strategie testuali presenti nell'originale; lasciando così al lettore il compito di colmare le lacune del « non detto », di svolgere la sua funzione creativa ed immaginativa. Esattamente il contrario di ciò che ha fatto Mazza, il quale, nella sua semplificazione del testo, ha eliminato tutto ciò che di montaliano e di naturalmente elegiaco era nel testo. Vediamo un altro esempio, sempre dagli *Ossi di seppia*:

Felicità raggiunta, si cammina
per te su fil di lama.
Agli occhi sei barlume che vacilla,
al piede, teso ghiaccio che s'incrina;
e dunque non ti tocchi chi più t'ama.

Happiness attained, one walks
with you on knife's edge.
At the eyes you are dim light that glitters,
at the foot, rigid ice that cracks;
thus he who most loves you should not touch you.

Anche sorvolando sulle inesattezze linguistiche vere e proprie (« per te » tradotto con « with you » mentre, se mai, sarebbe più esatto *for you*; « barlume », che sembra suggerire fiamma, con « dim light », e così via), quello che più disturba il lettore è il tono didascalico da metafora pedagogica del tutto assente nell'originale. Si rimane con uno scheletro verbale e con l'impressione che la poesia montaliana sia fatta di immagini naturalistiche e massime moraleggianti. Infine, il volume di Mazza non ha neppure il conforto del testo originale a fronte; lacuna, questa, inaccettabile per qualsiasi traduzione di opere poetiche.

Dal canto suo, William Arrowsmith sembra aver compreso perfettamente i termini della questione; nella sua splendida introduzione all'edizione inglese de *La bufera ed altro*, scrive: « The dense imaginative difficulty of these poems is so great that it took me several years to grasp what, while translating and revising, I was slowly groping toward. Even now I find it difficult to articulate clearly the nature of the task. But I would tentatively define it as the requirement to register 'iridescence' ». L'apparente contraddizione — il traduttore

che non riesce a definire la natura del proprio compito — cela in realtà una comprensione quasi istintiva del ruolo da svolgere. La coscienza di non essere un traduttore di parole bensì un riorganizzatore di astrazioni, di dover operare un *transfert* (una « transcodificazione »?) di sistemi e di strategie testuali, è il presupposto da cui si muove Arrowsmith. Più volte lo studioso americano avvicina il discorso poetico di Montale a quello di Petrarca: in entrambi i casi, afferma, si tratta di liriche d'amore benché esse non possano essere definite tali nel senso moderno del termine e neppure, nel caso di Montale, possano considerarsi « ultimately Petrarchan, but an odd and original mingling of both — a mixture that requires unwavering attention to the delicate tonal fusion of the literary and aulic with the conversational or colloquial norm. ». E ha ragione. Inoltre, vorremo aggiungere, ciò che in realtà accomuna Petrarca e Montale è lo stesso legame che esiste tra Petrarca, Leopardi e Gozzano; e cioè, la loro completa coscienza della natura e funzione del messaggio poetico. Per questi poeti, che si tratti di Laura o di Silvia, di Felicità o di Clizia, la « donna angelicata » rappresenta soprattutto un *pre-testo*, un necessario punto di partenza per giungere alla poesia il cui unico e vero « tema » è se stessa e il cui unico e vero eroe è il poeta. Del resto, è risaputo che la poesia di Montale è intrisa di continui riferimenti alla tradizione con cui instaura un rapporto dialettico e metaletterario. Arrowsmith lo sa, e lo dimostra nella vasta e dotta appendice critica che, oltre ad essere un valido ed autonomo esempio di critica letteraria, serve a dar ragione di alcune scelte adottate nella traduzione. Un tipico esempio dei criteri adottati per la traduzione del difficile linguaggio della *Bufera*, è una delle più « petrarchesche » liriche montaliane, « Gli orecchini »:

Non serba ombra di voli il nerofumo
della spera. (E del tuo non è più traccia.)
È passata la spugna che i barlumi
indifesi dal cerchio d'oro scaccia.
Le tue pietre, i coralli, il forte imperio
che ti rapisce vi cercavo; fuggo
l'iddia che non s'incarna, i desiderî
porto fin che al tuo lampo non si struggono.
Ronzano élitre fuori, ronza il folle
mortorio e sa che due vite non contano.
Nella cornice tornano le molli
meduse della sera. La tua impronta
verrà di giù: dove ai tuoi lobi squallide
mani, travolte, fermano i coralli.

The mirror's lamp-black holds no
 shadow of soarings. (And of yours there's no trace.)
 Under the passing sponge, helpless glintings
 have flaked from the golden oval. It was there
 I went looking for your jewels, the corals, the great
 imperium that ravished you away. I flee
 the disembodied goddess; until melted
 by your lightnings, my longings last.
 Outside, wind-casings droning: the mad funeral
 drones on, it knows two lives don't matter.
 Within the mirror's frame the evening's soft
 medusas come floating back. Your imprint
 will rise from below: where, at your lobes, squalid
 hands, upturned, clutch the corals.

A prima vista, sembrerebbe di trovarsi di fronte sia ad una traduzione letterale che ad una interpretazione di significati, cosa che contraddirebbe tutt'ocò che abbiamo finora affermato. Ma a guardar meglio ci si rende conto che, in realtà, le « libertà » che il traduttore si è permesso confermano in pieno i presupposti teorici menzionati. Anzitutto, Arrowsmith è riuscito a mantenere in modo costante il ritmo ed il « respiro » poetico montaliano; inoltre, la sua traduzione, senza semplificare, chiarifica la voluta oscurità dell'originale senza per questo diminuirne la potenza espressiva. È, possiamo dirlo, una traduzione pressoché perfetta che acquista valore proprio nel confronto con il testo italiano — naturalmente a fronte — generando nel lettore quel « lampo di riconoscimento » di cui parlavamo all'inizio. Certo, sarebbe assurdo negare che Arrowsmith nel tradurre non interpreti; ma ciò che conta è che la sua traduzione non concerne dei significati assoluti, privilegiati, bensì un livello connotativo, chiaramente presente nell'originale, che doveva essere mantenuto: più specificamente, i riferimenti danteschi e petrarcheschi al mito di Medusa e la decisione di indicare chiaramente nell'immagine dello specchio (« il nerofumo della spera ») la componente narcisistica che risolve la dialettica soggetto-oggetto « pietrificata » nel segno, nel discorso poetico, cioè, in modo indelebile (impronta/*imprint*); e la coraggiosa decisione di tradurre lo stupendo, ma ambiguo, « travolte » con *upturned*, sottolineando così la specifica prospettiva ottica — il *mirror effect* — che serve ad integrare Narciso ed il poeta in un'unica entità metafisica. Come dicevamo quindi, Arrowsmith non ha interpretato in modo letterale il testo di Montale, ne ha solo riprodotto le strategie testuali. I riferimenti alla tradizione sono intenzionali e dovevano essere mantenuti. Il lettore non troverà la poesia « più facile » ma la ritroverà intatta nelle sue

componenti espressive e metaletterarie. E anche per questo che abbiamo scelto, anziché proporre dei brani presi da varie poesie, di riprodurre integralmente una sola. Un'opera, questa *Bufera* in inglese, preziosa ed utile: un'opera che, oltre a provvedere il lettore colto del piacere del testo, lo aiuta a capire come e perchè il testo possa dare piacere.

CARLO CHIARENZA

The University of British Columbia

LA SANTA SEDE, IL CANADA E LA DELEGAZIONE APOSTOLICA AD OTTAWA.*

Alcuni recenti contributi allo studio della chiesa cattolica in Canada hanno analizzato con attenzione e vivo interesse le tensioni fra la politica della gerarchia ecclesiastica locale e le direttive della Santa Sede, con particolare riguardo per il periodo di preparazione ed istituzione della delegazione apostolica ad Ottawa. La discussione di questi testi permette alcune riflessioni storiografiche e la ricostruzione di quella complicata vicenda.

Nel 1983 Roberto Perin ha pubblicato uno studio d'insieme della rappresentanza della Santa Sede in Canada dal 1877 — arrivo di Mgr. Conroy per investigare e ovviare le cause delle più violente polemiche nel seno della chiesa canadese — al 1917.¹ In questo saggio, di poco posteriore agli studi dello stesso Perin e di Nive Voisine sulla citata missione Conroy,² la creazione della delegazione apostolica è collegata all'evoluzione politica del Québec nella seconda metà dell'Ottocento. L'ascesa del partito liberale e i suoi conflitti con alcuni vescovi, prontamente riportati a Roma da emissari dell'una e dell'altra parte, avrebbero richiamato l'attenzione della Santa Sede sulla politica della gerarchia ecclesiastica del Québec. Le prime missioni in Canada dei monsignori Conroy, Smeulders e Merry del Val avrebbero convinto Roma della sostanziale giustezza, almeno sul piano pratico, delle proteste e delle proposte liberali e spinto verso un'alleanza fra il partito liberale

* Questa nota nasce dalla ricerca in corso « A Calendar of Documents of Canadian Interest in the Archivio Segreto Vaticano under the Pontificate of Leo XIII (1878-1903) », finanziata dal Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

¹ R. Perin, « La raison du plus fort est toujours la meilleure: la représentation du Saint-Siège au Canada, 1877-1917 », *La Société Canadienne d'Histoire de l'Eglise Catholique* (SCHEC), 50, 1 (1983), pp. 99-117.

² R. Perin, « Troppo ardenti sacerdoti: The Conroy Mission Revisited », *Canadian Historical Review* (CHR), LXI, 3 (1980), pp. 283-304; N. Voisine, « Rome et le Canada: la mission de Mgr. Conroy », *Revue d'histoire de l'Amérique française* (RHAF), 33, 4 (1980), pp. 499-519.

di sir Wilfrid Laurier, allora Primo Ministro canadese, e la Santa Sede. Da questa alleanza furono avvantaggiati i vescovi anglofoni e fu minata l'egemonia dei vescovi di lingua francese in seno alla chiesa locale. Infatti i già citati pro-legati e i successivi delegati apostolici — Falconio, Sbarretti e Stagni — furono assolutamente contrari alle iniziative politiche dei vescovi francofoni e soprattutto a qualsiasi forma di rivendicazione in nome del Canada di lingua francese, convinti come erano che il *Dominion* canadese fosse e dovesse essere un paese eminentemente anglofono.

Gli studi di Nive Voisine hanno mostrato come le pressioni romane abbiano contrastato le tendenze della Chiesa del Québec e dei vescovi francofoni negli ultimi 30 anni del secolo scorso. Nonostante la comune appartenenza a uno stesso universo ideologico, gli interventi romani acuirono le difficoltà interne (la contrapposizione fra le arcidiocesi di Québec e Montréal) ed esterne (la contrapposizione con il partito liberale, con la chiesa anglofona, con il Canada protestante) della chiesa di lingua francese. La chiesa del Québec era la più *romana* di tutte le chiese « nazionali »³ e Roma ne apprezzava la rivendicazione della superiorità innata della società religiosa su quella civile e della necessità di intervenire nella vita pubblica per impedire abusi e disordini. Roma tuttavia non voleva e non poteva accettare gli scontri sempre più accesi fra le due arcidiocesi più importanti dell'intera chiesa canadese. Di norma la Santa Sede non tollerava, non aveva mai tollerato, divisioni pubbliche, specie così appariscenti come quelle sull'intervento nelle campagne elettorali,⁴ sulla succursale dell'Università Laval di Québec a Montréal,⁵ sulla creazione di una nuova diocesi a Nicolet:⁶ divisioni che le erano continuamente ricordate da un gran numero di lettere, petizioni, memorie inviate con regolare continuità a Propaganda Fide e al papa, nonché dalla presenza quasi quotidiana di procuratori delle due fazioni.

L'intransigenza romana non era attesa, né tantomeno fu compresa, dal clero del Québec, che vi vide un'indebita ingerenza dovuta all'igno-

³ N. Voisine-A. Beaulieu-J. Hamelin, *Histoire de l'église catholique au Québec (1608-1970)*, Montréal, Fides, 1971, p. 59.

⁴ N. Voisine, *Louis-François Laslèche, deuxième évêque de Trois-Rivières*, Saint-Hyacinthe, Edisem, 1980.

⁵ A. Lavallée, *Québec contre Montréal - La querelle universitaire, 1876-1891*, Montréal, P.U.M., 1974.

⁶ N. Voisine, « Monseigneur Elzéar-Alexandre Taschereau et la création du diocèse de Nicolet », SCHEC, 52 (1985), pp. 35-50.

ranza delle cose canadesi — era questo in genere il rimprovero rivolto a ogni emissario romano — oppure alle mene di una *camarilla* liberale troppo vicina al pontefice: i cardinali, o futuri tali, Rampolla del Tindaro, Satolli, Merry del Val. Le divisioni fra le due fazioni della chiesa del Québec erano fra ultramontani intransigenti e ultramontani moderati⁷ e persino il capofila dei cattolici « liberali », l'arcivescovo di Québec Elzéar-Alexandre Taschereau, era in realtà l'esponente di « a scholarly and conservative tradition »⁸ che consigliava una certa duttilità verso i politici, anche liberali. I vescovi di entrambe le fazioni non ritenevano di essere in contrasto con il dettato romano, che essi, al contrario, cercavano di applicare quanto più possibile. Negli anni precedenti la missione Conroy essi non capirono che Roma aveva più paura delle loro iniziative che di quelle dei politici liberali, considerati piuttosto come possibili alleati contro un *ressac* protestante.⁹ Allo stesso modo non colsero il paradosso di basare il proprio dogma politico-religioso, ispirato da un nazionalismo francofono di fondo, su di un'autorità da sempre al di sopra delle nazioni, se non antinazionalista.¹⁰ Il punto di rottura fu raggiunto con la questione delle scuole nel Manitoba quando le rivendicazioni di un insegnamento cattolico, in francese e soprattutto impartito da membri del clero, e le ingerenze elettorali a favore del partito conservatore — più disposto, almeno in apparenza, ad appoggiare quelle rivendicazioni — provocarono prima l'arrivo di monsignor Merry del Val e poi il diretto intervento del papa con l'enciclica *Affari Vos* del 1897.

Jean Hamelin e Nicole Gagnon hanno scelto il 1898, l'anno in cui fu decisa la creazione della delegazione apostolica stabile, come data d'inizio della loro storia della chiesa cattolica del Québec nel XX secolo.¹¹ In quell'anno i vescovi francofoni, soprattutto quelli quebecchesi, avevano ormai preso atto, con orrore e disperazione, della pro-

⁷ N. Voisine, « L'ultramontanisme canadien-français au XIXe siècle », in *Les Ultramontains canadiens-français*, a cura di N. Voisine e J. Hamelin, Montréal, Boréal Express, 1985, pp. 67-104.

⁸ R. T. Handy, *A History of Churches in the United States and Canada*, Oxford, Clarendon Press, 1976, p. 352.

⁹ R. Perin, « Clercs et politiques au Québec, 1865-1876 », *Revue de l'Université d'Ottawa* (RUO), 50, 2 (1980), pp. 168-190.

¹⁰ A. Sénécal, « La thèse messianique et les Franco-Américains », *RHAF*, 34, 4 (1981), p. 566.

¹¹ J. Hamelin e N. Gagnon, *Histoire du Catholicisme québécois. Le XXe siècle*, Montréal, Boréal Express, 1984.

pensione pontificia ad un accordo con il partito liberale pur di evitare un conflitto aperto fra anglofoni e francofoni. L'enciclica dell'anno precedente e l'annuncio della prossima apertura della delegazione (una misura richiesta da Laurier) faceva temere gravi limitazioni per la loro libertà d'azione. D'altra parte essi erano bloccati dal paradosso di aver sempre predicato l'ubbidienza assoluta al pontefice e di non poter accettare le disposizioni romane, pena la perdita della propria identità o quantomeno della capacità di contrastare con efficacia il clero anglofono e gli uomini politici.

Il momento era particolarmente difficile per l'ultramontanismo francofono. Liberali e protestanti premevano, o sembravano premere, per una maggior secolarizzazione della società. Contemporaneamente i cattolici anglofoni, in maggioranza nell'Ontario e nelle Province Atlantiche, reagivano al nazionalismo della chiesa francofona sintonizzandosi con l'ondata francofobica dell'opinione pubblica protestante.¹² I vescovi irlandesi cercavano di strappare posizioni e diocesi ai loro colleghi di lingua francese: il conflitto era violento nell'Ontario,¹³ ma era vivo anche nelle Province Atlantiche dove vescovi di lingua inglese cercavano di controllare fedeli francofoni.¹⁴

Hamelin e Gagnon sottolineano la paura della chiesa del Québec di essere assimilata in una chiesa canadese soltanto anglofona. Di conseguenza la gerarchia ecclesiastica del Québec non vedeva favorevolmente la creazione di una delegazione permanente, che aveva come requisito fondamentale la conoscenza dell'inglese da parte del suo titolare — come ha giustamente sottolineato Perin. Il primo delegato, Diomede Falconio, riuscì ciò nonostante a farsi accettare, almeno come persona, anche se non poté imporre i principi per i quali era stata creata la sua delegazione. I vescovi francofoni proseguirono a scrivere a Propaganda Fide, dove avevano amici ed alleati, invece di rivolgersi al delegato e cercarono più volte di convincere il papa dell'inutilità di una delegazione stabile. Tale situazione era destinata a peggiorare con

¹² R. Choquette, « Religion et rapports interculturels au Canada », *Canadian Issues/Thèmes canadiens*, VII (1985), pp. 198-211.

¹³ R. Choquette, *L'Église catholique dans l'Ontario français du dix-neuvième siècle*, Ottawa, E.U.O., 1984, pp. 231-237, 251-280.

¹⁴ M. S. Spiegelman, « Race et religion: Les Acadiens et la hiérarchie catholique-irlandaise du Nouveau-Brunswick », *RHAF*, 29, 1 (1975), pp. 69-85; A. Chiasson, « Le clergé et le reveil acadien 1864-1960 », *Revue de l'Université de Moncton*, XI, 1 (1978), pp. 29-46; F. Arsenault - E. Babineau, « Mgr. Philippe Belliveau (1861-1933) et l'avenir des Acadiens », *SCHEC*, 48 (1981), pp. 17-35.

l'arrivo del secondo delegato, Donato Sbarretti, giudicato troppo partigiano dei vescovi irlandesi. La delusione fu tale che la delegazione non riuscì più a svolgere concretamente alcun ruolo di mediazione fra Roma e il Canada, fra i vescovi delle due lingue.

L'interpretazione del venticinquennio 1877-1902 (dalla missione Conroy alla delegazione Sbarretti) presenta sfumature storiografiche diverse in una scelta di fondo eguale. Tutti gli autori presi in esame fanno i conti con la dicotomia francofoni-anglofoni « comme matériau de base de l'édification de la réalité canadienne », ¹⁵ ma poi focalizzano la loro attenzione sulla chiesa francofona, anche perché, di norma, sono soltanto gli studiosi del Québec ad interessarsi del periodo e del problema in questione. ¹⁶ I contributi più importanti (Perin, Voisine, Hamelin e Gagnon) mirano soprattutto alla rilettura della fine della centralità della chiesa quebecchese nel cattolicesimo canadese. Voisine è indubbiamente il più moderato nella sua interpretazione e cerca di dar conto delle ragioni di Roma e del Québec in una prospettiva di equilibrio tra le diverse anime e le differenti etnie della chiesa canadese. ¹⁷ Hamelin e Gagnon vedono programmaticamente la Chiesa romana come un impero, alla stregua di quello britannico, e quindi intrinsecamente teso a sovrapporsi e ad annullare gli aneliti e i desideri del Québec. La loro documentatissima storia, una vera pietra miliare della ricerca, cerca quindi di sceverare, se e dove possibile, quello che è tendenza autonoma del Québec ed espressione di una volontà popolare da quello che è soltanto dinamica interna alla chiesa e alla lotta fra i funzionari di un centro e di una periferia imperiali. Perin infine opera una lettura nazionalistica di sinistra che al tempo stesso tiene conto dei gruppi etnici minoritari ¹⁸ e dell'anima popolare (o populista?) di alcune iniziative ultramontane ¹⁹ ed analizza con attenzione gli spostamenti e gli obiettivi politici dei vescovi, dei partiti canadesi e del Vaticano.

¹⁵ P. E. Crunigan, « L'Eglise au Canada de 1850 à nos jours », in *Nouvelle Histoire de l'Eglise*, V: R. Aubert et al., *L'Eglise dans le monde moderne*, Paris, Editions du Seuil, 1975, p. 256.

¹⁶ I contributi di studiosi anglofoni riguardano problemi specifici, quali la questione delle scuole nel Manitoba o la chiesa irlandese nell'Ontario.

¹⁷ F. Ouellet, « La modernisation de l'historiographie et l'émergence de l'histoire sociale », *Recherches Sociographiques*, XXVI, 1-2 (1985), p. 58.

¹⁸ R. Perin, « Religion, Ethnicity and Identity: Placing the Immigrant within the Church », *Canadian Issues/Thèmes canadiens*, VII (1985), pp. 212-229.

¹⁹ R. Perin, « Nationalism and the Church in French Canada, 1840-1880 », *Bulletin of Canadian Studies*, I, 1 (s.d.), pp. 27-38; Id., « St-Bourget, évêque et martyr », *Journal of Canadian Studies*, 15, 4 (1980-81), pp. 43-55.

Voisine, Perin e Hamelin sono interessati al punto di vista romano e ricorrono spesso a fonti nuove o poco usate per metterlo in evidenza: i primi due lavorano molto su documenti italiani, specie degli archivi delle Congregazioni di Propaganda Fide²⁰ e degli Affari Ecclesiastici Straordinari. Tuttavia rimangono ancora aperti degli interrogativi su un aspetto di una certa importanza: il ruolo che avrebbe dovuto assumere il delegato e la sua importanza effettiva nella chiesa canadese, che viene sminuita da Hamelin e Gagnon e forse sopravvalutata da Perin. Un contributo a questo problema può essere dato dallo spoglio, già parzialmente intrapreso da Perin, di alcune fonti nell'Archivio Segreto Vaticano, in particolare il *Letter Book of Mgr. Falconio, 1899-1902* e il fondo *Delegazione Apostolica nel Canada*.

Come è noto, monsignor Falconio fu inviato in Canada con il duplice scopo di analizzare le difficoltà locali e di comporre le controversie in atto.²¹ Il delegato doveva tenere Roma continuamente informata e riceverne istruzioni, alle quali attenersi scrupolosamente. Il problema era che Falconio aveva due referenti romani, in rotta fra loro da diversi anni:²² il cardinal Rampolla, segretario di stato, e il cardinal Ledochowski, prefetto di Propaganda Fide. Falconio partì da Roma il 6 settembre 1899, preceduto da una circolare di Ledochowski ai vescovi canadesi,²³ e giunse il 10 ottobre a Québec, da dove si recò a Ottawa per alloggiare presso la locale università cattolica. Il 14 dello stesso mese scrisse la sua prima lettera ai vescovi e il 17 riferì a Ledochowski sull'andamento della questione scolastica, sulla sua ricerca di una residenza, su alcune richieste della gerarchia ecclesiastica e sull'elezione dei coadiutori alle diocesi di Chatham e St. John.²⁴ Il 3 novembre riscrisse a Ledochowski, ancora sulla questione scolastica e sulla ricerca di una residenza, ma anche chiedendo quali fossero le facoltà del suo equivalente negli U.S.A.²⁵ Per tutti i mesi restanti il problema fondamentale restò sempre quello della residenza e del contributo delle

²⁰ Su questa fonte è ora disponibile: Monique Benoit, *Inventaire des principales séries de documents intéressant le Canada, sous le pontificat de Léon XIII (1878-1903), dans les Archives de la Sacrée Congrégation « De Propaganda Fide » à Rome*, Ottawa-Rome, Archives Publiques du Canada, 1986.

²¹ « Litterae Apostolicae de electione Delegati Apostolici pro Ecclesiis Canadensibus », in *Leonis XIII Pontificis Maximi Acta*, XIX, Romae 1900, pp. 128-130.

²² G. P. Fogarty, *The Vatican and the American Hierarchy from 1870 to 1965*, Stuttgart, Hiersemann, 1982, p. 128.

²³ Archivio Segreto Vaticano (ASV), *Letter Book of Mgr. Falconio, 1899-1902* (LBF), n. 3.

²⁴ *Ibid.*, n. 9.

²⁵ *Ibid.*, n. 28.

diocesi canadesi ad un eventuale acquisto.²⁶ Soltanto nel gennaio 1900 Falconio entrò nel vivo dei problemi: il 3 scrisse a monsignor Langevin, arcivescovo di Saint-Boniface, per informarlo sui colloqui avuti con Laurier e Tarte riguardo alle scuole del Nord-Ovest;²⁷ il 15 rispose all'abate Richard a proposito delle rivendicazioni degli *Acadiens*.²⁸ Nel febbraio proseguì la corrispondenza con Langevin, questa volta sulle scuole del Manitoba.²⁹ Il 30 marzo scrisse a monsignor Martinelli, delegato negli U.S.A., a proposito dello « scisma » dei fedeli franco-canadesi della parrocchia di North Brookfield, nella diocesi di Springfield, Massachusetts: sottolineò la fierezza dei francofoni e consigliò di tenerli separati dagli Irlandesi, se possibile.³⁰

Nei primi sei mesi della sua delegazione Falconio verificò l'irrisolvibilità del problema francofono: i Franco-canadesi avevano lottato eroicamente per conservare la propria lingua e la propria fede e non si poteva non riverirne l'eroismo, ma non si poteva aiutarli per ragioni di politica ecclesiastica. Falconio scrisse nella già citata lettera all'abate Richard: « Que la population de langue française s'efforce de vivre en paix avec la population de langue anglaise. Toute dissension serait nuisible aux intérêts de chacun en particulier et de la religion en général ». Dal punto di vista della disciplina egli temeva che rivendicazioni quali quelle degli *Acadiens* andassero « a detrimento di quello spirito di religiosa sottomissione alle autorità ecclesiastiche non importa di quale nazionalità esse siano ».³¹ D'altra parte il delegato non subiva solamente le pressioni di parte francofona, ma doveva far fronte ai vescovi anglofoni che, se non volevano una diocesi *acadiense* nelle Marittime, desideravano invece trasformare l'Università di Ottawa in una università di sola lingua inglese.³² Per non parlare della situazione in

²⁶ *Ibid.*, nn. 45, 47, 52-54, 56. La paura di dover contribuire alle spese per un'eventuale delegazione angustiava i vescovi canadesi da tempo, cfr. ASV, *Delegazione Apostolica negli Stati Uniti* (DAUS), VI, Canada, « diverse (1895-1896) », [F. Satolli] a E. Fabre (14 maggio 1895).

²⁷ ASV, LBF, n. 62.

²⁸ *Ibid.*, n. 72.

²⁹ *Ibid.*, nn. 89 e 92.

³⁰ *Ibid.*, n. 102. Sullo « scisma » di North Brookfield, cfr. ASV, DAUS, IX, Diocesi di Springfield, Mass., fascicoli 18/1 e 18/2.

³¹ ASV, LBF, n. 1058 (a Ledochowski, 21 dicembre 1901). Per tutta la questione della rivendicazione di una diocesi francofona per gli *Acadiens*, cfr. ASV, *Delegazione Apostolica nel Canada* (DAC), 178, fascicolo « La questione Acadese (sic) during the time of Mons. Diomedede Falconio ».

³² ASV, LBF, nn. 1249, 1264, 1370, 1427, 1471-72, 1582, e DAC, 50, fascicoli « Ottawa: Mélanges 1900-1902 » e successivo, senza titolo.

Manitoba, dove Falconio si trovò preso fra Laurier, dal quale sperò sempre una soluzione,³³ Langevin, cui addebitò tutta la colpa,³⁴ e le proteste dei cattolici di lingua inglese.³⁵

In questo complesso gioco il delegato fu aiutato ben poco da Roma. Oltre alle indicazioni contraddittorie di Rampolla e Ledochowski, il delegato ricevette poche informazioni od istruzioni, al punto di vedersi talvolta costretto a scrivere al suo collega negli Stati Uniti per quesiti anche pratici.³⁶ Inoltre Roma era mossa da una forte paura della propaganda protestante, meno sentita in Canada,³⁷ dove la Chiesa era ben più coinvolta nelle *querelles* per gli interventi elettorali (Nova Scotia e Manitoba)³⁸ e per la riapertura di vecchi rancori fra ultramontani intransigenti e ultramontani moderati.³⁹ Di fatto il delegato era un punto di riferimento soltanto per il basso clero, che aveva da tempo desiderato un esponente romano in grado di difenderlo dai soprusi dei superiori.⁴⁰ Finì così per sentirsi sorpassato dagli avvenimenti e confuso di fronte a quella che gli sembrava un'incapacità di comprendere il suo ruolo di mediatore e di difensore dell'unità e della pace ecclesiastica. Le sue lettere precorrono il tono dell'enciclica di Benedetto XV all'arcivescovo di Québec (1916), al tempo della lotta contro il Regolamento 17 del governo dell'Ontario (che prevedeva finanziamenti pubblici soltanto per le scuole anglofone): un tono di perplessità più che di comando.⁴¹

MATTEO SANFILIPPO

Università di Genova

³³ ASV, LBF, nn. 496 (a Rampolla, 8 febbraio 1901) e 692 (a Laurier, 16 giugno 1901). Questa speranza era condivisa dal cardinale Ledochowski, cfr. ASV, DAC, 178, fascicolo «Correspondance with Propaganda», Ledochowski a Falconio (30 maggio 1901).

³⁴ ASV, LBF, n. 1061 (a Ledochowski, 29 aprile 1901).

³⁵ Per tutta la questione del Manitoba, ivi compresi i rapporti con Langevin e con i cattolici anglofoni, cfr. ASV, DAC, 69.

³⁶ ASV, DAUS, X, 135.

³⁷ ASV, DAC, 157, fascicolo «Affari Generali: rapporto sulla propaganda dei protestanti nelle diocesi del Canada».

³⁸ ASV, DAC, 13, fascicoli su Antigonish, e 157, fascicolo «Religiosi: Canonici Regolari dell'Immacolata Concezione BMV 1900»; LBF, n. 318 (a Rampolla, 8 novembre 1901).

³⁹ ASV, DAC, 26, fascicolo «Montréal: Proulx vs Landry», e 28, quattro fascicoli «Rev. Proulx vs. Mgr. Bruchési».

⁴⁰ ASV, DAUS, X, 66.

⁴¹ ASV, DAUS, II, 189.

RECENSIONI E SEGNALAZIONI

Arthur Kroker, *Technology and the Canadian Mind: Innis/McLuhan/Grant*, Montreal New World Perspectives, 1984, pp. 145.

Intorno agli anni Sessanta gli intellettuali di sinistra italiani amavano vagheggiare di un'« altra America », una specie rara che riuscivano a trovare, secondo i loro pregiudizi, negli *hippies* di San Francisco, le *Black Panthers* o i salotti *liberal* di New York. L'emergere di un'anima profonda dell'America, ignorata dai media fino al trionfo di Reagan nel 1980, ha spazzato via questa che era in fondo solo una pia illusione. Quegli intellettuali non erano solo spinti da motivazioni ideologiche; il loro era un tentativo estremo di piegare la realtà della società americana ai parametri interpretativi della cultura europea; essi speravano, in definitiva, di riconoscere negli oppositori al « sistema » segni riconducibili alla concezione del mondo propria del Vecchio Continente. L'accettazione da parte europea dello strapotere statunitense è probabilmente un passo obbligato nel maturarsi della crisi dell'eurocentrismo, ed in questo senso la coscienza della diversità americana non può che aiutare a comprendere le sfide che la cultura europea si trova a fronteggiare a livello planetario.

Tuttavia, l'insieme di fattori che ha reso possibile il distacco tra i due continenti è sul punto di rendere definitiva questa distanza. Infatti, il progetto « guerre stellari » sta rischiando di dar luogo ad una fuga in avanti nella capacità tecnologica nord-americana non più riconducibile da quella cultura comune che aveva finora caratterizzato l'alleanza politica tra America ed Europa. È quindi più che mai necessario porsi il problema di come riannodare le file di un discorso comune tra Vecchio e Nuovo Mondo, per porre sotto controllo lo sviluppo tecnologico.

Un passo in questa direzione è la collana *New World Perspectives*, nata nell'ambito del *Canadian Journal of Political and Social Theory*.

La collana si propone di investigare, in una serie di monografie, la « visione intellettuale » di figure rappresentative del panorama culturale nord-americano, muovendosi « tra lo storicamente specifico e il culturalmente universale ». È in particolare il saggio che ha aperto la serie, *Technology and the Canadian Mind: Innis/McLuhán/Grant* (Montréal: 1984), di Arthur Kroker, a giustificare un senso di aspettativa verso la collana. Il saggio di Kroker — fondatore del *Canadian Journal of Political and Social Theory* — si configura, infatti, come un vero e proprio numero zero della *New World Perspectives*, in cui il caso canadese e le sue implicazioni per il mondo contemporaneo si intrecciano, illuminandosi a vicenda. Attraverso l'analisi del pensiero di George Grant, Marshall McLuhan e Harold Innis, Kroker riesce a situare in un quadro storico determinato la « mente » e l'« immaginazione » canadesi ed il loro contributo più significativo al pensiero nord-americano: il « discorso sulla tecnologia ».

All'inizio del suo saggio, Kroker suggerisce che « la mente canadese è probabilmente uno dei luoghi privilegiati, nel mondo d'oggi, per l'elaborazione di un senso dell'esperienza tecnologica ».¹ Infatti il Canada, situato a metà strada tra l'« imperativo tecnologico » americano e l'identificazione con la memoria storica europea, è costretto a trovare una soluzione al conflitto tra tecnologia e cultura per poter sopravvivere come nazione indipendente. Mai, neppure per un istante nel corso della sua trattazione, Kroker perde di vista la gravità dei problemi che lo sviluppo tecnologico pone per l'identità nazionale canadese; da qui la drammaticità che egli riesce a comunicare, riconducendo il problema tecnologico alle vicende storiche di un popolo. La tensione che ne deriva alla scrittura stessa è efficacemente sintetizzata nell'epilogo, quando Kroker riporta le parole del regista québécois Jean-Claude Labreque, secondo cui i canadesi « devono essere originali, altrimenti scompariranno ».² « Creare o morire » (ibid.), questa è l'unica alternativa per i canadesi, oggi, ma lo sarà anche per il resto del mondo in un futuro ormai molto prossimo.

Il metodo d'indagine adottato da Kroker si articola in due discorsi paralleli. Da un lato, procede alla costruzione di un modello dialettico

¹ Arthur Kroker, *Technology and the Canadian Mind: Innis/McLuhán/Grant*, Montréal, New World Perspectives, 1984, p. 8. I successivi riferimenti al testo di Kroker saranno riportati nel corpo dell'articolo; tutte le traduzioni sono del redattore.

² Michael Dorland, « Film and Memory: The Cinematic Style of Jean-Claude Labreque », *Cinéma Canada* 103, gennaio 1984, pp. 7-10, in Kroker, *op. cit.*, p. 129.

hegeliano in cui viene assegnata a ciascuno dei pensatori canadesi la funzione di tesi, antitesi e sintesi; allo stesso tempo, però, una fitta rete di riferimenti ai più svariati aspetti della cultura canadese, integra l'analisi, dando la sensazione di vedere la mente e l'immaginazione canadesi in azione. In questo modo egli ottiene l'effetto di isolare l'articolazione del « discorso sulla tecnologia » comprovando allo stesso tempo la sua centralità per quegli artisti, filosofi e studiosi ai quali spetta il compito di creare per non morire.

L'efficacia di *Technology and the Canadian Mind* risiede in gran parte nell'abilità mimetica con cui Kroker riesce a penetrare e ricreare il linguaggio degli autori che esamina. Il risultato è ancora più evidente quando la contrapposizione dialettica amplifica le differenze di stile e carattere tra i diversi autori. La tesi del « discorso sulla tecnologia », in particolare, viene enunciata con la forza del linguaggio tagliente ed ispirato del « filosofo tragico » George Grant, lo studioso canadese che più di ogni altro è riuscito a utilizzare il pensiero di Nietzsche e Heidegger per costruire un orizzonte alternativo all'« imperativo tecnologico » americano. La sua critica radicale della « dipendenza tecnologica » dà un'impronta particolare all'intero saggio per l'intensità quasi elegiaca con cui le contrappone la volontà di conservare la particolare memoria storica del Canada. È la visione profondamente pessimista di Grant a rivelare per prima la finzione celata nel mito dell'imparzialità del mezzo tecnologico. Tuttavia, l'incapacità di Grant a situare in un contesto storico il suo concetto di « bene fondamentale » (p. 51) — l'unico che può trascendere l'angusto « orizzonte della volontà di autoconservazione » (p. 50) — porta Kroker a superare la tesi iniziale.

Antitetico rispetto alla visione del mondo di Grant è il pensiero di Marshall McLuhan, il più noto tra quanti hanno diagnosticato l'avvento dell'era tecnologica. McLuhan è un « umanista tecnologico »; la sua conversione al cattolicesimo è interpretata da Kroker come la cifra della sua fiducia assoluta nella ragione umana. Fu questa fiducia che lo lanciò nel suo tentativo di imbrigliare una tecnologia che sopravanza ormai qualsiasi strumento di comprensione etica all'interno di un discorso umanistico. Secondo Kroker però, la mancanza di una « teoria del rapporto tra economia e tecnologia » (p. 79), portò McLuhan a lasciarsi assorbire dalla tecnostuttura delle grandi *corporations* statunitensi che lo adottarono come « cortigiano dell'impero tecnologico » (p. 84). L'incapacità ad analizzare le contraddizioni economiche che sottostanno alla rivoluzione tecnologica portarono al fallimento di quell'« umanesimo civile » sognato da McLuhan.

Non giunge come una sorpresa, a conclusione di un processo dialettico sospinto dalla necessità di un'adeguata analisi storica ed economica, trovare che Harold Innis rappresenta la sintesi del « discorso sulla tecnologia ». Egli fondò, infatti, la sua teoria dell'evoluzione dei mezzi di comunicazione su una rigorosa analisi storica dell'economia dei prodotti di base caratteristica del Canada. Nei suoi studi il Canada viene usato come un unico laboratorio in cui verificare la sua « teoria della dipendenza » che rappresenta il modello interpretativo più efficace del rapporto tra USA e Canada. Ma Kroker non utilizza la sintesi innisiana per forzare in chiave marxista la struttura dialettica costruita attraverso il passaggio da Grant a McLuhan e Innis. Se, infatti, il fondamento storico ed economico offerto dal lavoro di Innis è centrale per il concetto di discorso canadese sulla tecnologia, tutta l'argomentazione appare finalizzata in realtà all'intuizione fondamentale dello storico: « in una società capitalistica avanzata il centro stesso del potere si trova nel rapporto tra tecnologia e cultura » (p. 117). Questa intuizione permette di superare il momento dell'analisi e affrontare il problema della sopravvivenza canadese.

È a questo punto che la vitalità dell'« immaginazione » canadese — come si è venuta manifestando di volta in volta — si rivela determinante per le finalità del saggio di Kroker. È impossibile rendere l'effetto creato dalla sua orchestrazione delle voci più disparate che testimoniano l'apporto creativo degli intellettuali creativi. Forse l'esempio più emblematico è l'uso di un quadro (*To Prince Edward Island* di Alex Colville) e una scultura (*Manitoba Mining Mask* di Don Proch) per introdurre rispettivamente il pensiero di Grant e Innis — quasi che l'effettivo valore delle loro teorie si basi su una condizione esistenziale che trova espressione in primo luogo nell'immaginazione degli artisti canadesi.

Quando nella sua conclusione Kroker scrive che l'uomo del ventesimo secolo vive « nel mezzo di un terribile vuoto etico » (127) è proprio la lucidità con cui gli artisti canadesi si appropriano della cultura come strumento per interpretare la tecnologia a presentare gli spunti più vitali per uscire da questa condizione di vuoto. La nostra « situazione pratica », avverte Kroker, « è questa »:

una tecnologia priva del sostegno coerente di un fine etico; un'etica, pubblica e privata, priva di un linguaggio attraverso il quale sia possibile tornare nuovamente col pensiero alla tecnologia alla luce della esperienza della fine del Novecento. (Ibid.)

Questa considerazione finale giunge inaspettata in un epilogo che inizia con un'accorata denuncia di un complotto ordito dall'impero americano e le grandi *corporations*. Per un momento sembra quasi che Kroker intenda utilizzare la sintesi del processo dialettico solo per fini politici. Invece, egli imprime un'ultima sterzata al suo discorso proponendo l'articolazione parallela di creatività e rigore analitico come inizio di un discorso universale sulla tecnologia. E il lettore si domanda: che sia il Canada l'« altra America »?

RICHARD AMBROSINI
Università di Roma

David Cook, *Northrop Frye, A Vision of the New World*, Montreal, New World Perspectives, 1985, pp. 122.

« The image that informs the study is closer to that of the caricature than that of the photograph. There is no attempt to recreate Northrop Frye with the verisimilitude of the photocopying machine ».¹ La frase posta in apertura di saggio da David Cook la dice lunga sulla intenzione dell'autore nel tracciare un ritratto insolito quanto suggestivo del più autorevole protagonista della scena culturale canadese e di uno dei maestri della critica letteraria del XX secolo. Quella, cioè, di seguire il paradigma circolare della elaborazione teorica di Frye e, attraverso la scansione di una serie di processi di identificazione (tra società e letteratura, tra letteratura e critico, tra critico e uomo), arrivare a comporre una immagine la più possibile corrispondente alla visione globale che Frye ha maturato della letteratura e, quindi, del mondo.

In altre parole, ciò che preme maggiormente al Cook non è tanto analizzare l'opera di Frye in termini di critica letteraria (argomento questo sul quale si sono soffermati la quasi totalità degli studi a lui dedicati), quanto di considerarla, nel suo insieme, un *corpus* di critica sociale, dove la difesa del liberalismo e la critica della tecnologia, al pari della rielaborazione dei grandi capolavori della cultura occidentale passati al setaccio dell'esperienza nord-americana, concorrono, appunto,

¹ David Cook, *Northrop Frye, A Vision of the New World*, Montreal, New World Perspectives, 1985, p. 6.

al formarsi di una « new vision », della quale il Nuovo Mondo ne sia, al contempo, simbolo e rappresentazione.

Il punto di partenza di tale ricerca, che altro non può essere che una « quest for identity », (la stessa che Frye inizia, come ricorda Cook nella chiusa del volume, nel 1929 quando giovane studente si trasferisce da Moncton, New Brunswick, a Toronto per frequentare il Victoria College e, sul treno che corre nella notte, vede riflessa sul finestrino la propria immagine che si sovrappone, fino ad annullarlo, all'*environment*), è costituito dalla mitologia di Blake, quella per intenderci espressa in *America: a Prophecy*. Il Nuovo Mondo, dunque, e in particolare il Canada con gli enormi spazi aperti, la Natura incontaminata, la presenza immanente della *emptiness*, divengono, a ben guardare, non soltanto un luogo fisico, il luogo per eccellenza in cui tentare di ricreare l'Eden perduto, ma soprattutto un *locus mentis* dove « a larger human brain will be developed by Man... the end of the journey of our intellectual powers ».²

Il problema, comune a tutti i grandi pensatori canadesi (Harold Innis, Eric Havelock, Marshall McLuhan), viene affrontato e risolto, dapprima in termini di « exercise of power attacking Nature in our effort to overcome the vast stretches of emptiness »,³ ovvero « the problem of communication », quindi, attraverso la contrapposizione tra spazio e tempo, in termini di superamento della dicotomia tra Europa e America, tra vecchi e nuovi valori. Il che non sta a significare l'abbattimento dei primi a vantaggio dei secondi, né la vittoria della tecnologia su di una società fondata sul mito pastorale, bensì, senza indulgere in una nostalgia *tout court* (anche se « the sense of the past » è componente essenziale del formarsi della cultura nord-americana), recuperare quanto di positivo esiste nel Vecchio Mondo e attraverso il filtro dell'artista e le potenzialità devianti dell'*artistic imagination*, trasformarli in nuovi simboli e nuove strutture in grado di governare una nuova società.

« Art can appropriate the technology in ways in which the seeming endless nihilism of technique can be turned inside out to create the values to govern a new social existence ».⁴ Una società al cui interno si sviluppa la lotta tra l'individuo dominato dal materialismo tecnolo-

² Northrop Frye, *Fearful Symmetry, A Study of William Blake*, Princeton, Princeton University Press, 1947, p. 340.

³ David Cook, *op. cit.*, p. 9.

⁴ *Ibidem*, p. 11.

gico e il tentativo « to order an inner space in the individual through the power of the imaginative vision. It is a contest as to whether the imagination itself can swallow the technological dynamo and survive to tell the tale ».⁵ Per giungere a ciò è necessario riandare alla base dell'esperienza immaginativa e guardare al di là dell'artista per trovare la parola e il simbolo. Cosa questa che puntualmente Frye fa: dal suo primo lavoro *Fearful Symmetry* (1947) al recente *The Great Code* (1982).

La sua ricognizione del Nuovo Mondo passa attraverso le opere di Blake, Cervantes, Milton, Shakespeare, Spenser, Spengler, così come la filosofia di Hobbes, Kant, Locke, Marx, Vico. Ognuno dei quali rappresenta, a suo vedere, « a whole » e tutti insieme la mappa di un universo mitologico che vichianamente ricorre e la cui chiave interpretativa si cela nel più universale di tutti i testi, la Bibbia. Ecco allora che « much of Frye's social vision is tied up with the conception of the social contract as an emanation from the fundamental need in a society to bring judgement to bear on freedom's actions ».⁶ Di conseguenza, il liberalismo che Cook ne individua quale componente di fondo si basa non « upon a foundation of a reasonable vision of the individual entering the social contract, but rather a contract that for Frye can, under the aegis of freedom, be redrawn in many ways by the recreative imagination ».⁷ In tal senso tutto ritorna sotto forma di retaggio mitologico e la sua prospettiva del mondo moderno « will be to overcome what he perceives to be the fallen nature of the social realm as it has been given to us ».⁸ Il Nuovo Mondo diviene, quindi, a livello simbolico « the bush garden » o per usare un'altra sua definizione « a reenacted form of Paradise where one can replay the human drama that has been set out for Europe in Milton's *Paradise Lost* or in Blake's *Four Zoas*. In Frye's terminology, we live in an era predominantly described by the myth of decline which, of course, emanates from the very structure of myths such as the Garden of Eden. This position us at a point in our history where we can again engage in a secular rise associated with the birth of a new world ».⁹

Un mondo dove la natura, una natura che oscilla tra lo stato di pace e quello di guerra, torna a recitare un ruolo fondamentale, come

⁵ *Ibidem*, p. 12.

⁶ *Ibidem*, p. 15.

⁷ *Ibidem*, p. 17.

⁸ *Ibidem*, p. 18.

⁹ *Ibidem*, p. 18.

anche l'energia che di volta in volta vede quale prodotto della tecnologia e quale espressione della volontà di pervenire al « peaceable kingdom ».

Su queste premesse, l'analisi di Cook ripercorre tutte le tappe dello sviluppo teorico di Frye, sulla scorta degli esempi forniti dagli scrittori e dai filosofi ai quali abbiamo accennato dianzi, ma soprattutto sottolineando il processo di identificazione tra il concetto di Nuovo Mondo e il Canada. È questa, a nostro avviso, la parte più interessante del saggio. Attraverso le opere letterarie e pittoriche di artisti canadesi (da F. P. Grove a E. J. Pratt, a Kroetsch, Ondaatje, The Group of Seven), il Canada, pur con le sue contraddizioni, appare sempre più corrispondente a quella visione. Laddove negli Stati Uniti « the creative energy of freedom » viene annullata dalla « imperial society », « the Canadian, on the other hand, is forced to come to an accomodation with nature through the use of technology which can present us with the view of humanized technology. The garrison becomes, in Frye's words, the ' revolutionary garrison ' in the movement from the struggle for survival in a cultural and physical sense towards a national society ».¹⁰ La tecnologia, insomma, assumendo la valenza positiva che gli deriva da un corpo sociale ancora a misura d'uomo, si pone quale momento di mediazione tra i diritti di natura e quelli del singolo individuo. Consente al mito pastorale di tornare nuovamente a collocarsi alla base di tutte le visioni sociali, così che « the nostalgia for a world of peace and protection, with a spontaneous response to the nature around it, with a leisure and composure not to be found, today, is particularly strong in Canada ».¹¹

Il Canada, dunque, proprio in virtù del retaggio di quella « blazed-trail and canoe mentality »¹² che ne accompagna il momento di formazione e sviluppo, appare il luogo ideale in cui finalmente possa realizzarsi la profezia blakiana, al punto, per dirla con Frye, che « perhaps it is not too presumptuous to say, although few non-Canadian readers would understand what was meant, that the American way of life is slowly becoming Canadianized ».¹³

ALESSANDRO GEBBIA
Università di Roma

¹⁰ *Ibidem*, p. 95.

¹¹ Northrop Frye, *The Bush Garden, Essays on the Canadian Imagination*, Toronto, Anansi, 1971, p. 239.

¹² Northrop Frye, *Division on a Ground, Essays on Canadian Culture*, Toronto, Anansi, 1982, p. 83.

¹³ *Ibidem*, p. 81.

Biancamaria Rizzardi, *Magia, mito, poesia nei « Diari di Susanna Moodie » di Margaret Atwood*, Piovan, Albano Terme, 1985, pp. 89.

Per gli studi di letteratura canadese di lingua inglese in Italia il 1986 è stato senza dubbio l'anno di Margaret Atwood. Di questa autrice, infatti, oltre al romanzo *Lady Oracolo* (trad. Fausta Alberta Libardi) pubblicato dalla Giunti, sono usciti nel 1985, ma distribuiti nel 1986, due volumi di versi: *Poesie*, a cura di Alfredo Rizzardi, Editore Bulzoni, e *I Diari di Susanna Moodie*, Piovan Editore, a cura di Biancamaria Rizzardi, la quale, per lo stesso editore, ha scritto pure il volume di supporto critico *Magia, mito, poesia nei « Diari di Susanna Moodie » di Margaret Atwood*.

Il risveglio dell'interesse sia della critica che della editoria italiane per un'autrice che era già stata tradotta nel 1976 (*La donna da mangiare*, trad. Mario Manzari, Milano, Longanesi), senza aver riscosso un particolare successo di vendite, è indicativo di un duplice fermento in questo campo. Da una parte infatti sottolinea quanto anche gli *high-brow* italiani siano sensibili agli umori e alle prescrizioni di una certa critica nordamericana, la quale ha individuato nelle pagine fortemente simboliche di questa scrittrice molteplici ed ipotetici percorsi di indagine. Dall'altra sembrerebbe affermare una maggiore fiducia da parte del mercato editoriale nel progressivo uniformarsi del gusto dei lettori italiani ai livelli europei ed occidentali in genere.

Non si può non tenere presente che a tale realtà ha contribuito in modo significativo l'infittirsi e il consolidarsi dell'interesse per le letterature canadesi nell'ambito degli atenei di tutta Italia, grazie sia a lavori formativi di base (seminari specialistici, giornate d'incontro, tesi di argomento canadese, ecc.) che ad apporti critici più meditati e consapevoli.

Un esempio della fecondità dell'interazione di queste due componenti è da ritrovarsi senz'altro nel già citato *Magia, mito, poesia nei « Diari di Susanna Moodie » di Margaret Atwood* di Biancamaria Rizzardi in quanto, accanto alla scrupolosa lettura sia del testo poetico della Atwood che della bibliografia critica di maggiore rilevanza su questa autrice; accanto ad un'organizzazione del materiale esistente e dei parametri culturali utilizzati senz'altro smaliziata e ponderata; accanto, dicevo, a quest'aspetto più accademico del volume in questione permangono una freschezza ed un entusiasmo talvolta partigiani che fanno pensare che la genesi di questo lavoro risalga agli anni di studi universitari dell'autrice.

Il volume è concepito in cinque parti, la prima delle quali, « *The Journals of Susanna Moodie*. L'Unità dell'Opera », è una sorta di introduzione in cui Biancamaria Rizzardi sottolinea la qualità unitaria dei *Journals* non solo in ragione della scelta da parte della Atwood della *persona* di Susanna Moodie, ma anche della « goticità » che pervade tutta l'opera, della *quest* spirituale in territorio canadese che caratterizza tutti e tre i *Diari*, dell'economia antinomica che regola il ritmo di tutte e ventisette le poesie della raccolta.

La seconda parte, « *The Journals of Susanna Moodie Come Poema Canadese* », è tesa a mettere a fuoco la componente canadese del volume della Atwood partendo, molto bene, dall'indagine del perché l'autrice abbia scelto Susanna Moodie come voce poetica per i suoi versi, fornendo al lettore italiano importanti ed utili notizie su questa scrittrice dell'Ottocento e giungendo ad affermare che il motivo discriminante sta nel fatto che Susanna Moodie non solo è un personaggio realmente esistito, una scrittrice ed una pioniera, ma è soprattutto una donna, capace quindi di vedere il quotidiano, il particolare, il contingente e di trattenersi dal cadere nel baratro utopico di un mondo maschile troppo impegnato a sognare il futuro per potere vedere il presente. Putroppo questo spunto così interessante ed aperto a ritrovamenti nell'archeologia della letteratura canadese, con la sua unica galleria di ritratti di donne, mitiche mediatrici tra il sogno americano e la realtà pionieristica, viene invece rapportato ai vari Pound, Joyce, Eliot e alla tradizione classica del '900 — con punte di novità nel tirare in ballo Lowell e Berryman — riferimenti che, però, se giustificati all'inizio del capitolo in quanto funzionali ad una collocazione più genericamente anglosassone di Margaret Atwood, risultano fuori luogo laddove si cerca di affermare la « canadesità » di un'opera.

Nella terza parte, « *The Journals of Susanna Moodie Come Epica dell'Io* », Biancamaria Rizzardi ravvisa nel viaggio psichico dell'eroina, caratterizzato dall'« azzeramento esistenziale » dell'« uomo civile a contatto con la natura selvaggia » (p. 43), il motivo universale dei *Journals*. Interessanti, seppure veloci probabilmente per ragioni di spazio, i riferimenti alla « ricchezza polisemica del linguaggio (della Atwood) che permette letture convergenti del testo da distanze semantiche apparentemente inconciliabili » (p. 43). Ancora una volta l'autrice sottolinea l'interesse per il gotico che pervade tutta l'opera della Atwood, questa volta però analizzandolo nella sua manifestazione quale metafora linguistica.

La parte più stimolante, sebbene la più abbozzata e glissante, di

questo studio è comunque la quarta, ossia « *The Journals of Susanna Moodie Come Poema Magico* », dove Biancamaria Rizzardi vuole dimostrare che « non c'è quasi poesia di Margaret Atwood nella quale non sia presente, in modo esplicito o in modo facilmente deducibile, un accenno alla magia, o un segno di avvenimento metamorfico od esorcistico connaturati alla pratica magica » (pp. 55-6). Con tale intento, l'autrice si dilunga forse un po' troppo nella sua analisi di tali « accenni » o « segni » magici, togliendo spazio alla seconda, e ben più interessante, parte del capitolo, ossia quella dedicata al tentativo di risolvere in modo originale, dopo aver riportato e smontato le diverse interpretazioni più autorevoli, il problema della funzione della magia nella poesia di Margaret Atwood: in questo caso, per Biancamaria Rizzardi, « la magia (...) si identifica totalmente con il processo poetico, diviene al tempo stesso forma e sostanza della creazione » (p. 70).

Conclude il saggio una quinta parte dedicata ad interessanti notizie biografiche e bibliografiche sia su Susanna Moodie che su Margaret Atwood, supporto non solo utile ma indispensabile in una situazione di deficienza bibliografica quale è quella italiana.

Per la precisione con la quale è stato costruito il testo e per la considerevole massa d'informazioni e spunti che tale volume critico fornisce allo studente/studioso italiano di letteratura canadese di lingua inglese, *Magia, mito, poesia nei « Diari di Susanna Moodie » di Margaret Atwood* di Biancamaria Rizzardi, nonostante sia carente dal punto di vista dell'inserimento del testo analizzato nell'ambito del panorama letterario canadese, resta comunque un notevole passo in avanti nel campo degli studi canadesi in Italia.

GRAZIA TRABATTONI

Maurice Lemire éd., *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec (1960-1969)*, tome IV, Montréal, Fides, 1984, 1123 p.

La décennie 60-70 est l'une des plus marquantes de l'histoire du Québec contemporain. Elle débute avec la mort de Duplessis (septembre 1959) bientôt suivie par l'arrivée au pouvoir des libéraux sous le slogan « c'est le temps que ça change ». Et de fait, en quelques années la société québécoise sort de la « grande noirceur » pour connaître une modernisation rapide et entrer enfin dans le siècle. C'est le rythme et

L'importance de ces changements qui engendreront l'expression « Quiet Revolution » (Révolution tranquille). Les signes les plus visibles de cette profonde mutation se situent dans les rapports que les Canadiens-français entretiennent avec l'Eglise et que R. Ares a très justement résumés par trois termes: « décléricalisation », « déconfessionnalisation », « déchristianisation ».¹ Cette Eglise toute puissante mais dont les assises se fissuraient depuis la fin des années 50 fut ainsi progressivement mise à l'écart des institutions chargées du bien-être, de la santé et surtout de l'éducation.² Son discours traditionnel fait de peurs et de tabous fut l'objet de critiques de plus en plus vigoureuses. La population s'affranchit du carcan clérical et l'on assista à une véritable libéralisation de la société.

Ce renouveau général engendra aussi une réévaluation du nationalisme traditionnel, clérical et agriculturiste qui céda la place à un « néo-nationalisme » laïcisé et réconcilié avec le monde industriel. Celui-ci fut à la base d'une vaste « entreprise de décolonisation » et d'émancipation du Québec qui aboutit, sur le plan politique, à la création du Rassemblement pour l'Indépendance Nationale et du Parti Québécois, mais aussi aux attentats du Front de Libération du Québec et à la crise d'octobre qui marquent la fin de la période envisagée ici.

La littérature fut très sensible à ces diverses évolutions qu'elle reflète tout en les accentuant grâce à la diffusion dont bénéficie le message des écrivains. Un regard d'ensemble sur les romans, recueils de poésies et pièces de théâtre répertoriés dans le *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec (1960-1969)* permet ainsi de dégager un certain nombre de constantes. Il y a tout d'abord l'émancipation de l'individu par rapport à la société et à ses structures les plus contraignantes souvent symbolisées par la famille. Cette dernière, longtemps présentée comme un refuge devient dans la littérature des années 60 un lieu de frustration dont il faut se libérer. Cette idée est très présente dans les romans *Quelqu'un pour m'écouter* de Real Benoît, *Une Saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais, et les pièces de théâtre *Les beaux Dimanches* de Marcel Dubé, *Encore cinq minutes* de François Loranger.

L'émancipation de l'individu se traduit également par une nouvelle

¹ R. Ares, « La sécularisation de la société québécoise », *Relations*, 353 (octobre 1970), pp. 274-277.

² Cf. J. Hamelin, *Histoire du catholicisme québécois, Le XXème siècle*, tome II, Montréal, Boréal Express, 1984, 425 p. et, pour un témoignage: G. Pelletier, *Les Années d'impatience, 1950-1960*, Stanké, 1983, 320 p.

approche des contraintes religieuses qui sont régulièrement dénoncées dans des oeuvres comme *Le Libraire* de Bessette, *Le Poids de Dieu* de Gilles Marcotte. Désormais les sentiments peuvent aussi s'exprimer de manière plus franche, plus directe, sans craindre le scandale. Cette approche conduit à un renouveau du discours amoureux qui connaît un grand développement et voit par exemple l'apparition de l'érotisme (cf. *Journal d'une jeune mariée* de Roger Fournier, *Ruts* et *Or le cycle du sang dure donc* de Raoul Duguay). Toutefois, il faut bien reconnaître que l'attrait se limite souvent au corps et que « la femme », comme personnage à part entière, reste à découvrir.

La littérature est aussi marquée par la vague nationaliste qui déferle sur le Québec des années 60. Les hymnes au pays sont nombreux, particulièrement dans la poésie (cf. *Ode au Saint-Laurent* de Gratien Lapointe, *Terre Québec* de Paul Chamberland). Les discours sur l'aliénation sociale et nationale sont quant à eux portés au théâtre par de nouveaux professionnels fortement politisés et le débat fédéralistes-indépendantistes lui-même fait l'objet de plusieurs pièces (cf. *Hier les enfants dansaient* de Gratien Gelinus et *Hamlet, Prince du Québec* de Robert Gurik). Enfin, les oeuvres littéraires collent si étroitement au contexte socio-politique de l'époque qu'elles en viennent tout naturellement à évoquer aussi le problème du terrorisme (cf. *Ethel et le terroriste* de Claude Jasmin, *Ballade pour un révolutionnaire* de Robert Gauthier).

Dans l'ensemble on constate donc que les bouleversements de la « Révolution tranquille » ont une incidence directe sur la littérature québécoise. Ce phénomène ne se limite pas à une modification des thèmes traités mais se marque aussi par une augmentation et une diversification importante de la production. Si certains auteurs anciens continuent leur oeuvre et s'affirment (Gabrielle Roy, Gérard Bessette, Yves Thériault, Marcel Dubé...), de nombreux jeunes écrivains connaissent un succès rapide (Hubert Aquin, Marie-Claire Blais, Réjean Ducharme, Suzanne Paradis, Michel Tremblay, Denis Vanier...). L'écriture elle-même ne reste pas insensible à ce grand souffle novateur et c'est ainsi que le roman et le théâtre (cf. *Les Belles-soeurs* de Michel Tremblay) intègrent progressivement la langue populaire: « le Joul ».

Enfin, il faut signaler que dans cette période agitée où le Québec se modernise et rejoint le concert des nations occidentales, certains éprouvent le besoin d'abandonner ce monde en ébullition pour retrouver la pureté et la tranquillité du grand Nord Canadien (cf. *La Montagne secrète* de Gabrielle Roy et bien sûr les romans d'Yves Thériault).

Si l'on se tourne du côté des essais, on constate que la période fut aussi très favorable à leur prolifération. Les écrits politiques et polémiques pullulent et c'est à juste titre que le dictionnaire n'a retenu que les plus importants d'entre-eux ou ceux qui ont suscité quelques débats comme par exemple *Nègres blancs d'Amérique* (Pierre Vallières), *La Question du Québec* (Marcel Rioux), *Le Fédéralisme et la société canadienne française* (Pierre Elliott Trudeau), *Les Insolences du Frère Untel* (J. P. Desbiens). Ces essais sont également marqués par une profonde volonté de renouvellement parfois poussée très loin et ce, malgré quelques résistances épisodiques comme celle de Lionel Groulx qui, dans les *Chemins de l'Avenir*, dévoile ses craintes face à ces nouveaux projets de société qui évacuent les valeurs traditionnelles et notamment la religion.

Parmi ces multiples essais, nous retiendrons plus particulièrement ceux consacrés à l'histoire du Québec car les années 60 voient la publication des premières grandes synthèses historiques depuis l'ouverture des départements d'Histoire de Québec et Montréal. La science historique arrive à maturation et deux ouvrages-clefs, bien que très différents, illustrent cette évolution. Il s'agit tout d'abord de *L'Histoire de la Nouvelle-France* (tome 1 et 2) de Marcel Trudel. Fruit d'une remarquable recherche, ce travail d'inspiration positiviste pose un regard nouveau sur la colonie française, regard qui par sa grande rigueur scientifique rétablit un certain nombre de vérités et tranche avec les nombreux récits apologétiques traditionnels.³ Le second ouvrage marquant est sans conteste *L'Histoire économique et sociale du Québec, 1760-1850* de Fernand Ouellet qui, 20 ans après, fait toujours autorité même si certaines interprétations de cette somme ont fait l'objet de polémiques.

L'ouvrage de Ouellet est aussi une étape importante dans le débat qui agite le monde historique des années 60 et oppose l'école de Québec (à laquelle Fernand Ouellet se rattache, tout comme Jean Hamelin) à celle de Montréal. Pour la première, il n'existait pas de véritable bourgeoisie en Nouvelle-France et les conséquences socio-économiques immédiates de la Conquête furent dès lors peu importantes. La seconde, porteuse d'une idéologie néo-nationaliste inspirée par Maurice Seguin et qui a adapté la pensée de Lionel Groulx au Québec moderne, indus-

³ Cf. notre article « La laïcisation du discours de Marcel Trudel, étude historique », 2ème partie, « de 1955 à nos jours », *Cultures du Canada française*, 3 (1986), pp. 18-25.

trialisé et laïcisé, soutient au contraire que la bourgeoisie francophone qui menait la colonie avant 1760 a été décapitée par la Conquête entraînant ainsi les francophones dans une situation d'infériorité par rapport aux conquérants (cf. *Les Bourgeois-gentilshommes de la Nouvelle-France, 1729-1748* de Cameron Nish, *Les Canadiens après la Conquête 1759-1775* de Michel Brunet) De nombreux historiens s'engagèrent dans ce débat qui était bien sûr étroitement lié au contexte politique québécois de l'époque.

Dans l'ensemble, il nous faut saluer ce dictionnaire comme un outil de travail indispensable à la connaissance de la littérature québécoise des années 60. Nous émettrons cependant deux petites réserves quant aux choix effectués par les auteurs. Tout d'abord, dans l'introduction historique, il nous semble curieux et même dangereux de renvoyer le lecteur au seul ouvrage de Denis Monière: *André Laurendeau et le destin d'un peuple*, pour connaître les prémisses des conflits modernes entre le Québec et le Canada. Les prises de position politiques très marquées de Monière n'en font pas le meilleur juge et l'on s'étonne par contre de ne trouver mention (ni dans le texte, ni dans la bibliographie) d'une des meilleures études sur la période: Dale Posgate et Kenneth McRoberts, *Quebec. Social Change and Political Crisis* (Toronto, McClelland and Stewart, 1976). Enfin, il nous paraît caricatural d'avoir demandé à Michel Brunet de signer le compte-rendu du livre *Le fédéralisme et la société canadienne-française* quand on connaît l'animosité qu'il nourrissait vis-à-vis de Trudeau. Sa critique peu étayée et fort subjective est d'ailleurs contestable.

Ces réserves de détail n'enlèvent cependant rien à l'excellente qualité de ce dictionnaire qui a souvent eu recours aux meilleurs spécialistes dont on appréciera la finesse et la profondeur des analyses. C'est une belle et indispensable entreprise à laquelle Maurice Lemire s'est attelé avec courage.

SERGE JAUMAIN

Université Libre de Bruxelles
Centre d'études canadiennes

Jay Scott, *Midnight Matinees*, Oxford University Press, Don Mills, 1985, 266 pagg.

Jay Scott's *Midnight Matinees* is a book made of two separate sections which have different aims and intentions: the second part

is a collection of remarkably good film reviews reprinted from seven successful years of activity with *The Globe and Mail*; the first is a series of longer and more ambitious essays on the institution of cinema: Canadian, European and, above all, American cinema. While Scott's style seems to fit perfectly the form and the intents of the short, witty and always intelligent reviews, some questions should be raised concerning both the purpose and the critical approach of the longer articles. Particularly when dealing with American films, Scott assumes a critical and often even personal distance from his subject matter, what he calls the « factories » of commercial film production; such a distance would suggest a semiotic perspective intended to reveal the socio-cultural activity and the political manipulation which exist behind the production of meaning in the discourse of popular cinema. But unfortunately, only in very few instances Scott's analysis reaches this goal: his « behind the scenes » accounts of the preparation and intellectual planning of films like *Mishima*, *Cocoon* or Coppola's productions of films on the « politics of puberty », are too often spoiled by the self-complaisant smile of the insider who has chosen to remain on the outside, not totally sure of what his role should be. One would be tempted to suggest that since Scott is an American who has chosen to become a « Canadian critic », his attitude could be a reflection of his personal choice. But whatever the reasons, it is a pity that such an intelligent critic hasn't decided to assume a more rigorous approach, mainly because his essays almost achieve their ideal goal; i.e., that very much needed analysis of how taste and fashions are created, of how form is made to coincide with content in the successful American films of the seventies and eighties.

In this light, the best essay in the book is probably « Tom Wolfe's Washington, D.C. », about the making of *The Right Stuff* and the ideology, or lack of it, which was behind the writing of the script and the realization of the film. Probably because of its subject matter, the article succeeds in showing how political, commercial and artistic considerations are made to coincide perfectly, creating one of the most clever example of audience manipulations ever produced in the U.S.A. Here, Scott's humor finds its perfect target and the reader is implicitly invited to meditate on his role as a spectator, on his responsibilities as the receiver of a very ambiguous message. The article, on the other hand, which more obviously shows the defects which we were talking about, is the last one, on the « institution » of the Cannes Film Festival. Written in the form of notes, almost a diary of seven years

of work as special correspondent for *The Globe and Mail*, the article manages to be only a series of sometime witty and often gratuitous observations on people and situations. Here the real object of analysis is not the Festival but the man who writes about it. One is reminded of the naturalist writer, described by Proust, who was standing in the corner of a *salon* with his monocle in position and a smile on his face, and who, when asked what he was doing, answered: « *j'observe* ». On the whole, Scott's book is, on a superficial level, informative and enjoyable and, especially the second part, very clever. On a deeper level, we can only wish that the critic will soon decide to write another book, maybe less witty and sarcastic but more critically sound. In a strange way, he has already proven himself capable of doing so.

CARLO CHIARENZA

The University of British Columbia

Daniel Francis, *Discovery of the North; the Exploration of Canada's Arctic*, Hurting Publishers Ltd., Edmonton, Alberta, 1986.

Mr. Francis has accomplished the impressive feat working through a considerable body of primary as well as secondary data on the history of exploration of the Canadian arctic. He has successfully integrated these data in a narrative fluent in style, concise in volume and informative in substance.

The florid sensationalism and excessive romanticisation of the figure of the explorer — both all too often characteristic of popular literature of this genre — are avoided. The brief portraits of major explorers are credible, opinions are stated modestly and interpretations (whether one might agree with them or not) appear to be solidly grounded in the thorough research of historic materials. This makes the book much more than yet another *opus* of « popular literature ». The book is for the « general reader » in the true sense of the term. On the one hand, it is easy and pleasant reading. On the other, it will, no doubt, prove useful as a source of data and bibliography for a non-specialist. Similarly to Mr. Francis' earlier work on the Canadian fur trade, which is much quoted by scholars from various fields, this book is a serious work. It shows good scholarship and therefore merits serious consideration as well as — naturally — criticism.

Mr. Francis has divided the history of exploration into three main phases:

- 1) « Heroic » early British, characterised by much enthusiasm and by the inadequate knowledge and skills of the explorers.
- 2) « Romantic » late British and Scandinavian periods when skills vastly improved, particularly through the adoption of native techniques.
- 3) Modern « utilitarian »: exploration continues with the use of high technology that destroys romanticism, traditional lifestyles of the Inuit and is beginning to threaten the arctic environment.

This taxonomy implies more than it explains; but — or, perhaps, thus — it is interesting and thought-inspiring.

There is yet another group of classifications in this work. The author sets forth the three main driving forces of arctic exploration: scientific or purely exploratory (especially trips to the Pole), commercial or exploitative (The Hudson's Bay Company is the most conspicuous), and political (i.e. the expansion of the sovereign power of the British empire and later the issue of Canadian sovereignty). The author is, of course, aware that all these areas of impetus are present in arctic exploration — or, presumably, in any exploration — at all times. Nevertheless, he treats them mostly as the mutually isolated phenomena of which one or another may be prevalent at a given time. Legitimate as such an approach might be for analytical purposes, it hardly appears to be fruitful without subsequent synthesis. The latter is lacking in the work. The socio-economic, politico-economic and socio-political reality of exploration has implications more profound than those hinted at by the author's analytical categories. Much is explained while the implications are not shown, which makes the explanations somewhat simplistic. Moreover, there is evidence to show and reason to suppose that sovereignty has consistently been and remains a corner-stone of geographic expansionism, although it often presents itself in the guise of commercial adventurism.

Sovereignty is also important as far as the understanding of the role and place of Native peoples in the White exploration of the arctic is concerned. Generally speaking, the author's treatment of the Native issue is the weakest part of this otherwise excellent work. The Inuit are just glanced upon quite superficially. Moreover, the author allows himself the luxury of a rather gratuitous as well as vaguely « commonplace » discourse of the ills and evils, dooms and glooms White contact has wrought among the Inuit. In fact, Mr. Francis ends the *corpus princeps* of his book by the interrogative « who will own the North? ». There are two modes of ownership: by occupation and by sovereignty. Occupation, therefore, does not necessarily imply

ownership and vice-versa. Native peoples — who are often described as innocent victims of European colonialism (and Mr. Francis' book does not appear to be an exception in this regard) — were innocent indeed as far as the concept of sovereignty was concerned. The latter is associated with the advent of specialisation and social stratification and, historically, with the emergence of such patterns of socio-political organization as kingdoms and — *par excellence* — the nation-state. It was the very fact of culture contact, especially White contact, and the subsequent concentration of Native groups around the trading posts that stimulated further the development of the idea of abstract ownership (or sovereignty) among such groups. It has reinforced the development and further « sophistication » of political formations (i.e. clans, phratries, moieties, etc.) which allowed Native peoples throughout North America and beyond to attempt to resolve the newly emergent paradox brought about by White contact: an increasing demographic concentration on the one hand and the growing need to maintain the ownership of all land — that is, the growing need to disperse — on the other. The Europeans brought to the Inuit not only whisky, iron tools and new diseases but also the idea of sovereignty, or at least the urgent need to develop such. The contemporary Native political lobby mentioned by the author is, after all, a direct result of this development. It appears that this notion is long past its due to be popularised. Otherwise, the proverbial « general reader » is left to wonder whether those sturdy Englishmen raising Union Jacks all over icy rocks populated by scores of Inuit were romantic heroes or ruthless usurpers of Native rights. Perhaps they were both.

MICHAEL KOROVKIN
University of Perugia

The New Practical Guide to Canadian Political Economy, a cura di Daniel Drache e Wallace Clement, Toronto, James Lorimer and Co., 1985, 243 pp.

The Other MacDonald Report, a cura di Daniel Drache e Duncan Cameron, Toronto, James Lorimer and Co., 1985, 255 pp.

Nel 1976 Daniel Drache pubblicava « Rediscovering Canadian Political Economy » (*Journal of Canadian Studies*, XI: 3-18) proponendo

provocatoriamente di rifondare gli studi canadesi di politica economica a partire da una nuova interpretazione delle fondamentali ricerche di H. A. Innis. Il breve saggio diveniva due anni dopo l'introduzione di *The Practical Guide to Canadian Political Economy* curata dallo stesso Drache e da W. Clement, un'ampia bibliografia ragionata che faceva il punto dell'economia e del pensiero economico canadesi.

A distanza di anni si è esaurita la prima edizione della *Guide* ed è contemporaneamente mutata la situazione da quella presentata: il dibattito economico non verte più sul problema della dipendenza dagli Stati Uniti, quanto sul *free trade* con questi, mentre l'economia politica si è trasformata in una delle discipline-guida nel campo delle scienze sociali in Canada. Di fronte alla richiesta di una seconda edizione della *Guide* i due autori hanno quindi preferito riscriverla completamente, commissionando una serie di brevi bibliografie ad alcuni dei maggiori esperti canadesi e premettendo un breve saggio che commenta l'avvenuta maturità degli studi di economia politica e soprattutto i nuovi sentieri aperti. Ne è risultata un'opera indubbiamente meno polemica di quella originaria, ma forse più bilanciata e didattica, in ogni caso altamente emblematica della situazione attuale e degli studi e dello sviluppo economico vero e proprio.

Il tono pacato della nuova *Guide* è abbondantemente compensato dalla combattività di *The Other MacDonald Report*, curato dallo stesso Drache e da D. Cameron. È questo nuovamente un libro da battaglia che al tempo stesso vuole evidenziare le mancanze analitiche (o meglio le implicite scelte politiche che hanno portato a queste mancanze) della commissione MacDonald (1982) sul futuro economico del Canada e mostrare come l'economia politica non sia soltanto una disciplina accademica, ma un terreno di scontro quotidiano fra gli interessi delle grandi industrie e del governo e quelli dei lavoratori. Il centro del dibattito è naturalmente il problema del *free trade* con gli Stati Uniti, ma il rifiuto di questo — da parte delle associazioni, dei sindacati, degli istituti di ricerca e persino della conferenza nazionale dei vescovi cattolici, che hanno risposto alle domande dei due curatori — traccia la mappa di un possibile sviluppo alternativo dell'economia canadese. Quali debbano essere le caratteristiche di questo sviluppo, che i vari autori vorrebbero fondato su « non-material concerns », potrebbe e dovrebbe essere materia per un nuovo, stimolante libro.

MATTEO SANFILIPPO
Università di Genova

L'Eglise de Montréal, 1836-1986. Aperçus d'hier et d'aujourd'hui, Montréal, Fides, 1986, pp. 397.

In occasione del centocinquantésimo anniversario della fondazione dell'arcidiocesi di Montréal Rolland Litalien ha curato la pubblicazione di un'opera collettiva di storia diocesana. Il volume è talvolta discontinuo per l'alternarsi di saggi d'occasione e contributi più propriamente scientifici, ma alcuni di questi ultimi meritano di essere segnalati per il loro apporto.

Il libro raccoglie in una prima sezione i documenti della fondazione (bolla, *mandement* di Mons. Lartigue), un breve saggio di V. Lemieux già apparso ne *L'Eglise de Montréal* (13-15, 1983) e un interessante *aperçu* geografico di F. W. Remiggi. Segue una sezione dedicata ai vari vescovi, con particolare attenzione per i Monss. Lartigue e Bourget (da ricordare i contributi di M. Baboyant sull'*Hotel-Dieu* quale primo vescovato e di H. Lapointe-Roy sull'impegno sociale di Mons. Bourget, già apparso in RSCHEC, 51, 1984). La terza sezione è dedicata alle componenti della chiesa diocesana con particolare attenzione per il clero propriamente detto, i diaconi, le comunità religiose e i laici. Fra questi studi sono da ricordare i contributi di M. Montbriand sul clero, l'educazione e le parrocchie nel 1836, di G. Laperrière sulle comunità religiose maschili sino al 1920, di L. Rousseau sul fervore religioso in occasione della Pasqua, di G. Clement sull'Azione cattolica (1930-1966) e di L. Chouinard sulle chiese e l'arte sacra.

MATTEO SANFILIPPO
Università di Genova

ANNOUNCEMENT

THE CANADA COUNCIL THE CANADIAN MEDITERRANEAN INSTITUTE

PRIX DE ROME

The Canada Council has established a Prix de Rome in architecture, worth \$ 25,000, which will be awarded annually starting in 1987. It will be administered by the Arts Awards Service of the Canada Council.

The object of this Prize is to recognize an architect in the early stages of his/her development whose work testifies to exceptional skill and creativity. Thanks to collaboration between the Canada Council and the Canadian Academic Centre in Italy (the Rome office of the Canadian Mediterranean Institute), the winner of the Prix de Rome will spend one year in Rome and have the use of a studio in the Cardelli Palace.

Eligibility

Only architects who have worked a minimum of three years in their discipline following completion of a professional degree in architecture are eligible to apply. Candidates must be Canadian citizens or landed immigrants who have lived for at least five years as such in Canada.

Program of Work

The winner of the Prix de Rome will use the grant mainly to pursue personal in-depth research in architecture. The laureate also will be expected to give public expression to his/her thoughts on architecture. The presence of Canadian universities in Rome will provide an opportunity for this. In addition, a space within the Cardelli Palace will be available for an exhibition. At the end of the stay in Italy, the architect will be expected to publicly disseminate the results of his/her research.

Applications

There is no special form for this Prize. Interested candidates must submit their name, address(es), telephone number(s), date of birth, citizenship and the date when they received their degree(s) in architecture. They will also submit a complete curriculum vitae which clearly indicates their credits in each of the projects they have undertaken as well as a concise portfolio of their most recent work.

In addition, candidates must write a concise outline of the program of work to be undertaken while in Rome and of its relation to their previous research.

Dates

The deadline for the receipt of applications, including documents, is 1 May 1987. The results will be announced in June 1987. The residence in Rome begins in September 1987.

Method of Selection

The selection procedure involves two stages. Initially, a preselection jury studies all applications, taking into account not only the proven skill and creativity of the candidates as demonstrated by their portfolio and other visual documents but also the importance of their Rome program of work for the development of the art of architecture. The finalists from this stage will then be interviewed by the jury which will determine the winner of the Prix de Rome. Thus the finalists must be prepared to present themselves for an interview in the last two weeks of June 1987.

Candidates who are not short-listed after the first stage of selection will be advised in writing. No results will be communicated orally.

The jury will be comprised of the following people:

Frank Gehry, Venice, California
Barton Myers, Toronto
Mario Saia, Montréal
Douglas Shadbolt, Vancouver

Other Conditions

For archival purposes, the Canada Council will retain the written and visual documentation that accompanied the winner's application as well as the written and visual results of his/her research in Italy.

For further information, contact François Lachapelle, Awards Officer, Architecture at (613) 598-4304.

AVIS

CONSEIL DES ARTS DU CANADA INSTITUT CANADIEN DE LA MEDITERRANEE

• PRIX DE ROME

Le Conseil des Arts du Canada a établi un Prix de Rome en architecture, d'une valeur de 25 000 \$, qui sera décerné annuellement à compter de 1987. Il est administré par le Service des bourses du Conseil des Arts.

Ce Prix a pour objet de faire connaître un(e) architecte dont la carrière est en développement et dont les créations témoignent d'une habileté et d'une créativité remarquables. Grâce à la collaboration entre le Conseil des Arts et le Centre académique canadien en Italie (bureau romain de l'Institut canadien de la Méditerranée), le lauréat du Prix de Rome effectuera un séjour d'un an à Rome et aura à sa disposition un studio dans le palais Cardelli.

Admissibilité

Sont admissibles les architectes qui ont travaillé au moins trois ans dans leur domaine après avoir terminé leur baccalauréat en architecture. Les candidats doivent être citoyens canadiens ou immigrants reçus ayant vécu au moins cinq ans au Canada à ce titre.

Programme de travail

Le lauréat du Prix de Rome utilisera sa bourse principalement pour le développement intensif de ses recherches personnelles en architecture. Il devra aussi formuler publiquement sa pensée architecturale. La présence d'universités canadiennes à Rome lui en fournira l'occasion. Par ailleurs, un espace d'exposition à l'intérieur du palais Cardelli lui permettra de présenter une exposition. À la suite de son séjour en Italie, l'architecte devra présenter publiquement les résultats de ses recherches.

Modalités d'inscription

Il n'existe pas de formulaire spécial pour ce Prix. Les intéressés doivent soumettre leur nom, adresse(s), numéro(s) de téléphone, date de naissance, citoyenneté et date de leur(s) diplôme(s) en architecture. Ils soumettront aussi un curriculum vitae complet qui indique clairement leur rôle (crédits) dans chacun des projets auxquels ils ont participé ainsi qu'un portfolio concis de leurs projets récents.

En outre, les candidats doivent présenter par écrit un exposé concis du programme de travail qu'ils espèrent entreprendre lors de leur séjour à Rome, en expliquant les rapports entre ce programme et leurs recherches précédentes.

Dates

La date limite pour la réception des demandes, accompagnées des documents, est le 1er mai 1987. Les résultats seront annoncés en juin 1987. Le séjour à Rome débute en septembre 1987.

Mode de sélection

Le processus de sélection comprend deux étapes. Dans un premier temps, un jury de pré-sélection étudie l'ensemble des demandes, en tenant compte des preuves d'habileté et de créativité des candidats telles que démontrées par leur portfolio et autres documents visuels, ainsi que de l'importance de leur programme de travail à Rome pour le développement de l'art de l'architecture. Dans un second temps, les finalistes seront interviewés par le jury qui choisira le lauréat du Prix de Rome. Les finalistes doivent donc pouvoir se prêter à une entrevue pendant la seconde quinzaine de juin 1987.

Les candidats non retenus à la pré-sélection seront avisés par écrit. Aucun résultat ne sera communiqué oralement.

Le jury sera formé des personnes suivantes:

Frank Gehry, Venice, California
Barton Myers, Toronto
Mario Saia, Montréal
Douglas Shadbolt, Vancouver

Autres modalités

Le Conseil des Arts conservera, à titre d'archives, les documents visuels et écrits qui auront accompagné la demande ainsi que les résultats visuels et écrits des recherches du lauréat en Italie.

Pour plus de renseignements, communiquer avec François Lachapelle, agent d'architecture du Service des bourses, (613) 598-4304.

INDICE

ARTICOLI

ELÉMIRE ZOLLA, <i>Tribal Art and Western Intellectuals in British Columbia: an Encounter</i>	Pag. 5
PIERRE HURTUBISE, <i>Une famille et son palais: le Palazzo Salviati alla Lungara</i>	» 21
GIUSEPPE SCAVIZZI, <i>Pittura e Controriforma nel secolo XVI: verso una nuova definizione del problema</i>	» 43
WILLIAM WESTFALL, <i>Ordine ed Esperienza: modelli di metafora religiosa nell'Alto Canada all'inizio del XIX secolo</i>	» 61

NOTE E RASSEGNE

CATERINA RICCIARDI, « <i>Lady Oracle</i> » di Margaret Atwood: dal gioco di trame alla trama intertestuale	» 87
GRAZIA TRABATTONI, <i>La misteriosa ricetta di Margaret Atwood</i>	» 101
CARLO CHIARENZA, <i>Montale in inglese</i>	» 105
MATTEO SANFILIPPO, <i>La Santa Sede, il Canada e la delegazione apostolica ad Ottawa</i>	» 112

RECENSIONI E SEGNALAZIONI

ARTHUR KROKER, <i>Technology and the Canadian Mind: Innis/ McLuhan/Grant</i> (Richard Ambrosini)	» 121
DAVID COOK, <i>Northrop Frye, a Vision of the New World</i> (Alessandro Gebbia)	» 125
BIANCAMARIA RIZZARDI, <i>Magia, mito, poesia nei « Diari di Susanna Moodie » di Margaret Atwood</i> (Grazia Trabattoni)	» 129
MAURICE LEMIRE, ed. <i>Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec (1960-1969)</i> (Serge Jaumain)	» 131
JAY SCOTT, <i>Midnight Matinees</i> (Carlo Chiarenza)	» 135
DANIEL FRANCIS, <i>Discovery of the North; the Exploration of Canada's Arctic</i> (Michael Korovkin)	» 137
DANIEL DRACHE, WALLACE CLEMENT, eds. <i>The New Practical Guide to Canadian Political Economy</i> (Matteo Sanfilippo)	» 139
DANIEL DRACHE, DUNCAN CAMERON, eds. <i>The Other MacDonald Report</i> (Matteo Sanfilippo)	» 139
<i>L'Eglise de Montréal, 1836-1986. Aperçus d'hier et d'aujourd'hui</i> (Matteo Sanfilippo)	» 141
The Prix de Rome	» 142

